

Віра Агеєва

ТУГА ЗА ТРАНСЦЕНДЕНТНИМ І ПАНТЕЇСТИЧНИ ОСЯЯННЯ: ДО ПРОБЛЕМИ ХУДОЖНЬОЇ ЕВОЛЮЦІЇ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

1. Поет гріха у знебоженому світі

До класицистської рівноваги «трудів і днів», до осягнення гармонії благословенного небожителами «солодкого світу» Максим Рильський приходить, переживши якесь дуже складні, болючі й травматичні світоглядні конфлікти та суперечності, відображені, зокрема, у збірці 1918 р. «Під осінніми зорями». Ця криза пов'язана насамперед з релігійним досвідом, з відчуттям покинутості людини у знебоженому світі, з проблематикою гріховності краси та естетизації зла, акцентованою раннім європейським модернізмом. Десятки поезій перейняті безпросвітним розпачем, тривогою й безвихіддю (напругу цієї колізії відбивають навіть самі назви віршів другої збірки, куди увійшли твори 1911–1918 років: «Нічна тривога», «О моя тривога негасима...», «Ні, не тобі розвіять цю тривогу», «Коли в грудях моїх тривога», «Голос отрути», «Мертва хвилина», «Коли усе в тумані життєвому» тощо). Маємо лише кілька скупих авторських коментарів, які стосуються цього періоду. Дуже важливою видається лаконічна ремарка з канікулярного романівського листа від 12 липня 1913 року до найближчого гімназійного друга (котрому, до речі, присвячені й деякі вірші десятих–двадцятих років) Михайла Алексеєва: «...а цікавлять мене переважно питання релігійного і якоюсь мірою морального плану. Хочу навіть написати особливий спеціальний нарис «Про релігійну творчість». Щодо Пушкіна і Лермонтова з'являються деякі думки, та все такі крамольні, що боюсь і висловити їх»¹. Щодо літературних уподобань, то в листах і автобіографіях перш за все наголошується захоплення символізмом (про це писали чи не всі рецензенти ранніх збірок Рильського):

¹ Рильський М. Збір. творів у двадцяти томах / М. Рильський. – К. : Наукова думка, 1988. – Т. XIX – С. 134. – Далі посилання на це видання дається в тексті.

«Мої літературні погляди і смаки під час перебування в гімназії та університеті були доволі еkleктичними. Я захоплювався і давніми, і символістами (російськими й французькими), і французькими парнасцями, і Пушкіним, і Міцкевичем... Згодом, лишаючи за собою право на широту смаку, продовжуючи пристрасно любити Блока й Інокентія Анненського, а разом з тим цінуючи й Ередіа, Леконта де Ліля, я почав вибудовувати власну поетику (без наперед визначеного плану, звичайно), обравши провідниками Шевченка, Міцкевича, Пушкіна ...» (XIX, 18). Цитована автобіографія писалася наприкінці сорокових, так що тим цінніші згадки про (всупереч смакам і жорстким регламентаціям доби) парнасців і символістів. Важлива ця вказівка на одночасне захоплення і Верленом та Анненським – і Леконтом де Лілем та Ередіа; непросте осягнення поетичної зрілості, «мистецтво рівноваги» прийде лише через переборення цієї, сказати б, еkleктики, через «подолання» символізму і відмежування від «злочинної амбівалентності» (Жорж Ніва) релігійної свідомості російського срібного віку, від постулатів гріховної краси, протиставленої етичним цінностям.

Профанація християнських ідеалів офіційною православною церквою для цього покоління була очевидна. Кризу православ'я Микола Бердяєв пов'язував, зокрема, з тим, що «церква як соціальний інститут була в Росії підпорядкована і навіть уярмлена державою». А відтак «усе російське творче релігійне життя XIX і XX століття, починаючи з Хомякова і до слов'янофілів та мислителів початку XX віку, викривало гріхи російської історичної церкви». «Гріхи історичних церков дуже великі, і гріхи ці накликають справедливу кару»¹. У молодого Максима Рильського невідступна тривога якраз і породжується переживанням втрати безпосереднього релігійного почуття. Можливо, самоочевидністю висловлених оцінок (попри все ж відчутну напругу *особистого* переживання), їхньою лозунговою злободенністю саме і пояснюється те, що цика «Мислі» поет опублікував 1918 р. лише в київському журналі «Шлях» і ніколи не включав до наступних збірочок.

*Невже на те огнем любові
Він мертво віру окропив,
Невже на те вінок терновий
Чоло божественне повив,*

¹ Бердяєв Н. Истоки и смысл русского коммунизма / Н. Бердяев. – М.: Наука, 1990. – С. 142–143; 139.

*Щоб нині ситий піп з амвона
Кадив злочинний фіміам...*

У революції, в боротьбі покривджених автор бачить лише розпаношення зла і споневаження Христових заповітів:

*Христе! Твої не згасли муки!
Там, де, вклоняючись Тобі,
Раби сплели криваві руки
В скаженій, п'яній боротьбі,*

*Там, де людський потік шаліє, –
Там у незримій самоті
Син непорочної Марії
Конає вічно на хресті.*

Цей мотив дистанціювання від злочинної «п'яної юрби» у поезії Рильського десятих років – наскрізний. У присвятному вірші «М. Н. (Люблю тебе я не за те)» також протиставлено фарисейство натовпу, юрби, що «брудні славила діла // під назвиськом святого діла», і тужливу відстороненість ліричної героїні, котра не може прийняти принадних для неперебірливого загалу облудних гасел і вартостей. Протиставлення чистих мрій і брудних діл, недосяжного ідеалу – і страшного, жорстокого світу, в якому дуже важко знайти навіть сліди Божої присутності, навіть найменші знаки чи підтвердження того, що людина таки не покинута Творцем, є у збірці «Під осінніми зорями» наскрізним. Зрештою, Рильський тут знов-таки перебуває в колі узвичаєних мотивів і образів європейського символізму з його зосередженістю на містичній, релігійній тематиці, на пошуках універсальних, всезагальних зв'язків і відповідностей. Натрапляємо часом і на простосердні звиряння, що сприймаються радше як самозапевнення, самовпевнювання чи самонавіювання. Або з'являється протиставлення сліпого весняного неспокою – і нескаламученої передосінньої прозорості:

*В душі сліпа тривога весняна,
Отруті мрії та отруті квіти, –
І спогадом нежданим вирина
День ясності, день бабиного літа.*

Але поет знає й страшніші, безпросвітніші «мертві хвилини» розпачу, жаху, зневіри, страшною певності у тому, що «душа підтята // вже ніколи вгору не злетить». Варто назвати вірші «Нічна

тривога», «О моя тривого негасима», «Ні, не тобі розвіять цю тривогу» (ці три тексти в збірці 1918 р. друкуються на сусідніх сторінках), «Я не спав, і по моїй кімнаті...». Настрої переважно нічні, виснажливо безсонні. Але тільки в такі хвилини, схоже, й досягається якесь таємне, містичне, при світлі дня цілковито недоступне знання.

Схожі мотиви акцентувалися німецькими романтиками, Рильському вони близькі в інтерпретації одного з улюблених російських поетів – Федора Тютчева. Дмитро Чижевський вважав, що якраз у розробці «нічних» колізій найвиразніше виявляється спорідненість Тютчева з філософією німецького романтизму: «Спорідненість Тютчева з німецьким романтизмом “відчувається” безпосередньо. Його “філософія ночі”, яка все-таки становить зміст найважливішої частини його поезії, – це перше, що звертає на себе нашу увагу. І справді, у цьому напрямку легко вдається знайти *конкретні* прояви спорідненості. З двох провідних мотивів, що звучать у “філософії ночі” німецького романтизму, у Тютчева знаходимо тільки один, проте він дуже глибокий і розгорнутий із великим розмахом. По-перше, для романтиків ніч є незмінною основою вільної гри наших духовних сил, передусім фантазії, основою, якої не може створити ясний, сонячний, сказати б, “картезіанський” день. По-друге, ніч відкриває нам онтологічні глибини, які інакше нам недоступні: вночі оживають сили природи і душі, які при денному світлі сплять. Світогляд Тютчева цілковито спрямований на онтологічне, поет шукає в мистецтві не ілюзію, не гарну зовнішність, а справжнє буття, первісну основу природи і життя, тому в Тютчева на передній план виступає тільки другий з названих мотивів романтичної філософії ночі: ніч відкриває нам доступ до вічної суті буття світу»¹.

Максим Рильський цікавився обома згаданими Чижевським аспектами романтичної філософії ночі, але принаймні в ранній творчості онтологічні мотиви видаються для нього важливішими. Попри весь трагізм, цей стан жаданий, цей досвід глибинного, візіонерського пізнання, може, найдорожчий – як найдорожча матері її беззахисна, слаба, хоровита дитина:

*О моя тривого негасима,
Синьооке і бліде дитя!
Вічно ти стоїш перед очима
І чудні ворушиш почуття.*

¹ Чижевський Д. Тютчев і німецький романтизм / Д. Чижевський // Чижевський Д. Філософські твори : У чотирьох томах. – Т. 3. – К. : Смолоскип, 2005. – С. 327–328.

*Ти мене на улиці стрічаєш
І зовеш на невідомий шлях;
В темнім лісі ти мене спиняєш,
Як нічний, містичний сірий птах...*

*Тихими питаннями страшними
Пронизала все моє життя...
О моя тривого невгасима,
Синьооке і бліде дитя!*

Ця образність по-своєму відлунює у схожих – але трагічніших, розпачливіших – варіаціях Євгена Плужника, тільки в нього невідступна тривога вже не «перед очима», не на вулиці і в блуканнях темним лісом, вона вже в душі, яка сама себе жахається, сама від себе хоче відректися: «Час спокою... а душа в тривозі... // О дитя налякане й слабе! // В тиші цій, що стала на порозі, // Страшно їй підслухати себе!». Найрозпачливішим у Рильського сприймається останній з названих віршів:

*Я не спав – і по моїй кімнаті
Безупинно і безмовно хтось ходив;
Я хотів про щось його спитати –
І не смів чи, може, не умів.
[...]
Він ходив – а я конав помалу
І рукою ворухнуть не міг,
І мовчання крижане спадало,
Як холодний і колючий сніг.*

У земній юдолі надто багато непереборних спокус – та й ліричний герой «Осінніх зір» аж ніяк не аскет і не стоїк, він сам хоче зазнати всіх заборонених, отруйних насолод і знад. Спокуси ці часто досить пізнавані, вони здебільшого мають виразний бодлерівсько-блоківський колорит. (На самостійну рефлексію щодо бодлерівських впливів Максим Рильський спроможеться пізніше, вже у збірці «Синя далечінь»). Цікаво, що блоківський інтертекст також усвідомлений українським поетом. Як свідчить Олександр Дейч, Рильський мріяв написати дослідження про кумира своєї гімназійної юності: «З-поміж нездійснених задумів був один, до якого Максим Тадейович часто повертався в розмовах: йому хотілося написати книгу про поезику Блока. Його лірику, осяяну передчуттям нового життя, Рильський знав напам'ять і любив читати й цитувати блоківські рядки. Максим Тадейович не раз згадував, як В. І. Кача-

лов читав йому вірші Блока всю ніч, і хвилююче виконання артиста, за словами Рильського, наближувало його до світу поета»¹.)

Запаморочливо-пряне, п'янке підсоння раннього модернізму з його зреченням простоти, неспокушеності – і культивуванням тепличних «квітів зла», намаганням будь-що зазирнути в заказане (навіть якщо для цього треба переступити суворі моральні приписи й запродати душу такому собі естетизовано-театральному, у випадку Рильського чи не Достоевському, «блідому дияволу із червоним ротом»), з нездоланною принадістю «отрути» (так що не буде великим перебільшенням назвати це слово одним з ключових у збірці 1918 р.) – наркотичних збудників, які розширюють свідомість і збагачують колекцію неймовірних вражень) багато в чому визначило поетику «Осінніх зір», хоча вже й тут помітні деякі вияви конфлікту між символістською настановою на складність, недосказаність, двозначну затуманеність і водночас прагненням класичної ясності, отого пошукуваного кларизму, який поет осягне аж у середині двадцятих, забарвивши його (хай це як парадоксально, навіть оксюморонно може звучати!) непоодинокими здобутками поетики символізму.

Спокій, рівновага, вмиротвореність поки що засадничо недосяжні, більш того – небажані, бо якраз вони видаються прикрими бар'єрами для осягнення майже неприступної у речевому світі краси, осягнення, можливого лише в містичному екстазі, через відмову від предметного, чуттєвого, матеріального. Рай, як скаже Максим Рильський у сонеті «Бодлер», має бути «пекельним». Цей оксюморон дуже питомий для розуміння символістської поезії початку ХХ століття. (До речі, зосередженість на демонструванні найнесподіваніших оксиморонів – риса поетики, яка зближує українського поета саме з Бодлером.) З точки зору Рильського-гімназиста, християнський рай аж ніяк не є упривілейованим місцем для письменника. У листі до Михайла Алексеєва він з елегантною іронією віддає перевагу складанню епіграм на чортів – перед незмінною райською нудьгою: «Нудьгувати будемо після смерті, в раю. А якщо потрапимо в якесь інше місце, то будемо писати епіграми на чортів» (ХІХ, 133). У версії Олександра Блока (вірш з промовисто еретичною назвою «Друге хрещення») визнання притягальності зла ще одвертіше й виразніше. *Лише* на шляхах зла чи принаймні не уникаючи їх можна заслужити вічне блаженство:

¹ Дейч О. Дорогою дружби // Незабутній Максим Рильський / О. Дейч. – К. : Дніпро, 1968. – С. 75.

*И в новый мир вступаю, знаю,
Что люди есть и есть дела,
Что путь открыт наверно к раю
Всем, кто идёт путями зла.*

У певному сенсі це прийняття Зла обов'язково передбачає не просто одночасне визнання Добра, а навіть і захист Добра. Свобода митця в принципі неможлива без відкидання багатьох аспектів пнівної суспільної моралі та заперечення певних засад світоустрою – тоді писання, творчість стає унікальною можливістю спроектувати паралельну реальність, змінити світ, у який тебе закинуто. Як пише Жорж Батай, наголошуючи особливу зосередженість на Злі багатьох європейських романтиків, «ми перш за все бачимо виклик, кинутий загальноприйнятій моралі, в основі якого лежить супермораль»¹. Прийняти цей недосконалий світ – означає стати конформістом. Юначий бунт проти Батька стає докором за те, що світ не відповідає виплеканим ідеалам. (Цікаво, що бунт романтичного покоління при початку ХІХ століття – це переважно чин молодих поетів; за якоюсь незбагненою закономірністю більшість з них загинула дуже рано – можна назвати Байрона й Шеллі, Лермонтова й Клейста, Новаліса й Кітса...) Аналізуючи цю ригористичну бунтарську супермораль, Жан-Поль Сартр звертав увагу на різницю між атеїстом, для якого Бога не існує, а відтак сам вибір між Богом і сатаною, сама спокуса бунтарського сатанинства просто не може з'явитися, і священником, який служить чорну месо. Завдяки бунту, за Сартром, «у світі виникає щось таке, чого раніше не існувало, чого віднині не можна знищити і що не було передбачене строгим розпорядком світобудови, – виникає нічим не мотивоване, ніким не передбачене творіння, творіння як предмет розкоші. Звернемо тут увагу на зв'язок між злом і поезією: якщо, всупереч узвичаєному, зло стає предметом поезії, якщо, таким чином, обидва ці різновиди творчої діяльності з обмеженою відповідальністю сплітаються і зливаються один з одним, перед нами раптом виростає квітка Зла. Між тим навмисне примноження зла, тобто гріх, в суті справи є нічим іншим, як актом прийняття й визнання Добра; це – акт підпорядкування Добру, отож, саме себе проголошуючи лихим, Зло визнає власну вторинність і відносність, зізнається, що незалежно від Добра воно існувати не може. Таким чином воно, ніби від протилежного, славить Добро, більше того, заявляє, що саме по собі

¹ Батай Ж. Литература и Зло // Батай Ж. Теория религии. Литература и Зло / Ж. Батай. – Минск : Современный литератор, 2000. – С. 134.

воно – ніщо»¹. Поет-грішник чується жахливою дитиною, яка у глибині душі розуміє, що її бунт не завдасть аж такої шкоди і що вона може заслужити прощення. Цю амбівалентність Максим Рильський фіксує раз у раз. Згадати хоча б «І в божім храмі чистоти // Дзвонить порочними чарками» чи «Є дивний чар – тоненьку паутину // Плести з гріха, отрути і вина, – // Хоч в той же час, годину і хвилину // В душі лице Мадонни вирина». Слід мати на увазі, що у 10–20-ті роки це відчуття безгрунтовності, закинутості у світ, обласшований за якимись неприйнятними законами, посилювалося всезагальною нігілістичною атмосферою, втратою основ, коли чи не всі традиційні цінності – релігія, культура, освіта, родина тощо – почали затрачати свою безсумнівність. Це якраз та ситуація, коли, за Сартром, людина перестає шукати підтримки у традиційного Добра чи узвичаєного порядку речей.

Оксиморони – таки важлива риса поетики «Осінніх зір». Адже навіть біла лілея – символ благородства, невинності й чистоти – виявляється ще однією оманною в шерезі несправжніх, облудних, підмінених вартостей:

*Люблю отруту, сховану в лілеї,
Люблю порок із поглядом ясним,
І безсоромність ніжності твоєї,
І терпких милощів незнаний дим.*

Рильський іноді досить одверто натякає на принадність наркотичних видив й екстатичних переживань: «Але одно згадаю ще не раз: // То хвилі таємничого екстазу, // Що ним отрута в серці розлилась». 1919 роком датовано загадковий у своїй суцільній недомовленості вірш «Каламутні води», який ніколи не публікувався за життя автора і мав належати до задуманого циклу «Отрута». Авторська присвята – «Золотокосому Жені-піаністові».

*Я пам'ятаю ту самотність повну,
І в серці стиски та болючий чар,
І перших зустріч вроду невимовну,
І вечора містичного пожар.*

*Я пам'ятаю ті блаженні муки –
І залізниці темно-сивий дим.
Я пам'ятаю, як тремтячі руки
Виймали пляшку з ядом чарівним.*

¹ Сартр Ж.-П. Бодлер / Ж.-П. Сартр // Бодлер Ш. Цветы Зла / Ш. Бодлер. – М. : Высшая школа, 1993. – С. 361.

Ці візії штучних наркотичних парадизів нав'яні, очевидно, Бодлером, для якого чи не єдиним способом повернути втрачений людиною рай було створення якнайдосконаліших імітацій первозданного блаженства. У книжці Бодлера «Штучний рай» пропонувалися і рецепти з застосуванням наркотиків, варіанти такої собі симуляції насолоди. Різновидом «штучного», змодельованого парадизу для автора «Квітів зла» була, зрештою, й поезія, безвідносно до того, *хто* ж надиктовує вірші, відкриваючи доступ до якихось несього-світніх – божественних чи сатанинських – сфер¹. Оксана Забужко підставово закидала «проклятим поетам» якраз забуття класичних естетичних настанов на опанування матеріалом: «У тій гонитві за “сильним почуттям”, що її вперше взяли на прапор французькі “прокляті поети” й згодом підхопив увесь європейський модернізм, непомітно відбулася серйозна, ба й епохальна зміна естетичного смаку: психологічна розперезаність і “неповстримність” (цветаєвська “безмірність”), емоційне збурення аж до хаосу, до вже “неконтрольованого божевілля” (коли творчість душевнохворих експонується в музеях саме як *творчість*), стали сприйматися в мистецтві за вияв авторської *сили*, а не *слабости* (невміння підкорити собі матеріал), як то було в класичній естетиці – і в естетиці нашої “локальної спільноти” в тому числі»². Тож перехід до неокласицизму Рильський (хоча слід зауважити, що цей поет усе ж ніколи послідовним бодлеріанцем не був і щодо крайнощів декадентизму здебільшого умів зберігати певну іронічну дистанцію) означував як *одужання, прозріння*, коли молодість уже бачиться «як невиразна пляма», як «тяжкий» сон, вартий забуття.

¹ В оповіданні «Веселі брати» (1925) Рильський не без очевидного сарказму (використовуючи біографічні деталі, подані і в його мемуарних, автобіографічних текстах) окреслює середовище «золотої молоді» з її брутальними й жорстокими розвагами: «ресторани, електрика, Ванди, Ньюри (інколи ще зі свіжими спогадами про тихе сільське подвір'я з безверхою грушею), приятельство зі знаменитим ротмістром Завалішним, що зарубав у винному льошку прислужника-грузина, коли той подав йому “не такого” шашлика», тощо. Молоді люди пачосно стверджують, що «тільки в самоотруті й має людина щастя». (Ця фраза не була б чужорідною в контексті збірки «Під осінніми зорями»!) З-поміж приятелів вирізняється такий собі «бодлеріанець» Серж, наділений чи не автобіографічними рисами: «Він читав Бодлера і Пшибишевського, любив слова “порок”, “титанізм” і т. ін. і в “бесідах” убачав якраз гніздо якихось “дерзновеній”, пристанисько бентежних душ і т. д. Але стежечка, прочищена між кучугурами снігу, темні силуети дерев, м'яке снігове миготіння – все це чомусь нагадало йому рідне село, стук бадьорих ціпів на току, скрипіння вечірньої криниці, голоси, що в зимовій тиші особливо якось глибоко лунають, свист снігурів на базу. Серце фізично стислось, він глибше насунув свого кашкета і хотів повернути назад. Під Бодлером заворушився сором» (I, 452).

² Забужко О. Notre Dame d'Ukraine : Українка в конфлікті міфологій / О. Забужко. – К. : Факт, 2007. – С. 458–459.

Тлумаченню цих мотивів поезії «Осінніх зір» багато уваги приділив Віктор Петров у доповіді, прочитаній 25 березня 1924 р. на засіданні Історико-літературного товариства в Києві. Називаючи Рильського взорованим на Бодлера поетом гріха, критик означає поважну літературну традицію культивування «дендичної» краси. «Заховуючи ці традиції “штучних раїв”, л[ітерату]рної школи романтичного декаденства фр[анцузьких] письменників ¼ 19 [століття], Р[ильський] у душі цієї школи виступає як *advocatus Diaboli*, адвокат дияволичних отрут вроди. Він хоче запевнити нас, що не можна прожити без штучних раїв, “пекельного раю”, без тих “нездійсненних бажань і неживих ідей”, дендичне знаття яких дає нам кокаїн, гашиш і опій. [...] Сатанічний дендизм Б[одлера], утворений ним під впливом переважно Байрона, Едгара По й Е. Т. А. Гофмана, визначив той же у Р[ильського]. Надати відтінок сатанічності своєму дендизму естетства – це ще Байрон і Шеллі, а за ними Пушкін і Лермонтов вважали прикметою хорошого тону. Хороший тон вимагає од культурної людини бродити *some il faut*, бути трохи дендичною в своїх смаках, настроях й трохи демонічною в своїх учинках. [...] Була мода тлумачити вроду й мистецтво як отруту й до того сатанинську, як опіум і наркотик. Р[ильський] не минув таких тлумачень. Він любить отруту, сховану в химерних квітах зла»¹. «На дні», «в ряду злодіїв і повій» таки можна почуватися навіть щасливим – переконує ліричний герой вірша «Під мокрим снігом ліхтарі горять». Бо тут уже немає надій, ілюзій і зваб, тут усе «просто і ясне». На поверхні життєвого океану «кораблів щасливий караван // Десь там пливе – за вічною красою», а під водою – «хвости слизьких потворних риб» і зваба вічного незрушного спокою. А коли без вишуканих океанських алегорій, то атрибутами суспільного дна стають «кінематограф і дівчата п'яні», мокрий сніг і тьмяні ліхтарі... Досвід гріха принагідніший і незрівнянно цінніший, ніж плекання цноти й вірність ідеалам чи заповітам; «чистий образ Беатріче» поет міняє на сміх гетери – і все це, схоже, лише тому, що «порок» (навіть коли «в сірі дні осіннього болота // нам порок привичний остогид» і необхідність віддаватися йому бачиться неунікним, хай і обтяжливим обов'язком модерного поета!) дає доступ до секретів поетичної творчості. Для автора «Осінніх зір» музою виступає радше гетера чи навіть «якась кокотка», котра в похмільному тумані бачиться царівною з казки. Свого часу Бодлер проспівав гімн штучній красі,

¹ Петров В. Текст доповіді про Максима Рильського / В. Петров // Корогодський Р. І Дороги. І правди. І життя / Р. Корогодський. – К. : Гелікон, 2002. – С. 319–320.

«моді, яка є ознакою прагнення до ідеалу,» і саркастично затаврував «варварів», котрі «доходять у своїй відсутності до того, що зможуть захоплюватися лише простотою природи». Скажімо, «пудра створює ілюзію цілісності у фактурі й кольорі шкіри; завдяки їй шкіра набуває однорідності, ніби вона обтягнена балетним трико, так що жива жінка стає схожою на статую чи на істоту вищу й божественну»¹. Максим Рильський романтизує, естетизує образ своєї «царівни» якраз завдяки підкресленню штучності, «зробленості» цієї декадансної краси: вишукані аромати, струмисті шовки огортають героїню, так що вона постає швидше портретом, скажімо, роботи Густава Клімта, Анрі Тулуз-Лотрека чи Амедео Модільяні, аніж спогадом про реальну жінку, зустрінуту на вечірніх київських вулицях. Досить прозоро відчитуються в тексті блоківські алюзії, блоківська петербурзька незнайомка у Максима Рильського стає екзотичною «чужоземкою»:

*Ти царівна із казки моєї,
Заворожена, срібна, гірка.
Чужоземко! Повіє! Лілеє! –
Серце серцю в пустині гука.*

Сам спосіб портретування у цих віршах виключно антитрадиціоналістський, поета не цікавить «несмілива» природна краса, акцентується натомість театральність, майже мистецька досконалість жіночого образу, тіла, що постає як мистецький витвір, який за певних обставин можна й запропонувати поціновувачам-покупцям. «Пещені і ситі городяни» приглядаються, «обчислюють» червінці, а вона «байдуже» «прийма однаково чужинців і злочинців». (Манера портретування тут нагадує, скажімо, Підмогильного або Домонтовича. Так балерина Рита в «Місті» принадує погляд героя якраз вишуканою стильністю: «Вона складена була з двох тонів [...] і це просте поєднання надавало їй постаті гордого чару». А співачка Лариса Сольська у романі Домонтовича «Без ґрунту» володіє дивовижним умінням перевтілитися, представити у щоденному «театрі для себе» цілковито новий образ, залежно від вибраної сукні, зачіски і макіяжу. Модерністські акценти цих портретів дуже відмінні від уподобань наших письменників реалістичної школи (наприклад, Нечуя-Левицького), котрі цінують саме природність, невмисність і вочевидь зловживають рослинними, квітковими порівняннями.)

¹ Бодлер Ш. Поэт современной жизни / Ш. Бодлер // Бодлер Ш. Об искусстве / Ш. Бодлер. – М.: Искусство, 1986. – С. 308–309.

Рильський – один із небагатьох натовді українських письменників, хто спромігся дати образ повії майже без звичних у вітчизняній літературі моральних, суспільних конотацій. Саркастично-викривальні нотки з'являються лише згодом, у поемі «Крізь бурю й сніг». Закінчується вірш суто естетською реплікою про безвідносність краси, яка не підлягає моральним корективам: про всі пересуди й огуди – «... їй байдуже. Як полум'я палає // Вахляр цяцькований в цяцькованій руці».

2. «Солодкий світ...»

Рильський-символіст – співець гріховної краси й пекельного раю, завсідник «безстидної таверни» і програмовий бодлеріанець – уже в збірці «Синя далечінь» публікує вірші, що засвідчили пошук якихось інших естетичних (і світоглядних!) орієнтирів. В «Осінніх зорях» поет ще доволі залежний від попередників, часом навіть вторинний. Натомість третю книжку можна назвати історією прозріння, віднайдення того надійного ґрунту, за яким повсякчас тужив ліричний герой «Осінніх зір». Такі вірші, як, скажімо, «Солодкий світ», «Несіть богам дари», «Нашу шлюбну постелю...», «Грім одгримів, і солодкою млостю спокою...», «У теплі дні збирання винограду», – це апофеоз ствердження, прийняття неосяжної краси дарованого нам світу і вдячності Творцеві. Обрана Рильським у десять роки роль залюбленого в диявольські принадні квіти зла прихильника отруйної декадансної краси, що його звабив не «чистий образ» Беатріче, а грішна, продажна врода гетери (роль, обрана, не в останню чергу, за багатство й вимовність театральних ефектів, жестів, поз і масок, з нею пов'язаних, так само, як і з огляду на авторитетність блискучих попередників, які бездоганно її зіграли), виявилася невдовзі обтяжливою з багатьох причин.

Уже в ранній його поезії звучать, відчутно наростаючи і в книжках кінця двадцятих, і – після виснажливого блукання у безводній пустелі соцреалізму – в ліриці «третього цвітіння», віталістичні, життєствердні мотиви, сливе пантеїстичне (що не раз відзначали критики!) замилювання зеленим світом, лісовим і річковим привіллям, розмаїттям звуків, барв, вражень. Природу не просто естетизовано, у ній і через неї ми можемо відчутти божественну оприявленість, причетність до якоїсь вишньої гармонії. Окрім цієї, переважно особистісно-психологічної, існувало й чимало історико-культурних,

естетичних причин. По-перше, на кінець десятих років уже відчувалася «втома форми», вичерпаність, завершеність символізму як течії, з'явилася спрага конкретики, більша увага до «земних», чуттєво приступних, а не лише трансцендентних вартостей. «Здається, – не без іронії підсумовував Віктор Жирмунський, – поети стомилися від занурення в останні глибини душі, від щоденних сходжень на Голгофу містицизму. Знову захотілося бути простішими, безпосереднішими, людянішими в своїх переживаннях, захотілося відмовитись від тої надмірної індивідуалістичної вимогливості до життя, що ламала й розривала живі життєві стосунки, побутові зв'язки між людьми. Хочеться бути “як усі”; стомились надмірним ліризмом, емоційним багатством, душевною схвильованістю, розбурханим хаосом попередньої епохи. Хочеться говорити про предмети зовнішнього життя, такі прості і ясні, і про звичайні, немудрі життєві справи, не відчуваючи при цьому священної необхідності відповідати останні божественні істини. А зовнішній світ лежить перед поетом, такий розмаїтий, цікавий і світлий, майже забутий за роки індивідуалістичного, ліричного заглиблення у свої власні переживання»¹. По-друге, атмосфера національно-культурного ренесансу, сподівання, – з усією виразністю явлені, наприклад, у Тичининому «Золотому гомоні», – на силу «молодого», «дужого» народу, який повертав собі державу й історію, культуртрегерські проекти «підхоплення обірваної нитки», відродження занедбаних традицій (слово «відродження», знаємо, з легкої руки Миколи Хвильового стало одним з ключових у численних дискусіях двадцятих років), розбудови культурного простору (коли шукати метафор, що образно явили б цей пафос культуртрегерства, то, з одного боку, згадується Тичинина констатація: «А навколо злидні – як гудина, як гич! // А навколо земля, столочена, руда... // Тут ходив Сковорода», – а з другого, пошуки Миколою Зеровим «ліків» на рідну «старосвітчину» чи варіювання Максимом Рильським образу «вірного заступа», щоб вирубати бур'яни й посадити сад на пустирищі) – все це вочевидь розбігалось із символістськими настановами на дистанціювання від реальності, як їх інтерпретував автор збірок «На білих островах» чи «Під осінніми зорями».

Важливо також, що орієнтація на європеїзм – одне з чільних гасел кївських неокласиків – посилила інтерес до античності. Коли у

¹ Жирмунский В. Преодолевшие символизм / В. Жирмунский // Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. Жирмунский. – Ленинград : Наука, 1977. – С. 109.

вихованих в класичній школі Максима Рильського (випускника зорієнтованої на повноцінну гуманітарну освіту київської гімназії В. П. Науменка) чи Миколи Зерова (який студював класичну філологію в університеті Святого Володимира) любов до римської словесності (посилена, мабуть, ще й впливами Фрідріха Ніцше) та до французьких парнасців була спершу лише естетичним уподобанням, смаковим пріоритетом, то з постанням неокласицизму як школи «щеплення» античної культури на український ґрунт стало програмним завданням. «Сю старосвітчину, сей дикий смак» можна було, як здавалося, ошляхетнити, лише представивши зразки бездоганного стилю, явивши в перекладах та алюзіях «слово, смак, калагатію» (Микола Зеров) античних майстрів – «півбогів». Свого часу парнасець Леконт де Ліль, перекладаючи античних авторів, «до власної творчості в ареалі античного світу [...] дав нам ні з чим не порівнянний коментар: кожен освічений француз міг тепер бачити правильне креслення тої самої будівлі, яку поет воскрешав перед ним уже вигадливіше, у формі власних своїх замилювань і переживань»¹. Російський же модернізм «духом високої філології, якого йому так не вистачало» (В. Жирмунський), наснажував якраз Інокентій Анненський – знавець античності, перекладач і тлумач Еврипіда, один з улюблених поетів молодого Максима Рильського. Античність допомогла розв'язати, усунути непримиренний, здавалося, конфлікт гріха і краси, ту суперечність двох однаково сильних прагнень, яка болючим нервом вібривала у перших книжках поета. З одного боку, пошук пренепорочної білої лілеї, «незримої тайни», відчуття «приторку Божої руки», що зцілює хвору душу... А з другого, – на цих стежках прекрасне бачилось недосяжним; справжнім учителем Краси міг стати – в контексті певної традиції – лише диявол чи, принаймні, «не Бог, не сатана», «а інший дивний дух», що з'являється в опіумному диму «у мертвий час півночі»; душа поета опиняється «в пекельному раю», і сакральним «вином Причастія» може стати навіть «вино безстидної таверни». Для Максима Рильського, як і багатьох європейських модерністів, у християнстві неприйнятне його здебільшого вороже наставлення до мистецтва. Коли краса засадничо гріховна, то митцеві дуже важко дотриматися букви християнства, важко змиритися з тим, що, як каже героїня-християнка в драмі Лесі Українки «Адвокат Мартіан», «наша правда так убого вбрана». А в іншій Українчиній драмі, «Руфін і Прісціл-

¹ Анненский И. Леконт де Лиль и его «Эриннии» // Анненский И. Книги ображений / И. Анненский. – М. : Наука, 1979. – С. 406. – (Серия «Литературные памятники»).

ла», римському патрицієві «трудно вірить, щоб погану одіж // могла носити якась ідея гарна». Руфінові болить, що «поки новий Єрусалим настане, // то Рим піде в старці, бо ваша віра // зруйнує працьовитість, а жебрацтво // в честь уведе». Як на радянські 20-ті роки ці слова могли набувати особливої ваги й значення, адже радянська ідеологія знов обіцяла новий Єрусалим, «прекрасну загірню комуну» в невизначеному майбутньому, тим часом варварськи знищуючи, як християни у Руфіновому домі, прекрасні, але ідеологічно шкідливі фрески... Неокласики часто й охоче звертаються до античного поняття калагатії (воно згадане навіть у жартівливо-програмовому «Неокласичному марші»), адже так примиряється суперечність, змінюється сама оптика, перспектива бачення: не сіра, одноманітна, цілковито профанна реальність, від якої треба втікати у якісь вищі сфери, шукаючи доступу до трансцендентного, а обоження природи, бо «*по землі* (курсив мій. – В. А.) небожителі ходять блаженні», янголи освітають людям довкілля, а краса розлита в усьому, треба тільки вміти її побачити. (До речі, не раз наголошуване критикою пушкініанство молодого Рильського також пов'язане зі схилинням нашого поета перед класицизмом, класицистською гармонією і вмиротвореністю.) Не «діонісійські глибини» символізму, а аполонічне «мистецтво рівноваги» стає визначальним для Рильського у період «акме», у його зрілі 20-ті роки.

Максим Рильський уміє бездоганно передати відчуття *повноти*, гармонії, вивершеності. Причому ці, як висловлюються психологи, пікові переживання, ці одкровення з'являються, схоже, спонтанно, після тривалих періодів безнадійних шукань, зневіри, розпачу, готовності змиритися із владою зла. Тривога «безсердечних літ» переважно й живила лірику «Осінніх зір», її самозгубчі настрої, відчайдушні жести, бажання упитися хай якою отрутою, аби забутися, аби намарне не шукати недосяжного, закананого. Спрага молитви, відчуття «приторку Божої руки», очікування якоїсь утіхи з «небес, як очі Пресвятої, синіх» – звучить і в ранній ліриці, і в ідилії «На заліссі»:

*Заб'ється в серці дивне поривання,
Чудний мороз по тілі пробіжить,
І хочеться під п'яне колихання,
Під п'яне колихання верховіть
Молитись чистим, голубим просторам,
Не боячись бути названим актором!*

І хоча «в святій блакиті» таки з'являється лице, й поет хоче почувти добру вість з божественних уст – «та слово їх не долетить». Нарешті у віршах 1919–20-го років зафіксовано моменти просвітлення, осягнення істини (причому одразу кілька таких екстатичних текстів вміщено вже у збірці «Синя далечінь»). Йдеться, власне, про інтерпретацію містичного досвіду, про описи одкровенень, епіфаній, трансцендентних прозрінь. Сучасні психологи (наприклад, такий авторитет, як Абрахам Маслоу) вважають, що кожній «самоактуалізованій» особистості притаманні «містичність і досвід вищих станів свідомості»¹. Теорія самоактуалізації у чомусь суголосна поняттю буддиського Шляху Просвітлення. Мається на увазі процес осягнення «самості», сутнісної природи людини, незвичайне «переживання – цілісне, живе, самовіддане, з повною концентрацією і повним всотуванням»². Ці пікові переживання, не раз описані поетами, філософами, містичками, візіонерами, є моментами творчого екстазу, релігійного піднесення, трансцендентного осягання.

Як і кожен, очевидно, справді видатний поет, Максим Рильський мав – у тій чи тій формі – особистий містичний досвід. Утім, пишучи про «Сковороду-містика», Дмитро Чижевський підставово вважав не аж так важливим, «виростали містичні ідеї Сковороди з містичних прагнень чи з містичних переживань». «Відповідь на це питання, до речі, не має значіння для оцінки містичної філософії Сковороди. Бо містичну філософію ми оцінюємо на основі тих самих критеріїв, що й усяку іншу, – та, до речі, ми не маємо певних свідощів про містичні переживання цього або того містика»³. Містичні теорії говорять про три етапи, три вияви досвіду долучення до трансцендентного: очищення, просвітлення і, нарешті, екстаз народження «внутрішньої людини», наділеної новим зором. Ось як передав свій стан просвітлення й екстазу Григорій Сковорода в діалозі «Наркісс»: «И если подунул на твое сердце дух Божий, тогда должен ты теперь усмотреть *то, чего* ты от рождения не видал. Ты видѣл по сіе время одну только стену болванѣющія внѣшности. Теперь подними очи твои, если они озаренны *духом истинь*, и взглянь на *ее*. Ты видѣл одну только тму. Теперь уже видишь *свѣт*. Всего ты теперь по *двое* видишь: двѣ воды, двѣ земли. И вся тварь теперь у

¹ Див.: Фейдимен Дж. Абрахам Маслоу и психология самоактуализации / Дж. Фейдимен, Р. Фрейгер // Гуманистическая и трансперсональная психология. – Мн. – М. : Харвест – АСТ, 2000. – С. 312.

² Там само. – С. 313.

³ Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні // Чижевський Д. Філософські твори : У чотирьох томах / Д. Чижевський. – Т. 1. – К. : Смолоскип, 2005. – С. 350.

тебе на двѣ части раздѣленна. Но кто тебѣ раздѣлил? Бог. Раздѣлил он тебѣ все на двое, чтобы ты не смѣшивал тмы со свѣтом, лжи с правдою. Но понеже ты не видѣл, кромѣ одной лжи, будьто стѣны, закрывающія *истину*, для того он теперѣ тебѣ здѣлал *новое небо*, новую землю. Один он творит дивную истину. Когда усмотрел ты новым оком и истинным Бога, тогда уже ты все в нем, как во источникѣ, как в зеркалѣ, увидѣл *то, что* всегда в нем было, а ты никогда не видѣл. И *что* самое есть древнѣйшее, тое для тебя, новаго зрителя, *новое есть*, потому что тебѣ на сердце не всходило. А теперѣ будьто все *внов* здѣланно, потому что оно прежде тобою никогда не видѣнно, а только слышанно»¹.

Максим Рильський здебільшого описує побачене *світло*, *сйиво*, акцентує силу нового зору, якому стало доступним те, що раніше було приховане чи затемнене; так само, як Платон чи Скворода, він часто говорить про «творчу нестяму», екстатичну «сп'янілість», радість і безтривожність. У вірші «Зелені тіні по душі майнули» цей момент, коли внутрішньому сприйманню відкривається «святого щастя золотий закон», означено насамперед як очищення від гріхів, від бруду буденного існування. Раптом з'являється «сйиво», «золото», відчуття «блаженства», «безжурності глибокої», «безмежності і вільного зітхання». Екстаз єднання з універсумом, «коли душа виходить з берегів» і зливається з тим «ширококрилим духом», що благословляє довкілля, якраз і є моментом усепощення, пізнання гармонії. «Солодкий світ» Максима Рильського – це світ первинно значущих речей і вражень: «простір блакитно-білий і сонце – золотий небесний квіт», «узори надвесняних тонких віт», дівочий погляд – «ніби пролісок несмілий»... Аби все це належно оцінити, потрібне якесь духовне зусилля, що веде до прозріння:

*Чи янголи нам свічі засвітили
По довгих муках безсердечних літ,
Чи ми самі прозріли й зрозуміли
Солодкий світ?*

Відчуття, переживання святості часто виникає через споглядання квітучого саду, блакитного неба, розливу весняних вод. Цей пантеїстичний захват злиття із «світовим життям» чудово передано у цілковито описовій, на перший погляд, поетичній мініатюрі «Білим цвітом розцвілися сливи»:

¹ Скворода Г. Наркісс. Разглагол о том : узнай себе // Скворода Г. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги... / Г. Скворода – К. : Наукова думка, 1983. – С. 139–140.

*Білим цвітом розцвілися сливи
На ясному, голубому тлі.
Дні веселі, дні ясні й щасливі
Йдуть, плывуть по водах, по землі.*

*Солов'їні плачуть переливи
У лісах, в завітчаній імлі...
Дивним цвітом розцвілися сливи
На ясному, на святому тлі.*

У природі Рильський уміє бачити «висоти незміримі» й «святі глибини», прочувати її «могучу душу», «порив», «що більший над усі пориви» людського ества... Біблійна алюзійність «Солодкого світу» оприявнює образи неспокушеної, непорочної, скромної, «як лілія бліда у затінку садів» (Шарль Леконт де Ліль), молитовно-чистої краси: тут усе – ще тільки натяк, напіврозквітла (і тим принагідніша, тим, може, найдорожча!) обіцянка весни, нагадування про день, коли на чорних вітах нарешті зазеленіє брость, коли перша трава проб'ється крізь граніт, коли «пролісок несмілий» з'явиться над торішнім поруділим листом...

Натомість у вірші «Грім одгримів, і солодкою мlostю спокою...» маємо зовсім іншу картину весни: це вже не скромно-боязка обіцянка, а справджена ява, нетамована пристрасть. Навіть гроза тут радісно-життедайна, вона пробуджує силу землі, розливає аромат квітів – і все завмирає в «солодкій мlostі». Перелічуються, прискорено нанизуються, множаться деталі («грім одгримів, соловей заспівав, заіржали // коні в далекій імлі»), з яких і виникає відчуття екстатичної людської прилученості до весняного відродження й оновлення довкілля. Всі наші змисли, все почуте, побачене, сприйняте гармонійно поєднується, «працює» на осягнення законів вічного повернення, осягнення божественної присутності тут-і-тепер («флейти торкається Пан, чашу підняв Діоніс»). Це якраз люблені моменти Максима Рильського, коли «вічність // прийшла й поклала руку на чоло».

Усіма своїми чуттями людина здатна в якусь зоряну хвилину містичного одкровення злитися з довкіллям, віддатися владі барв, запахів, звуків, ритмів... У вірші «Несіть богам дари!» численні епітети акцентують якраз абсолютну досконалість природного, Божого світу. *Прозорість* меду і блакиті, *золото* дозрілого ячменю й коропа у річкових глибинах, *тепло* дощу і палених жагою уст, *достиглість* яблук і винограду, *чистота* вод – усе запевнює, обіцяє,

утверджує вічність, незнищенність, неспинність життєвого коло-обігу. Епітет «вічні» введено в текст словосполученням «вічними дубами», між якими – збагачення, примноження значення й долу-чення власне релігійного виміру! – видніється постать невмирущо-го Зевса. Експресія посилюється і суто синтаксичними, мовними засобами, зокрема дванадцять разів повтореним у сонеті сполучни-ком «і». З них тричі – з однорідними додатками біля присудків «не-сіть» та «кладіть» («прозорий мед несіть», «і золотий ячмінь», «і втіху верховіть – достиглі яблука», «і виноград міцний») і п'ять разів з однорідними підметами перед узагальнювальними словами «усе нагадує»:

*І королі золотий в глибинах чистих вод,
І пари голубів, покірних Афродіті,
І звір із темних нір, і соколи з висот,*

*І молоді уста, жагою піврозкриті, –
Усе нагадує: і ранньої пори,
І вдень, і ввечері богам несіть дари.*

Мотив усеоновлюваності, вічного тривання Максим Рильський збагачує згадкою про «пари голубів, покірних Афродіті», – образ, значущий у багатьох його творах 20-х років: це вона, «водою вічною обмита», наймогутніша, «найдорожча» повелителька «благословен-ної любові» бере ненависть і зло на всіх перехрестях історії:

*І на якому роздоріжжі,
На камені яких церков
Три сили стрінуться ворожі –
Ненависть, голод і любов?*

У вірші «Нашу шлюбну постелю» мотив вдячності богам і екс-татичного відчуття повноти існування варіюється у любовній сцені: шлюбне ложе, запаморочливо-п'янкі пахощі троянд і сп'яніле само-забуття пристрасті («руки шукатимуть рук, уст пожадливі уста»), таїнство зачаття «в заморожену ніч» – усе це дано відчутти лише з божого благословення. Небожителі – щедрі й прихильні до смерт-них, тож людина сповнюється вдячності, що її можна висловити лише в молитві, у ритуалі. Як і у вірші «Несіть богам дари!», йдеться про молитовний, жертвний екстаз, згадано, знов-таки, простий жертвеник, на який кладеться «темний міцний виноград» – плід людської праці, «осінній витвір весняного чаду».

Якраз в «антологічній» поезії найсильніше відчутні схарактеризовані Фрідріхом Ніцше антична, діонісійська «психологія оргіазму як відчуття життя і сили, яке переливається через край, в якому навіть страждання діє як стимул»; «торжество життєвої сили над смертю і змінами, справжнє життя як всезагальне продовження життя через народження, через таїнство чуттєвих стосунків»¹. Відчуття умиротвореної гармонії, залюбленості в найзвичайніші, найпростіші вияви природного світу, в яких проглядається Божий замисел і Божа присутність, перейнята стилізація «Сафо до Афродіти», присвячена Рильським Миколі Зерову. «Золотий невід», солодкий полон, у який потрапляє душа, – не любовні чари Афродіти, не особливі принади чи виняткові пристрасті й відчуття (як і у віршах Рильського 10-х років ліричний герой, пам'ятаємо, жадав осягти навіть на шляхах зла, ціною угоди з Дияволом, хай в опіумному диму, хай під дією смертоносної «отрути» або «яду чарівного») – у новій перспективі бачення навіть найменша краплина відбиває всю досконалість буття. Не ваблять ніякі спокуси й «дорогі омани», треба тільки вміти читати вже явлені нам благовістя:

*Голуби кружляють
Білими сніжинками,
Солов'ї сміються
У гаю святому.
Кожний з них – твій вісник,
Посланець окрилений...
Світ увесь для мене –
Невід золотий.*

Моменти нескаламученої гармонії, в які крізь минуше враз прозирає сутність, передаються здебільшого у пейзажних етюдах чи замальовках, коли прекрасну мить вдається зупинити і відтворити в конкретиці деталей, чуттєвих вражень. Уявний об'єктив ніби фіксує сам рух, зміни, послідовність кадрів, багатство кольорового спектра, передає відчуття навіть не згаданого у вірші вітру:

*Свіжа зелень розгойдалась,
Розгулялась, поплила.
Перші краплі засміялись
До голодного зела.*

¹ Ніцше Ф. Чем я обязан древним // Ніцше Ф. Избранные произведения / Ф. Ницше. – Кн. 1. – Итало-советское изд-во «Сири», 1990. – С. 421–420.

*Голуби летять у сховок,
І в тіснім голубнику
Ряд округлих їх головок –
Як намисто на разку.*

Людина долучиться до цього безтривожного, просвітленого, простого існування, якщо їй вдасться розпізнати й споневажити численні омани, що ними зваблює буденність. Простота часом трактується у тонах такої собі пейзажної ідилії: розсіяний «незримою рукою» «рожевий пил крізь гущу лісову» ховає прикрі дисонанси, і не зраджують лише примітивно-первинні речі: «Житло почувши, коні срібно ржуть, // Відро, криниця і веселе сіно». Лише у цій нескладній системі цінностей, через самозречення, самообмеження, умалення – «не знаючи тривоги та розпуття, // Проходить шлях людина». Врешті, маємо ще одну бездоганну стилізацію, в колекції інших історичних костюмів чи, точніше, культурних моделей, які «приміряє» до своєї неспокоїної сучасності автор.

Утім, Максим Рильський достатньо спокушений естет, достатньо обізнаний з принадами неказанно багатогранної, незводимої до будь-яких простих визначень краси модерний поет, аби не знати, що шлях до такої ніби вмиротвореної, такої цілющої *простоти* – многотрудний, тернистий і теж по-своєму оманливий. «Відро, криниця і веселе сіно» – лише метонімія, яка натякає, вказує шлях до іншої філософії, інших світоглядних орієнтирів, іншої, зрештою, естетики – до тих гораціанських настроїв, які наснажують зрілу лірику «трудів і днів».

3. «Люби природу не як символ...»

І в символістській, і ще більше в неокласичній ліриці Максима Рильського звучать виразні пантеїстичні мотиви, причому коли у ранній творчості вони здебільшого пов'язані з контекстом містичного досвіду чи містичних шукань, то в неокласичній поезії образ «матері – природи» вимальовується через звертання до натурфілософських уявлень, міфологічних асоціацій; художнє узагальнення постає з конкретики реального пейзажу, зорового враження тощо. Пантеїстичне, навіть віталістичне життєсприймання живиться з різних джерел. Не варто забувати, що якраз до пантеїстичної містики чи не найчастіше зверталися ті, хто розчаровувався у традиційних формах релігійності, як це й було у ранньому українському

модернізмі (у цьому зв'язку можна згадати і Павла Тичину, й Олександра Олеся, і Миколу Філянського, і Володимира Свідзінського, і – трохи пізніше – «зенене євангеліє» Богдана-Ігоря Антонича...). Для Рильського-символіста мали значення і романтичні впливи, захват незайманою дикою стихією, протиставленою «зіпсутому» соціуму, вордсвортіанська (недарма, до речі, сучасні британські «зелені студії», або екокритика, покликаються саме на Вільяма Вордсворта!) певність у тому, що людина проходить свій земний шлях під пильним оком матері-природи (в українського поета ці настрої навіяні, зокрема, лірикою Федора Тютчева, одного з найавторитетніших творчих попередників). У віршах 20-х років виразно відлунює і антична віра в одушевленість природи, і пантеїстичні погляди Григорія Сковороди, для якого божественне начало таки оприсутнене у довкіллі.

З-поміж ліричних шедеврів, у яких поетові вдалося якнайповніше передати відчуття дивовижного «резонансу в ціле» (П'єр Тейяр де Шарден), рідкісної всеєдності з універсумом, «підключеності» до великих вітальних енергій, передати той досвід, що його людина переживає у свої високі, зоряні миті, коли зникають обмеження й загати, поставлені суто раціональним або буденно-емпіричним сприйманням, у доробку Максима Рильського вирізняється вірш «Опівдні». Перша строфа цієї пантеїстичної мініатюри – бездоганно виписане тло, пейзаж (хоча поняття «тла» й «пейзажу» в цьому разі неточні, бо йдеться не про пасивне, інертне, безвідносне до самого змісту переживання «місце дії», а про таку гармонію людини й довкілля, таку цілковиту відкритість йому, коли «внутрішнє» й «зовнішнє», природне й людське стають невіддільними), який найкраще схарактеризувати прикметником «акмеїстичний»: грецьке *акме* – квітуча сила, розквіта повня якнайточніше передає емоційне звучання початкового катрену. Слово «полудень», вжите для уточнення часу дії, уже означає «зеніт», «найвищу точку», найщедріше сонце й найпрозоріше повітря, однак його семантика ще посилюється, збагачується напрочуд розмаїтим контекстом, зоровими, слуховими образами, вишуканою метафорикою: полудень «ясний», квіти «червоні» (причому барва будяків – особливо насичена, інтенсивна, палахтюча), полудень стелеться «соковито й повно» (саме слово «повно» тут можна вважати тавтологічним щодо змісту всієї строфи). Гудіння мохнатого джмеля, розімлілі на сонці червоні будяки, запах меду – все це узагальнюється непрямим порівнянням полудня – віолончелі:

*Мохнатий джміль із будяків червоних
Спиває мед. Як соковито й повно
Гуде і стелеться понад землею
Ясного полудня віолончель.*

Людина – лише суголосо́на нота у цій доскона́лій мелодії, лише риска, часточка, деталь бездоганної гармонії. Одним синтаксично ускладненим реченням Рильський передає щасливий стан невіддільності, злитості, коли ліричний герой відчувається творцем і творінням водночас, коли зникає саме розрізнення суб'єкта й об'єкта, спостерігача й спостереженого:

*Це ж сам ти вколо зеленню розлився,
Огудинням прослався по землі,
Це ти гудеш роями бджіл брунатних,
На ясенових гілках сидячи,
Ти по житах літаєш тонким пилом,
Запліднюючи теплі колоски....*

Але осягнення такого стану потребує певної концентрації, медитативної зосередженості, забуття профанної злободенності («Спочинь! На заступ вірний обіпрись // І слухай, і дивись, і не дивуйся»). Таку всеохопну тягу до єдності П'єр Тейяр де Шарден вважав єдиною повноцінною формою любові, доступною людині: «Відчуття універсуму, відчуття цілого виявляється у ностальгії, що охоплює нас при спогляданні природи, перед красою, у музиці – в чеканні і відчутті великої присутності. Не рахуючи містиків та їхніх інтерпретаторів, як могла психологія ігнорувати цю фундаментальну вібрацію, тембр якої для натренованого вуха чується в основі чи, радше, на вершині будь-якої сильної емоції? Резонанс у ціле – сутнісна нота чистої поезії та чистої релігії. Що ж виражає собою цей явлений разом з думкою і пророслий у ній феномен, як не глибоке порозуміння між реальностями, які зустрічаються одна з одною, – роз'єднаною часточкою, що тремтить при наближенні до цілого?»¹. Людину все ж вилучає з природного світу здатність до саморефлексії, а відтак – найвищий Божий дар! – до творчості. Розміліла полуденна непорушність бачиться чи не синонімічною вічністю:

*Заснули води і човни на водах,
Висять рої, як кетяги пахучі,
І навіть сонце, мов достиглий плід,
Здається непорушним...*

¹ Тейяр де Шарден П. Феномен человека / П. Тейяр де Шарден. – М. : Наука, 1987. – С. 210.

Лише поет «не дається» чарам спокійного дня – «Бо, як сестра, схилилась над тобою // Невтомна подруга, сувора творчість».

Таких замальовок *зупиненого* часу, коли рух, змінливість уже здається неможливим і непотрібним, бо повнота форми, повнота оприсутнення певного явища тут-і-тепер уже досягнута, і далі розвиток буде лише спадом, деградацією, у Рильського чимало. «Претекстом» до «Опівдні» (1926) бачиться вірш «Дрімає дім старий», опублікований вісьмома роками раніше у збірці «Під осінніми зорями». Тут ще немає філософських прозрінь, інтуїтивних вчувань, якими так принадує пізніший твір, натомість маємо більше емпірики, спостережених деталей, – проте настроїв вірша, власне, той самий, хоча авторові ще не вдалося вхопити усю полісемію його нюансів, усе багатство внутрішнього переживання, індивідуальної рефлексії. Саме враження спиненого часу, приторку до вічності й об'єднує «Опівдні» та «Дрімає дім старий». Знов-таки, йдеться про розповідь пекучого літа, коли «розлігся на землі зелений літній день», у незглибному безхмарному небі тремтить самотній шуляк, перебігають зелені тіні: «Мені здається: час уже не йде, // Спинився і завмер». Підсумкова кода вмиротвореної пейзажної картини виводить зображене з плану емпірики: «Вічність // Прийшла й поклала руку на чоло».

У вірші «Тріпоче сокір сріблом потемнілим» романтичний порив «за дальню грань», де відкриваються «останні зависи», де враз являється незглибна повнота остаточних, засадничих істин, уся ота питома для символістського світобачення туга за трансцендентністю поцінуються лише як один з можливих шляхів пізнання себе і світу, ймовірно, навіть як «дорога омана». Йдеться про марнотність цивілізаційних здобутків і «несміливість» слова, його неспромогу адекватно передати помислене: «Доми, давно порівняні до скринь, // Людські слова з їх розмахом несмілим...». (Прикметне тут це «давно» – як маркер втоми форми, скепсису щодо самих поетичних пошуків одкровення, принесеного з «вишніх» світів.) У згоді з символістською настановою втікати від буденності, від емпірики – «Дай, серце, волю нетерплячим крилам, // Затріпочи, розвійся і полинь!». Але зрілий майстер уже прагне не пориву *за межі*, а осягнення єдності світотвору тут-і-тепер, розчинення у божественній цілості, у всеоновному рухові (таємниця цього руху хвилювала ще одного нашого поета-пантеїста, Павла Тичину, згадати хоча б знамените «усе міняється, оновлюється, рветься, // усе в нові на світі форми переходить»):

*А серце так: ти ж той листок єдиний
На гілці всеземної деревини,
Ти ж тільки частка, лінія одна!*

Частка не може осягнути цілість, будучи від неї від'єднаною, відчуженою, зовнішньою. Пізнання тут інтерпретується як «вчування», емоційне переживання, як різновид радше непереможного інстинкту, аніж раціонального розмислу, йдеться про «космічну», пантеїстичну свідомість:

*Зумій же чуть, як переходять соки
Крізь дерево плодюче та високе,
Спізнай, яка у ц і л і м глибина!*

Срібнолистий осокір, згаданий у першому сонетному рядку, бачиться тепер (після пережитого ліричним героєм у його гостинному зеленому затінку інсайту, осяння) таки міфологічним світовим деревом (і деревом пізнання водночас), світовою віссю, навколо якої структурується цілість. Крона звичайного дерева трансформує отінений нею шматок землі у сакральний простір, і цю добру вість про божественну присутність у земному (зеленому, лісовому!) світі й зміг почути ліричний герой сонета Максима Рильського. (Одним з безпосередніх претекстів для розвитку образу світового дерева, – маючи на увазі, звісно, його універсальність, архетипність, – міг бути вірш Федора Тютчева «На древе человечества высоко», написаний на смерть Гете: в інтерпретації російського поета саме великий веймарський майстер був «найкращим листком» вселюдського древа – «С его великою душою // Созвучней всех на нем ты трепетал».)

Плодючі соки, животворні енергії «переходять» від матері-землі квітці, травині, дереву, людині... «Провідником» невичерпних вітальних сил у поезії Максима Рильського часто постає дощ – добрий вісник, довгожданий гість, чарівний посланець. І картини дощу, й суголосні образи, пов'язані з *водною* стихією, – веселка, роса, річка, струмок тощо, – вирізняються особливою емоційною наснаженістю, навіть інтимністю переживання. Ідеться наразі не про пейзажні вірші, не про численні варіації мотиву дощу, а про власне пантеїстичні обертони цього мотиву. Найвиразнішою «підсвіткою» щойно розглянутого сонета бачаться два тексти. У збірці «Крізь бурю й сніг» віршеві «Тріпоче сокір, сріблом потемнілим...» передує дванадцятирядковий «Дощ» – дитинно-радісна пейзажна

мініатюра, яка завершується звертанням до «матері землі». У першій строфі немає лексеми «дощ», проте низка добірних епитетів передає *враження* від нього, усю повноту сприймання: «Благодатний, довгожданий, // Дивним сяйвом осіяний, // Золотий вечірній гість». Він падає «бадьоро, свіжо, дзвінко», поливаючи дерева й «закурени будинки», змиваючи втому, більш того, виконуючи суто божественні функції: він «оживить і запліднить», остудить «гарячі груди» матері землі. У пізнішій поемі «Жага» образи води, дощу, ріки набувають більш універсального філософського звучання:

*О водо! О щастя земне!
О радість – жагу вдовольнити!
Спадай, оросивши й мене,
На жито, на квіти, на віти!*

*О ріки, ви сестри мої!
Кружляючи разом з землею,
Запліднюйте щастям її –
І піснею станьте моєю!*

Аналізуючи архетип води у поезії Рильського, Леонід Новиченко писав, що «вода тут рівнозначна, зрештою, найглибше сприйнятій повноті буття». «Та особливо глибокий архетипічний елемент бачиться в незчисленних у нього малюнках благодатного літнього чи весняного дощу (“верхня вода”), який падає на спраглу землю (а разом з тим – дозволю собі цей “поетизм” – і на саму поетову душу). [...] Взагалі, винятково сильний “природоморфізм” весь час штовхає поета на грань якогось майже міфологічного почергового перетворення: то він з тих, кого дощ відсвіжує і відроджує, як це ми щойно бачили, то сам психологічно стає таким дощем і в захваті вигукує: “Яке це щастя – дарувать вологу // Квіткам, деревам, травам! Як вони // Її спивають, сміючись розлого”. Справді, “дар і віддарунок” (назва одного з цитованих віршів) у цих поезіях часто не піддаються взаєморозрізненню: з поетичним феноменом дощу в глибинній свідомості поета завжди поєднується переживання, в якому зливаються емоції і дарування блага, і його радісного сприймання, і жадання вдячного віддарунку... І коли скажуть, що в усьому цьому є й неабиякий, теж підсвідомий, еротичний елемент, – заперечувати було б марною справою. [...] Погожий літній чи весняний дощ, ця “верхня вода” життя, сприймався художньою свідомістю Рильського, очевидно, так само глибоко, як і свідомістю “природолюбною”

“землеробською” та “екологічною”. Для нього він архетипічно в’язався з символікою не лише творчого, поетичного натхнення, що, як ми бачили, в якийсь теплий дощовий ранок підносить свої прапори, “як повний мак”, але й всякого душевного пробудження, оновлення, піднесення, повернення психічних сил, злету над гнітючою інерцією»¹.

У зеленому лісовому храмі ліричний герой Максима Рильського знаходить розгрішення усіх своїх переступів, просвітлення і зцілення. Кілька таких сюжетів маємо і в символістській ліриці, але більшість пов’язана якраз із постсимволістським віднайденням (чи радше поверненням) довіри до первинних чуттєвих вражень. У зміщеному в першому виданні «Осінніх зір» «Рондо» мотив просвітлення виводиться безпосередньо з пейзажної візії:

*Осіннє свято – свято груш осінніх,
Краса хмарок рожево-перемінних
В урочисто-наївній глибині, -
В незрозуміло чистій вишині
Небес, як очі Пресвятої, синіх.*

Попри те, що «У темних баговиннях // Топився я – в розпусті, у вині», – усмішка Богоматері знов повертає дитинну невинність сприймання світу – «без муки, без одчаю, без брехні». Знаходимо у Рильського й сліве програмові маніфести пантеїзму, протиставленого символістським засадам. Найодвертіший з-поміж них – вірш «Люби природу не як символ». Природа – не тільки дзеркало твоєї душі, «не тільки тема вірша // або картини»:

*У неї є душа могутча,
Порив є в неї,
Що більший над усі пориви
Душі твоєї.*

«Вона – це мати», і єдино праведне до неї ставлення – синівське, а не естетське. Зрештою, перед величчю природи людина відчуває власну малість, скінченність відведеного життєвого строку. Схожі переживання людської малості перед лицем вічності – але й благісної спочутливості небес – знала Леся Українка: «Проти вічності неба були ми малі, // Але небо схилялось над нами». У раннього Рильського часом чується не лише затаєний смуток, але навіть і

¹ Новиченко Л. Поетичний світ Максима Рильського (1941–1964) / Л. Новиченко. – К. : Наукова думка, 1980. – С. 180–181.

оскарження людського приділу: «Кожна краплина в великому світі // Вічна, як світ. // Тільки істоти живі – ми забиті // Межами літ». Проте краса піднебесного світу не просто примиряє з долею, а й упевнює у вічному поверненні, у тому, що змінливість форм є безкінечною у спраглому всеоновленні: «Хто злився раз із світовим життям, – // Згниє в землі, але не вмере ніколи!».

Віру в незнищенність чогось, що перетриває гниття і розпад, Максим Рильський проніс крізь усе життя, вона відлунує і в його пізніх, іноді неймовірно тужливих, «зимових записах» 60-х років. З-поміж інших, як-от «Дощ у Гагрі», «Почорніли заводи в озерах», зрештою, знаменита «Туга за молодістю», найвиразнішим, може, – чи найбезпосереднішим! – буде перший вірш циклу «Зимові записи». Є тут і сум, і біль, і втрачені надії, проте ліричному героєві досить «незначного» слова чи усмішки –

*І знов відчується, що світ –
Одно безкрає вдома,
Що ти живеш, що всесвіт є,
Що ти – його частинка,
Що білий голуб розтає
У небі, як сніжинка.*

У другій половині 40-х років в еміграційній критиці розгорнулася пристрасна дискусія про роль і місце неокласицизму в українському модерністському ландшафті і про необхідність (конечну й нагальну, як здавалося тоді деяким по-молодечому радикальним і палким новаторам!) переборення його й «архівізації». Нам тут не йдеться про визначення хронологічних рамок того чи того стилю, про правоту або неправоту когось із мурівських дискутантів, до прикладу, Юрія Шереха чи Володимира Державина. Значення неокласицизму для модернізації української літератури важко переоцінити (нам видається, через поки що недостатню дослідницьку увагу навіть важко належно оцінити!).

Але стиль, зрештою, не літературознавча абстракція, він явлений доробком тих чи тих видатних митців. І поки мурівські теоретики спішили здати неокласицизм в архів або навіть довести, що його взагалі не було, Максим Рильський не те що не зрікався його набутоків, а й послуговувався арсеналом неокласичної поетики.

Перш ніж прийти до неокласицизму, Рильський долучився до найрепрезентативніших модерністських напрямів, принаймні до символізму, а подекуди й декадансу, так чи так зазнав впливу авто-

ритетних філософських течій рубежу віків. Не буде перебільшенням сказати, що його рання символістська творчість живилася справою Абсолюту, причому абсолютні істини Рильський, як і багато його літературних ровесників, намагався знайти, конфліктуючи з багатьма постулатами ортодоксального християнства. Натомість неокласики з їхніми орієнтаціями на античність, на пантеїзм, незмінною увагою до земного, речевого світу, до принадних дрібниць повсякдення уже знаходять джерело краси не лише (навіть і не насамперед) у трансцендентному позамежжі. Осягнувши в 20-ті роки довіру до світу й до слова, любов до «прекрасної ясності», довершеного кларизму (згадаймо хоча б знамените «учися чистоти і простоти») цей поет зберіг – попри неминучі втрати, спричинені соціалістичними вимогами й приписами, – і в пору свого щедрого третього цвітіння, таки застаючись мудрим прихильником «мистецтва рівноваги».