

Віра Агеєва

ARS POETICA МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

Виявляючи подиву гідну непіддатливість спокусам, якими зваблювала епоха неймовірного ціннісного хаосу, Максим Рильський виробляє власне розуміння місця і ролі поета у тій історичній дійсності, де заклики знищити поезію й чимскоріш викинути на звалище всі естетичні набутки лунали безсоромно гучно і для сучасників незрідка цілковито авторитетно. Аж до примусового, насильницького долучення до літератури соціалістичного реалізму він у десяти – двадцять років ні разу не висловив сумнівів у сакральній природі мистецтва, у божественній досконалості краси, яка не потребує жодних соціальних конкретизацій і виправдань. Ця опірність модним доктринам і певність своїх переконань пояснюється, зокрема, і наявністю особистого містичного чи трансперсонального досвіду (а долученість до такого досвіду потверджується аналізом багатьох віршів Рильського різних періодів). Від кінця десятих років увагу все більше зосереджено на власне мистецьких рефлексіях. Усі збірки двадцятих років («Синя далечінь», «Тринадцята весна», «Крізь бурю й сніг», «Де сходяться дороги», «Гомін і відгомін») відкриваються програмними, знаковими для розуміння авторської еволюції віршами. У чотирьох випадках із п'яти це варіації роздумів про сутність творчості й закони художнього ремесла. У вступному сонеті «Тринадцятої весни» – «У пущах, де лише стежки звірини» – з'являється чудовий образ «променистого ока», деталь, що візуалізує переживання виходу «за дальню грань». Рильський не раз звертався до дантівського порівняння життєвої безвиході з темними хащами або непрохідним лісом – і порятунок обіцяє лише мистецтво. Так у вірші «Не показати, а захочуть я хочу» («І впливу із життєвого лісу, // Де навіть Данте мудрий заблудив»), так й у згаданому сонеті з «Тринадцятої весни». «Темні пущі», «потворно сплетені» гілки, «таємний змрок», десь шкребуть кігті хижої рисі і, врешті, «гудіння сосон, як виття еріній»: стомлена марними блуканнями людина зусібч оточена небезпеками й страш-

ними примарами. І тільки часом їй дарується благісний момент «милого спокою»: «в небо просвіт ніжно-синій», доступ до вишнього світла на протигау навколишній темряві, до «затишного кутка» всупереч ненастанному чатуванню небезпек, до радості, незважаючи на погрози невідступних і неблаганних еріній. Це якраз момент, коли, як часто формулює Рильський, людина відчуває присутність Бога, цілющий «доторк Божої руки». Просвітленням, певністю у божественній благовісті обдаровує творчість: за контрастом до насиченого темними барвами, тривожного пейзажу перших катренів – видиво провідної зорі у завершальній строфі:

*Так ти, мистецтво, серед бур і змроку
Сієш мислям і серцям людським, –
У темнім морі променисте око.*

Та неокласицистська злагода з «солодким світом», що «по довгих муках безсердечних літ» зазвучала у збірці «Синя далечінь», поза всім іншим, ґрунтується ще і в самостверженні Майстра, котрий нарешті перестав сумніватися у власному дарі, повірив у своє обранство й осмислив його як найвищу насолоду й найсуворішу відповідальність водночас. Благословення Аполлона дає щасливу можливість лишити «на тому березі» «всі земні діла й пороки». Неспромога прийняти дворушні закони, якими керується соціум, відчуття непричетності до багатьох дорогих загаломі знад світу у ліричного героя збірки «Під осінніми зорями» часом породжувало почуття обділеності, навіть якоїсь мимовільної провини – натомість уже у віршах початку двадцятих ця маргінальність митця трактується як знак обранства. У «мишиній метушні» «скупого дня» поет постає позбавленим слави й поваги невдахою, що «в куряві чвалає // В дрантивій світі прошака». Однак поету – і лише поету! – знані інші переживання, моменти екстатичного доступу до божественних, сакральних вимірів. (Віддалені алюзії до бодлерівського «Альбатроса» тут таки наявні.) Звернення до музи у Максима Рильського сповнені сливе релігійного екстазу. Вона приходить – і осяває Богом забутий «барліг» неземним таємничим сяйвом:

*О безтілесна, невідома!
Ти – як удар святого грому,
Як дощ для спраглої землі.
Тобі несучу і відкриваю
Я й радість, ніжну та безкраю,
І блідні, спізнені жалі.*

Так само з ударом святого грому, з «огнем святого жаху» порівняно момент осягнення одкровення у вірші «Філософ». «В маслиновім гаю» снують афінські мудреці, сперечаються і дошкуляють дотепами бідаці, що «закляк // На місці, думкою охоплений новою», намагаючись «з одного маху» розгадати чи не всі таємниці буття:

*Стоїть, мов статуя. Комашка бородою
Повзе гостинною, і передражник-шпак
Дарма кричить йому: «ото смішний дивак!»,
В гіллі вмостившись якраз над головою.*

Попри всі кпини, обранець у цьому натовпі – лише один, і ніякі земні марноти не мають влади над тим, кому відкрилася істина:

*Та що то! Виграшки! Та ж істина – як грім,
Що душу сповнює огнем святого жаху,
І з н а т и істину йому дано – не їм!*

Максим Рильський акцентує якраз пасивність, «об'єктність» того, хто стає медіумом, інструментом для орудя вишніх сил. Муза може зіграти й підбадьорити, зцілити й наснажити, але вона завжди наділена божистою **владою**. Епітет «суворий», «строгий» наголошує покору й відповідальність того, кому випало озвучити, омовити нетутешні смисли й видива. Поет усамітнюється від суєти світу, бо лише «серед суворих стін // Німу розмову з ним суворий тхось провадить»; «Бо, як сестра, схилилась над тобою // Невтомна подруга, сувора творчість». Зрештою, муза, попри звернення до неї як до «нені», «сестри», «утіхи», «янгола», асоціюється знов-таки ще й із суворістю, навіть з неймовірними спустошливими катастрофами:

*У строгих лініях одежі,
В суворім профілі лиця
Є натяк на страшні пожежі,
Що палять царства і серця.*

Називаючи довгождану гостю («Прийшла! Таки прийшла нарешті! // А я вже думав, що минеш ти // Мене в моєму барлозі!») *ненею* або *сестрою*, Рильський двічі, у віршах «Прийшла! Таки прийшла нарешті!» та «До музи», згадує про руку, яка пестить змученого чеканням поета («І пестить доброю рукою»; «І пестить божеська рука»), про «теплий», «ніжний» усміх, як сонячний промінь у сиво-

му осінньому пейзажі. Своему обранцеві муза простить гріхи й очистить душу, поверне втрачену надію й віру в самого себе:

*І знову став я срібнолуким,
І богоданним вірю звукам,
Як віриш ти моїй сльозі.*

Поетова влада над часом, історією, над думками й почуваннями незліченних поколінь неймовірно велика. Момент найвиразнішого явлення такої влади Максим Рильський вражаюче демонструє в сонеті 1928 року «Поет». Відхиливши заслону віків, ми опиняємося в робітні майстра, який ще не викінчив свою «Іліаду». Через хвилину – про гомерівський епос скрізь ідеться в майбутньому часі – вкрадуть «пишну царицю» і «в Агамемноновім золоченім шатрі // Вожді посходяться», але ніхто ще не знає, «кому ж судилося підняти вбивчий лук» на бранця гінекею Паріса і що потому чекає прекрасну Гелену... Ось зараз, тут і тепер Гомер зафіксує цей епізод убивства нещасливого Пріамового сина й руйнування приреченої Трої – і ніхто й ніколи вже не перепише, не змінить історію, до якої звертатимуться впродовж століть, яка знову й знову живитиме сюжети геніальних мистецьких творів. «Раbam скупого дня», «хвилинного короточасним слугам», усім тим, хто вважає себе творцями реальної історії війн, революцій, переворотів і придворних змов, така спромога визначати майбутнє, моделювати культуру, незважаючи на успіхи чи поразки державців і полководців, абсолютно недоступна. Задовго до філософських дебатів про кінець історії й вихід постісторичної людини у простір якоїсь нової свободи Максим Рильський представляє митця якраз особистістю *неісторичною*, творцем альтернативної реальності, деміургом, владним навіть над часом¹. (Вочевидь, радянська дійсність стократ посилювала бажання втекти від історії, опинитися на її маргінесі, бути до неї непричетним.) Філософським коментарем до цих складних колізій лірики Максима Рильського могли би стати роздуми Еміля Чорана про

¹ Цікаво, що в рецензії на «Троянди й виноград», яка називалася «Влада поета», російська поетеса Віра Інбер відзначила здатність автора збірки якраз підпорядковувати своїй владі плинний час: «У прохолодному зеленкуватому світлі, в легкому одязі й сандалях, сидів Рильський: він працював. Перед ним на невеликому столі було розкрито том Міцкевича. Прозора бабка, тріпочучи крилами, опустилась на розкрити книжку й завмерла на ній. Переді мною, без сумніву, був поет, наділений владою підкоряти собі швидкоплинну мить і прилучати до цієї влади своїх читачів» (Рильський М. Зібрання творів : у 20 т. / М. Рильський. – Т. XX. – К. : Наук. думка, 1989. – С. 577). Зворушений Максим Тадейович передав Вірі Михайлівні квіти з вдячною заввагою, що «бабка на томі Міцкевича мене просто зворушила» (Рильський М. Зібрання творів : у 20 т. / М. Рильський. – Т. XX. – К. : Наук. думка, 1989. – С. 48).

марнотність історії й цінність метафізичного досвіду: «Ні, рішуче, в історії немає рятунку. Її жодним чином не можна вважати основним виміром людства, вона лише апофеоз того, що очевидне. Отож, може, коли настане кінець цієї поверхової авантюри, ми осягнемо первинну суть? Чи зможе постісторична людина, яка матиме цілковите дозвілля, знайти у собі позачасовий зміст, не задушений у нас історією? Зараховуватися будуть лише ті короткі миті, що їх вона не заторкнула. Тільки серед людей, здатних відкритися таким моментам, можливе спілкування й порозуміння. Кульмінаційні точки, справжні вершини в минулому – це епохи метафізичних шукань. Найближче до невловної сутності підступають внутрішні прозріння, хай навіть вони тривають іноді секунду, зате переважають усе життя і загалом варті більше, аніж час» [7, с. 252]. Варіаціями розглянутих мотивів можна вважати вірші «За стінами холодна віє ніч», «Скільки літ не пройде», «Поет», «Філософ», «Ніч». В останньому «скупому дню» визивно протиставлено «щедру ніч», коли «людської творчості незлічені війська // встають і маками цвітуть на оболоні». (Так само у «Чумаках» гомерівські нічні візії протиставлено приземленому побутописанню модних авторів-ідеологів: «Брехня Гомер, а Лейкін – не брехня, // Як так, то залишаюся з брехнею. // В нічному світлі, а не в сяйві дня // Творив рапсод орлину епопею!») Цим військам вдається завоювати неосяжні простори й запанувати над людськими душами. Лише з книжкових сторінок постають перед нами діячі єдино значущої й реальної історії – історії приватних почуттів, «сміху і стогону» літературних персонажів, що тільки й можуть віддзеркалити й урятувати від забуття неповторний зміст своєї епохи:

*В плащах, під масками, у мантіях, в лахмітті –
Дівчата, вершники, герої, втікачі –
Кохають, зраджують, вихоплюють мечі,
Сміються, стрівшися, і падають, убиті.*

Ліричний герой апелює знов-таки до сакрального виміру мистецтва, бо

*...слова мені виписуються віщі,
Що перемінності нестриманий потік,
Кінця не знаючи, не маючи почину,
З доби камінної проріже далечинь,
Що сміх і стогони минулих поколінь
Світами витягались у лінію єдину?*

Цей «нестриманий потік» сюжетів зі «старих» книжок ніколи не вичерпається: власне, історія мистецтва, літератури виявляється запорукою того, що «повстане вдруге // усе, чим живимось і живемо тепер», бо потяг до творчості – одна з визначальних рис людини як такої. Вона й людиною зостається лише подоти, як може виповісти свій досвід на папері чи полотні, у звуках, лініях і барвах.

Спокій, урівноваженість, погідність і погожість як стан душі й довколишнього світу – все це важливе й дороге не лише у своїй самодостатності, а перш за все як невідмінна передумова й запорука мистецької творчості. У поезії Рильського численні спостереження і рефлексії над процесом письма дають певне уявлення про психологічні чинники, з якими пов'язане поетичне натхнення. Особливо наголошено *безподієвість*, відстороненість від життєвої конкретики, від будь-яких зовнішніх впливів чи імпульсів. Ідеться про цілковиту зосередженість, про відкритість якомусь іншому виміру – стан, порівнянний чи не з процесом медитації. В обох випадках потрібне насамперед усамітнення, келія, сховок, власний простір, неприступний для зовнішніх спокус. Одне з найперших свідчень про власний творчий процес датоване 1918 роком:

*Коли в грудях моїх тривога
То потухає, то горить;
Коли загублена дорога,
А на устах любов тремтить;*

*Коли уся душа тріпоче,
Як білий парус на човні, –
Тоді рука моя не хоче
Пером виводити пісні.*

Тривога унеможливає *ясність*, а отже – і творчість. Рух, змінність, нестабільність протиставлено «ясному потоку спокою». Тривога «то потухає, то горить» (і у відсвітах цього мерехкого, різного за інтенсивністю й насиченістю вогню годі щось розгледіти виразно), любов мінливо тремтить, дорога губиться, а тому необхідно зосередитися лише на її пошуку, парус тріпоче під поривами непередбачуваного вітру... Натомість для творчості потрібен той «тихий час, коли спокою // В душі пливе ясний потік». З-поміж інших тематично близьких текстів цей ранній вірш найвиразніше переформується з афористичним пушкінським формулюванням:

*Провів любов, стрічаю музу,
І прояснився темний ум.
Шукаю, вільний, знов союзу
Мелодій, почувань і дум.*

(Переклад Максима Рильського)

А в ширшому контексті слід згадати незмінно важливі для творчості Максима Рильського античні впливи, зокрема і Горация (у цьому випадку опосередкованого ще й сквородинською інтерпретацією). Йдеться про апологію спокою, рівноваги, «золотої мірноти». «Отаким маніром римський лірик гармонізує життєвий хаос, утихомирює у власній душі розбурхане “житейське море”, досягаючи жаданого спокою (aequitas animi). Просякнуті “мірою”, ритмічний, звуковий, образний та ідейний шаблі греко-римської поезії втішають душу, засвідчуючи можливість її причастя до завше прекрасної гармонії космосу. Вочевидь, саме тут варто спробувати пошукати відповідь на непросте питання Вільгельма фон Гумбольдта: “Чому це твори стародавніх поетів породжують такий спокій?” Ба більше, віддзеркалена якимось трибом ідея ἀρίστον μέτρον надає шляхетного спокою також тим поетичним творам, які наслідують (imitatio operis) античні взірці, – нехай це буде сквородинське “перетолкування” другої еподи Горация:

*Щасливий, хто уникає справ,
Як давнє плем'я християн,
Хто серце удосконалює чеснотами
І очищає читанням священних книг!
Гірка турбота не охоплює такого серця,
І ніякий страх не тривожить його.
Твердими зубами не гризе його чорна заздрість
І не пожирає препогана хтивість.
В спокої проводить він приємно час,
В мирі з небесними... –*

а чи вишукані варіації на тему зустрічі Одиссея з Навсікаєю в Максима Рильського» [6, с. 100].

У сюжетному вірші-притчі «Човен» (1924) розлогу історію рибалки, котрий майструє човна, подано як картину аскези, відлюдницької повстримливості задля очищення, роздуму чи молитви: герой іде в лісову гущавину, не зваблюючись, проте, ні розсипами медових ягід, ані прозорою джерельною водою, ні «коріннями для чар», ані красою квітів і трав («Байдужо топче він червоні смолки // І козельці, що золоті голки // Та заполочі золоті слід // Нагадують...»), ні навіть сміхом дівчат-дriad... Майстер ніде не збочує на

шляху до цілі й кінець кінцем по тривалих пошуках знаходить найвідповідніше, гінке й високе, дерево, з якого можна зробити човен. Він повинен «Рубать сучки, вигладжувать, рівнять, // Обтесувати й знову виправлять», а далі видовбувать «упертий осередок» і відгнати розігріті жаром краї. І врешті – по тривалій і виснажливій праці – з лісової гущини випливає на річкову гладінь новий човен. Виразне алегоричне зіставлення з поетичною творчістю Максим Рильський неприховано демонструє двочленною композицією вірша, розпочавши другу частину зворотом «так і поет». Творець мусить сховатися «у затишку своїх самотніх келій», віддавшись «блаженним і тяжким» дням невтомної праці. І хоч

*Зокола думаютъ: поет затиш,
Поет засох, як джерело у спеку, –*

(одне з численних у неокласика Рильського порівнянь творчості з ремеслом, рукотеслом) –

*А він тим часом, вільно і далеко
Ширяючи на крилах голубих,
У днях труда, блаженних і тяжких,
У затишку своїх самотніх келій
Творить постави грізні та веселі,
Живе серед химерних диваків,
Дівчат, вояк, царів і бунтарів,
І все, що снами й веснами розлито,
Спрямовує у пишне творче літо.
Так дні ідуть. Так долото стальне
Заглиблюється в дерево міцне,
Так те, що смілим не дається чарам,
Поет пече свого серця жаром,
Розрівнює, розширює, кріпить,
В постійний згук заковуючи мить, –
І от нарешті з темних улоговин
На вільне плесо випливає човен.*

Дуже прикметне це порівняння неусвідомленого джерела образів – з темними улоговинами й найнепрístupнішими лісовими закутками.

У присвятному вірші «Миколі Зерову» йдеться вже не про відстороненість від каламутного потоку життя, а більше – про необхідність теплиці, обителі, особливого місця для виношування творчого задуму. Витончена живописність мініатюри тут особливо виразне й увиразнює не раз формульоване Рильським у різні

періоди його творчості порівняння плекання слова і плекання вибагливої квітки:

*Як тюльпан, що в Гаарлемі
Подорожньому киває
Крізь засніжене вікно, –
Крізь імлу життя людського
Червоніє творчий задум
У поетовій душі.*

Довкілля – непривітне, негостинне, навіть згубне для квітування краси у будь-якому її вияві. Сніг заліпає вікна, «низько ходить жовте сонце», «спіють очі вітер лютий», «плачуть бідні ліхтарі»... Однак, попри все, диво краси таки стається, творчі зусилля виявляються немарними –

*І самотньо розпускає
Пелюстки свої багряні
Довго пещений тюльпан.*

Цей текст було надписано як присвяту на подарованому Миколі Зерову примірнику другого видання збірки «Під осінніми зорями», і, до речі, автор ніколи не передруковував його у прижиттєвих книжках. Вочевидь, 1926 року адресат, цькований пролетарськими критиками метр «буржуазних» неокласиків, мусив відчитати у вірші більш ніж прозорі алюзії на тодішнє становище поетів п'ятірного грона. Але поза тим ідеться тут ще й про неунікне протистояння творця і соціуму, про сам феномен творчості чи принаймні про певний тип поетичної, мистецької діяльності, яка *завжди*, за будь-яких обставин потребує усамітненої зосередженості в затишно-незагроженому просторі, в домі мови, який для поета і є, власне, домом буття. Під поривами лютого вітру квітам поезії не вирости¹.

¹ Цей мотив теплиці виразно інтертекстуальний, адже він є одним із ключових для такого важливого тексту раннього українського модернізму, як драма Лесі Українки «У пущі». Річард Айрон зважується залишити стару, зманіжену, декадансну Європу і шукати нової краси у незвіданих американських пущах не в останню чергу тому, що вважає європейську культуру вичерпаною:

*В тих палацах,
немов заморські квіти, процвітають
виборні талани – але в теплиці
скоріше нидіють, аніж цвітуть.
Нащадки велетів, самі здрібнілі,
Яксь безсила, пещена їх врода.*

Проте виявляється, що боротьба за найпримітивніше виживання забирає всі сили і що без вікового культурного підґрунтя талант приречений на звиродіння і загибель. Гірке фінальне звиряння скульптора не залишає щодо цього жодних сумнівів.

(Можна згадати ще одну прегарну варіацію Максима Рильського про плекання квітки і винагородження творчих зусиль – написаний під Новий 1941 рік присвятний сонет «Цвіте азалія»:

*Цвіте азалія, мій друже Ушаков,
У мене на вікні, в кінці старого року,
І я люблю її, як дівчину жорстоку,
Що після довгих мук дарує нам любов.*

*Я впертим доглядом рослину поборов,
Хоч і чималу мав з триклятою мороку.
Тепер цвіте вона, свого дійшовши строку, –
Зими тонкий етюд до весняних дібров.*

«Так і в поезії, так і в житті людському, – з сумовитою певністю зауважує навчений нелегким досвідом автор. – Крізь порох, труд і піт, крізь сумніви і втому // Ми здобуваємо свою височину».)

Незрівнянний етюд з психології творчості «Буває день: в запоні попелястій...» написаний 28 липня 1922 року – цим днем датовано п'ять віршів Максима Рильського (окрім згаданого, ще «Я молодий і чистий...», «Осінь ходить, яблука золотить...», «Покину нудні сигнатурки в аптеці...» та «Прочитавши Містралеві спогади»). Предметом поетичної рефлексії стало і саме поетичне натхнення, власний емоційний стан, процес творчості як такий. Автономність цього процесу, його чи не безвідносність до зовнішніх обставин одразу ж наголошено антитезою пейзажу зовнішнього – і, сказати б, внутрішнього:

*Буває день: в запоні попелястій
Гай й сади. Заплакане вікно*

За вікном – попелястість, сірість, невиразність розмитих барв і змазаних ліній. Натомість решта десять рядків – розгорнена антитеза двом вступним. «Але душа» долучена до якихось інших енергій і станів буття. Рильський знаходить цілий ряд визначень і порівнянь, аби через зорові образи дати уявлення про те невидиме, що нуртує в душі у цей сірий дощовий день. Контраст передано через порівняння кольорів, рухів, станів, насамкінець – зіставлення пейзажних деталей. Наснага творчості усе приводить у рух, визволяє якісь невідомі сили, здатні підкорити будь-що довкола. Ідеться до того ж про насолоду самодостатньої гри. Недарма перше порівняння внутрішнього стану ліричного героя – з «молодістю». Безжурнощедро кинено одразу троє означень: «але душа – як підліток у ярсті,

як молоде вино». І підлітковий вік, і рясст асоціюються з весною, з пробудженням і буянням. Лексема «молоде» має в цьому контексті, окрім основного, ще й додаткове значення: вино грає – і насолода гри пов'язана з молодістю і весною. Друга строфа передає відчуття руху, причому маємо ряд дієслів, які позначають його наростання, пришвидшення, незважаючи на будь-які перешкоди:

*Впрягає коней в жовту колісницю,
Немов Ахілл, дзвенить струнким бичем,
І діл буденних розбива в'язницю
Осяяним мечем.*

Біг коней неймовірно пришвидшується, їх підганяє стрункий і, тобто прямовисно піднятий могутньою рукою, напружений до дзвону батіг; сила цієї руки з піднятим бичем гіперболізується ще й порівнянням із непереможним воїном Ахіллом. (Водночас це порівняння, зрозуміло, нагадує про літературний родовід самого автора, про гомерівську, античну традицію у творчості поета-неокласика, а отже, і про першовитоки, які живлять його вірш.) Від рядка до рядка вільнішають обшири: із хатнього, обмеженого «заплаканим вікном», до колісниці на шляху (аби вибратися із того вузького заплаканого хатнього простору, треба на якийсь час забути про буденний, прагматичний вимір життя – «І діл буденних розбива в'язницю // Осяяним мечем») і далі у степи. **Осяяна** зброя у руках уже робить ліричного героя – поета – богоподібним, як богорівним називали Ахілла. Градаційне розширення простору підкреслене у першому рядку останньої третьої строфи: «І виїжджає в степ». Слід мати на увазі, що в поетичному словнику Максима Рильського степ завжди порівнюється з незміряним, безкраїм простором, де розгортається чумацька одісея, із «сухим океаном». (Рильський, уживаючи це порівняння, посилається в «Чумаках» на Міцкевича – «щоб злодієм ніхто мене не звав».) У цьому безмежному просторі звучить вишній, чи не божественний голос – громовий гуркіт, супроводжуваний «блискавки зигзагом». Гроза, це Боже благословення, і вивершує творчий процес. Появу завершеного вірша порівняно (як це бачимо й у кількох інших текстах Максима Рильського, зокрема «Як тюльпан, що в Гаарлемі...» та «Цвіте азалія...») з розпусканням квітки на стеблі:

*І військо розцвіта на оболоні,
Неначе повний мак.*

Апофеоз розквіту, повнота переможних червоних барв, торжество сили й творчої звитяги. Крізь увесь-бо вірш проходить змагальна, воїнська нотка: згадка про Ахілла, осяяний меч, розбиту в'язницю, і нарешті постає яскраво-святкове переможне військо в передостанньому рядку, що породжує, зокрема, й асоціацію з вишикуваними на папері літерами або строфами. Тут можливий ще й перегук з пізнішим віршем Максима Рильського «Молочно-сині зариси ланів...» (1926), доданим до другого видання збірки «Під осінніми зорями», де також ідеться про «превеселе військо», зібране не для того, аби вести його на Трою, бо, крім кохання, світ вабить ліричного героя безліччю вражень, і серед них, очевидно, і досвід творчості.

Як писав Леонід Новиченко, аналізуючи вірш «Буває день...», «радісне збудження творчості, працьовитої уяви тут передано вже самою колористикою: всупереч “запоні попелястій” сіренького буденного дня, звичайних побутових реалій – жовта “Ахіллова” колісниця уяви з її осяйним мечем, сліпучий зигзаг блискавки натхнення, червоний мак сміливих образів і думок... І самі тропи: душа, як підліток у рясті, як молоде вино, процес творчості, як епічний гомерівський бій, – таку святковість почуття і таку несподіваність уподібнень ще два-три роки тому навряд чи можна було уявити в поезії Рильського» [3, с. 139].

Якщо долучити до аналізу інші вірші, датовані тим самим липневим днем 1922 року, то пафос щасливого тріумфу злиття «зі світовим життям» виявиться ще виразніше. Зустріч із вродливою чужоземкою породжує певність, що навкруги «Щастя ходить, і серця золотить, // І в знемозі клонить комиші». Схоже почуття невичерпної радісної повноти буття наснажує і вірш «Прочитавши Містралеві спогади». Зоряне небо, вродливі дівчата, морська свіжість, достиглі виногради, відроджена «мова південна встає», вітаючи поетів, благословляючи мистецьке покоління:

*Мова південна встає,
Простягаючи руки дівочі,
Розкриваючи очі
І вітаючи вас, трубадурів,
Що з'єдналися в тріно –
Сім фелібрів закону.*

Аби вловити невловне, передати неконтрольовану свідомістю спонтанність художнього письма, момент, коли «душа у тиші чарів-

ничій // Розкриє погляд свій і глибину свою // Назустріч рідному», Максим Рильський пробує скористатися міфологічними дзеркалами; і такі спроби видаються особливо вдалими. «На місячній поляні» богиня Діана схиляється до уст сплячого Ендіміона, не приховуючи своєї любовної пристрасті.

*А сонце вигляне із-за снігів гірських,
Скупавшись в дзвінкім зеленім океані, –
І сором стане їй, незайманій Діані,
І чуть лиш здалека її мисливський ріг.*

(«Діана», 1922)

Сором богині пов'язаний із денним існуванням, контрольованим повсюдним наглядом, а тому порівнянний із цензурою, владністю супер-его, самообмеженням і саморедагуванням. Ідеться про внутрішню прихованість / закритість на протигагу нічній безбоязній і безоглядній відкритості. Селена-Діана, богиня з діадемою-місяцем над чолом, лякається сонячних променів і таїть своє кохання. Максим Рильський, знаємо, часто поєднує процес писання саме з нічною самотою, коли, знов-таки, послаблюється зв'язок із зовнішнім світом, тиск накинених соціумом обов'язків, контроль невблаганного супер-его, – і підсвідомість може «розкрити погляд свій і глибину свою», явивши (у буквальному розумінні, тобто зробивши доступними яві, свідомості, дійсності) приховані образи й картини. Автор «Діани» дуже виразно розрізняє, навіть протиставляє, себе-поета, себе-в-процесі-письма – і свою щоденно-«людську», нетворчу, власне, сутність, коли контакт із трансцендентним обривається. Згадана «денна» іпостась митця якраз контрольована свідомістю, зважає на вимоги Інших, тоді як інтимний самовияв справжньої, прихованої од усіх творчої енергії відбувається лише в нічній самоті (а необачного підглядача може хіба спіткати доля покараного розгніваною Діаною Актеона, котрий порушив її самотність у священному гроті):

*Так я в час творчості нічого не таю, –
Але як день прийде і день мене покличе,
Я, стілос кинувши, до молота стаю.*

Цей варіант не раз використаного у світовій літературі протиставлення поета – слуги Аполлона та поета в натовпі, у сирій буденщині (можна принагідно згадати хоча б однаково близькі пушкініанцю й бодлеріанцю Рильському вірші «Пока не требует поэта...»

й «Альбатрос») цікавий, зокрема, виразними психоаналітичними конотаціями.

У кількох віршах Максим Рильський зумів передати сливе не-вловний момент навіть ще не зародження вірша, а «переключення» внутрішнього ества поета, власне початку мандрівки (автор любить і не раз використовує порівняння творчого процесу з подорожжю в цілковито невідомі краї) в якийсь інший вимір чи простір, пригоди, яка не знати де закінчиться і не знати чим обдарує. У цей момент докруг, у млі, *«струмують (курсив мій. – В. А.) образи»*, ще не оформлені, не ословлені, не вихоплені з навколишнього непроглядного, в'язкого туману:

*О, тиха пристане робочого стола,
Де ще на якорях дрімають вірні рими,
Де мислі щоглами підносяться стрункими,
Струють образи, як понадводна мла!*

*Уже рука моя вітрила нап'яла,
А ще не знає ум, куди його нестиме
Повітря свіжого дихання незбориме,
Як повів мужнього орлиного крила.*

Зостається лишень кинути насамкінець: «Прощайте, береги! Прощай, знайомий світе!» Тут знов-таки наголошена не раз відзначувана Максимом Рильським «об'єктність» митця, його покірність якійсь чужій, сторонній волі й силі. Метафора дороги, мандрівки з'являється й у вірші 1963 року «Багряний вечір догорів». У дванадцяти рядках передано зовнішні обставини і настрої, що уможливають момент переходу, який варто означити (за відсутності точніших формулювань) дорогою від чуттєвої реальності до надчуттєвих, трансцендентних сфер. Зовнішній антураж – вечірня тиша й спочинок після денної суєти. Згадана потому душевна «чистота» мусить бути наслідком чи молитви, чи медитації, чи якогось іншого різновиду психотехніки, принаймні йдеться про особливий настрої, звільнення від тягара турбот, від прив'язаності до злоби дня. Краса пейзажу, очевидно, полегшує таку втечу від світу, повернення до себе самого:

*Багряний вечір догорів,
І попіл падає на місто,
Переливається намисто
Понаддніпрянських ліхтарів.
По шумі денних голосів
На серці тихо, сумно, чисто.*

З'являється оксюморонне (здається, таки неможливе у раннього Рильського з його апологією спокою, зосередженості, безтривожності) визначення «спокійна творчості тривога» – знана, пізнавана, але від того не менш таємнича, коли йдеться про мету подорожі / письма:

*Ніч, лампа, роздум, самота,
Сніги паперу ще німого.
Спокійна творчості тривога,
В мовчанні зімкнені уста,
Лесть-лесть окреслена мета
Знов серце манить у дорогу.*

Іменниковий ряд «ніч, лампа, роздум, самота» (Рильський назагал любить окреслювати ситуацію чи навіть психічний стан, переживання через називання речей, тож вони у певному контексті набувають додаткових символічних значень) змушує згадати вірш, уміщений другим у «Тринадцятій весні» і датований десь 1923 (або 1926) роком:

*Ключ у дверях задзвенів. Самота працюювита й
спокійна
Світить лампаду мою і розкладає папір.*

Дзвоном ключа ураз відмежовується профанний часопростір, аби могла початися мандрівка, за Рильським, «назустріч рідному».

У шерезі вечірніх / нічних замальовок знаходимо й сповнене іронії свідчення творчої невдачі (прикметно, що воно датоване 1938 роком, коли зовнішні обставини найменше сприяли зосередженій, «працювитій і спокійній» самоті). Ласкава ніч, «настирливе безсоння» –

*І невідступний слів приборій,
Мов стукався об підвіконня
І в шибі – птиць гарячий рій.*

Невідступний шум, ритм приборю, коли слова просяться на яв, – поет пізнає, готовий його впустити, віддатися силі могутніх хвиль. (До речі, у завершальній строфі слово «хвилі» з'явиться в іншому контексті.) «Встав. Закурив. Писав і креслив», однак гарячий рій птиць цього разу ніяк не вдається приручити. Хвилі «прибою слів», що стукали у шибки вночі, вранці трансформуються у зовсім реалістичну картину річкових, Дніпрових хвиль, які понесли «легку

флотилію» покреслених і пошматованих листків. Поет кидає папір у річку чи не в боязкому сподіванні, що написані слова колись повернуться, знову постукають у шибу, аби стати тоді в якомусь іншому, єдино можливому порядкові, який оберне фрази у вірш.

З-поміж українських модерністів неокласики були такі найпопулярнішими в обстоюванні автономності й вищості мистецьких вартостей, у творенні культу Високої Краси й Поета-Жерця. (Вони наважувалися, дослівно за Франком, «проти хвиль пливти», адже розкіш естетизму в ХІХ столітті видавалася зовсім гріховною ¹.) Мистецтво завжди співвідноситься у Рильського з відчуттям непроминальності, вічності. Утім, свою версію Горацієвого «Пам'ятника» він насажує наскрізною іронією і щодо незарослої народної стежини не має жодних ілюзій. Натомість поет демонструє навдивовижу розвинене відчуття приналежності до *цеху*, до позачасової спільноти майстрів. Трагізм скінченності людського буття пом'якшується якраз певністю у нетлінності краси. Серед найкращих варіацій цієї теми варто згадати звернення до образу Лорелая; причому слід враховувати насамперед гайнівські впливи, адже це один з улюблених поетів молодого Максима Рильського. Вірш «Гейне» (1920) входив до портретного циклу, яким завершувалася збірка «Синя далечінь» (тут були ще «Ніцше», «Шекспір» і «Бодлер» – кожне ім'я дуже знакове для формування поетичного кредо молодого автора, для означення найпотужніших світоглядних і художніх впливів). Тільки портрет Шекспіра – з огляду на хронологію та абсолютну канонічність чи навіть каноноцентричність – представлено згармонізовано-безконфліктно, без наголошення трагічної роздвоєності й відчуженості від загалу. Усі ж модерніші автори не уникли «пекельного раю» творчих сумнівів і зневіри. Молодшому поетові Генріху Гайне бачиться смішним напудрованим арлекіном посеред життєвого карнавалу. Від нього очікують розваг і веселощів, хоча цей трагічний паяц із «відблиском жалю» в очах дуже добре знає, що все найдорожче, віра, любов, краса, приречене на наругу нікчемної й жорстокої юрби. (Ще одна – з-поміж численних у поезії Максима Рильського – негативна, знищувальна оцінка натовпу,

¹ Цікаво, що навіть і 1919 року такий цікавий та авторитетний критик, як Андрій Ніковський, ще вважав за потрібне виправдовувати письменників, котрі не поспішали пропонувати своє перо для потреб революції і зоставалися вірними власним «поетичним інтересам». У дні революційних випробувань, писав він, з'явилися поети «з якимись своїми настроями й формами, з капризним вибором тем і ритмів та своїми чисто поетичними інтересами. Але безтактности в цьому нема: нація живе повним життям, і ось вам перші ознаки національного багатства: являється л и ш о к , являється р о с к і ш , не необхідне» [2, с. 9].

маси як середовища не просто нетворчого, але й ворожого всьому високому, талановитому, непересічному.)

*Він сміється, щоб не заридать,
Він плига під звуки сарабанди, –
Та нікому б не здолав оддати
Арлекін кривавої троянди!*

Роком раніше у присвятному вірші Павлові Савченку цей самий мотив життєвої пустки й незмінної рокованості творця пом'якшено надією на підтримку мистецького середовища, на незрадливу солідарність вибраних поціновувачів:

*В тобі ловлю надії подих, –
В твоєму синьому маку,
В твоїх невикінчених вродах,
У недовитому вінку.*

*Поете! Живемо в пустині
Серед каміння та людей,
І тільки мак небесно-синій –
Єдина втіха для очей.*

Згодом же цю саму тему виразніше й тонше розроблено у чудовому вірші «Скільки літ не пройде...» (1922). Дванадцятирядкова мініатюра про вічність і смерть підказує безліч прочитань. Дивно-прекрасна Лорелай обіцяє водночас «рай і одчай», щастя й загрозу загибелі. Насолода невіддільна від страждань, адже обіцяна чарівною дівою втіха недосяжна, шлях до неї проходить через незглибні й смертоносні рейнські нурти, і, на відміну від одиссеєвих супутників, модерний поет свідомий усіх небезпек. Щастя тут сусідить зі смертю (чи принаймні її загрозою), бо вічність, уособлену прекрасною Лорелай та її неземною піснею, людина все ж осягає у мить екстазу, але для неї самої вона заказана.

*Скільки літ не пройде – все на скелі сидітиме
З золотим гребінцем Лорелай.*

У цьому містичному позасвітті час уже не має значення, і байдуже, скільки там мине скупно відміряних людині земних літ. Пересохне ріка, «*віще небо*» (курсив мій. – В. А.; ще одна вказівка на містичний характер цього переживання чи передбачення) окутається якимось кінецьсвітнім димом. Попри усвідомлення недосяжності

ідеалу, екстатичне щастя обіцяє сам шлях до нього, шлях під музику небесних сфер:

*Скільки літ не пройде – під осінніми зорями
Умиратиме в щасті пливець,
І під пісню її допливемо до моря ми,
Що зоветься – кінець.*

Введення автоцитати посилює суб'єктивність, своєрідне накладання досвіду ліричного героя та біографічного досвіду автора. Кінець – це, очевидно, забуття, непам'ять, і трагізм смерті не знімається навіть цим оксюморонним «умиратиме в щасті». Однак самій смерті непідвладна краса, якій знов і знов поклонятимуться безумці:

*Висхне Рейн, і ліси на горі не синітимуть,
Віще небо окутає дим, –
Та безумці, брати мої, вірно любитимуть
Лореляй з гребінцем золотим.*

Ідеться про насолоду, за яку варто сплатити найвищу ціну. Зелені, «дивно-розкриті» (тобто розкриті, аби побачити щось неприступне звичайному людському баченню) очі Лореляй обіцяють те, що не поєднується, не переживається водночас у людському досвіді. Ця «дивність» як задивленість у якесь містичне позасвіття дуже важлива для характеристики містичної співачки, котру можна сприймати і богинею, й музою; в кожному разі, перед явленням т а к о ї краси навіть поняття добра і зла на якийсь момент майже втрачають своє значення, виявляються вторинними й підпорядкованими. Це, власне, розвиток теми, озвученої двома роками раніше у вірші «Бодлер». Коли Лореляй обіцяє «рай і одчай», то бодлерівські характеристики – це також оксюморонні «пекельний рай» і «рай блаженних мук». Квіти зла так само зваблюють, як і мелодія рейнської дівки, що прирікає на загибель.

Ще одну, цього разу гомерівську алюзію про верховенство краси над засадами естетики, про досконалу вроду, що втихомирює ненависть і гасить зло, Рильський пропонує у вірші «Вона шла по місту в час облоги» (1925). Коли Гелену якимось перестріла в місті «старих троян юрба понуро-зла», залунали погрози й прокляття:

*– Так ось де та, що топить нас і губить!
– Що з того, що її Паріс безумний любить!
– Убить її!
Та смерті мало їй!*

Проте вистачило одного погляду, аби агресія обернулася захватом і повагою:

*Тоді вона поглянула з-під вій
І тихою ходою далі плине:
Троянці ж її: хвала тобі, богине!*

І на наступній сторінці збірки «Крізь бурю й сніг» ще одна антична варіація того ж – неймовірно важливого для Рильського – мотиву владної, всепереможної краси – історія грецької гетери Фрини:

*Ні, зорянице, злотом і рубіном
Ти не скрашай ясних своїх перстів:
Ще того персня майстер не зробив,
Щоб був тебе достойним і – єдиним.*

*Не одягайся в полум'я шовків,
Не огортайся пухом лебединим:
Не треба шат золотокосим Фринам,
Щоб сивий суд чоло своє схилив.*

(Цікаво порівняти розробку схожого тематичного мотиву двома неокласиками – Максимом Рильським і Миколою Зеровим. Ідучи за сюжетом «Одіссеї», автор сонетного диптиху «Телемах у Спарті» пробує зрівноважити взаємозаперечні оцінки.

*Дивує Телемах: «Злочинниця грізна,
Що з нею в світ прийшли облуда і війна, –
Ти мудра, ти ясна і лагідна, Гелено?»*

Зеров наголошує в історії Гелени момент змінності, кшталтування, осягнення гармонійної зрілості по безумі юних літ:

*Мов смерч, краса її промчала між людей,
Жага і пристрасті владали в світі нею –
Хто згодяний не зна, **що** важить Діонея,
Хто віджене її від крицевих грудей?*

*А там світають дні прозріння і науки...
По скарб єгипетський сягнули ніжні руки
І забуття бальзам долито до вина.*

*О, що буйніша кров і молоді нестями, –
Тим більша лагідність, ясніша глибина,
Тим скорше, мудросте, приходиш ти з літами.)*

Натомість для Рильського, схоже, момент тріумфу вроди не потребує **ніяких** виправдань і пояснень; вона самодостатня, безвід-

носна до етичних оцінок, вона богодана, а тому радше інструмент божого промислу: перед божественною красою можна тільки захоплено й шанобливо схилитися.

Поетична уява Максима Рильського таки незрідка живиться мистецькими враженнями. Він сам залишив чимало автоінтерпретацій і психологічних свідчень про «спусковий механізм» постанови художнього образу, уміння з найбуденнішої деталі хатнього інтер'єру творити екзотичні видива й пригоди. І тоді кімната наповнюється звуками, пахощами, тінями, рухливими барвистими зображеннями:

*Вбога герань на вікні велетенським росте баобабом,
По присмерковій стіні дивний пливе корабель.
Ніби крізь воду вчуваються крики чужинців – матросів,
Вітер прозорий мене вогким торкає крилом,
Розвеселяє вітрила, заптовані шовком гарячим,
І навіва з островів дух невідомих рослин.*

А в нестак і далекій польовій мандрівці з вудками в руках –

*Калюжа рябіє – це море блищить,
По березі бродять леви й бегемоти,
І птиця – їй-богу, рожева – летить,
І учаться землю орать готентоти.*

У «Мандрівці в молодість» «хвала уяві» й певність у неперебутності мистецьких вражень висловлені з неприхованим захватом і водночас розважливістю досвідченого майстра. Навіть у звичайному буденному житті «Хто скаже, де кордон між дійсністю і грою // В дитини, в отрока, у юнака й дідка!». А тим більш, коли «у чарівний свій круг людину мкне мистецтво»:

*Тоді хвилює нас живіше за життя
Примарний, дивний світ, у муках навіть любий,
І надить серце шлях кудись – без вороття, –
І ми буваємо пильніші до Гекуби,
Ніж до щоденного буденного буття.
Звичайно, іноді приводить це до згуби,
Та часом родиться, повік благословен,
І Саксаганський наш або француз Коклен.*

(У поемі, написаній у воєнному вигнанні, Рильський усе ж благословляє небеса за поетичний дар, за долученість до кола щасливих обранців муз.)

«Сумні», «жагучі» чи «кокетно-своєвільні» звуки шопенівського вальсу створюють в уяві цілу картину шаленої гонитви за прекрасною незнайомкою у хутрах, яка мчить на мережаних санях «в сніги, у сиву сніжну невідомість». Романтичний антураж відтворено бездоганно, стилізація таки досконала – і ліричний герой вдячний за ще одну з численних можливостей утекти від сучасності, помандрувати в «епоху, де душею відпочить» цього разу дозволить музикант: «...А сьогодні я // Люблю свій сон і вас люблю за нього, // Примхливий худорлявий музиканте...»

1941 роком датовано два «дзеркальні» вірші – «Хвала уяві» та «Хвала реальності». Попри позірне протиставлення антонімічних назв, в обох текстах маємо мистецькі алюзії. У першому зі згадками про д'Артаньяна та Дон Кіхота пов'язане іронічне самозвеличення поета, якого доля обдарувала найщедріше:

*Та на те ж уява у людини,
Щоб нечуті чути тамбурини,
Та на те ж я над собою пан,
Щоб творить гітари і гітан.*

Парадоксально, але й реальність у наступному вірші також опосередкована інтертекстом, читацькими чи глядацькими враженнями, котрі конденсують, примножують емоційне сприйняття спостереженого. Отож рівнорядно у цій естетській «хвалі реальності» згадано «Фламандське повнокровне полотно, // Рожеве тіло і сталеві м'язи, // І сіна запах, що пливе в вікно, // І жар троянд у склі тонкої вази». А зрештою, навіть домашній кіт Васько схожий не на будь-яку пантеру із зоологічного атласу чи зоопарку, а таки на пантеру, описану Кіплінгом у знаменитому «Мауглі».

Ще виразніше це естетськи-книжне представлення реальності виявляється у циклі «Синя далечінь». «Фантастичні мрії» невідомого, зрештою, автора наскрізно алюзійні, і Париж – це місто «Рабле й Рембо», а Венеція уособлена «білоодежною» шекспірівською Дездемоною. Вищість окциденталістської мрії над радянською реальністю продемонстровано не без молодечого (як на 1920 рік, то в чомусь навіть небезпечного) фрондерства:

*Ти випив самогону з кварти
І біля діжки в бруді спиш,
А там десь – голуби, мансарди,
Поети, сонце і Париж!*

(До речі, чи не це визивне протиставлення стало безпосереднім претекстом для знаменитої епіграми Євгена Маланюка: «Краси веселий кондотьєре, // Несете хрест свій там, ген-ген, // Серед похмуро-рідних прерій; // Ви – еллін, схимник і Гоген».)

Утім, з утвердженням радянської ідеології й соціалістичного реалізму ставало все важче не просто уникати нав'язаного режимом статусу чи зрікатися горезвісного «соціального замовлення» – складно було знайти хоч якусь прийнятну роль, означити себе-як-поета, і то в ситуації, коли усі пропонувані традицією культурні ролі було нагло відібрано й знецінено. На рубежі двадцятих – тридцятих «радянський» поет уже вочевидь не вождь, не мудрець, не богемний естет і не вчитель нової краси. Йому залишалося хіба покірно прийняти статус «рядового вояка» або, ще прозаїчніше, безвідмовного держслужбовця, гнаного безглуздими наказами тепер уже політичних вождів. На тлі трагічної арлекінади збірки «Знак терезів» (яким же прозріливо-автобіографічним у цьому контексті виявився рядок раннього вірша «Гейне» – «Він сміється, щоб не заридать!»), у якій наскрізно звучить автодеструктивний мотив умалення, маргіналізації поета, прирівнюваного то до солдата, то до робітника, а то й до актуально-безсуб'єктного «значка телеграми», вирізняється дуже цікавий поетичний цикл «Мандрівний музика», що й був спробою пошуку єдиної можливої за цих жорстоких обставин самоідентифікації. Ліричний герой Максима Рильського готовий зректися усього, чим може винагородити соціум, загал, – слави, визнання, навіть дружби й родинного затишку, аби не втратити влади повелівати людськими серцями, якою наділяють вищі сили:

*Рівно вдар смичком
По людських серцях,
Щоб ніхто кругом
Не згасав у снах,*

*Щоб очам людським
Розкривалась даль,
Щоб сміялась їм
Молода печаль,*

*Щоб лилась любов
У безодній жбан,
Щоб похилий знов
Розігнувся стан.*

У першому вірші циклу йдеться ще лише про розвагу, про мелодію, яка кличе в «танець золотий». За таку гру скрипала належитьсья й звичайна плата:

*А тоді здіймай
Шапочку стару:
Дай копійку, дай
За веселу гру!*

Однак далі ця мандрівка довжиною у життя набуває іншого сенсу і ваги як єдина й унікальна можливість утекти від облудних знад, що ними ловить не нами облаштований світ-неволя (чи, як усе очевидніше ставало року 1930, світ-табір, світ-зона). Актуалізується гораціанська настанова «жити непомітно» (не раз інтерпретована Григорієм Сковородою, хоча б в одній з найвідоміших його поезій «Ой ти, птичко жолтобоко»), поєднуючись зі сквородинським «світ ловив мене, та не піймав». (Обоє цих імен важливі як претексти поезії Максима Рильського, причому саме в двадцяті роки, коли інтерес до Сковороди особливо посилювався.) Якраз дорога, самотня мандрівка без конкретної мети, стан неприналежності певному місцю / дому стає запорукою творчої свободи. Навіть найближчому оточенню подорож-блукання може видатися безцільною й марною. Несхвальний чужий голос звучить у тексті залапкованою цитатою: «“Струни наладнав // На дивочний лад, // Знявся й почвалав – // Не прийде назад! // Тільки ледве чуть // Невідомий звук...”» (Це вочевидь дисгармоніє з багатьма мотивами неокласичної лірики Рильського періоду акме, з його довірою якраз до обжитого домашнього простору і, ширше, простору культури, але обставини катастрофічно змінилися, зруйнувавши самі засади тої довіри.) Однак – у цілковитій згоді з бароковою традицією – мандри співця-поета самоцільні, вони ведуть, зрештою, до пізнання й віднайдення себе самого. Йдеться про певну градацію, про етапи духовного очищення й зростання – чи доростання – до міри власного мистецького дару. З часом усе досконалішою стає мелодія, а земна стежина обертається прямовисною дорогою вже у надземну височінь:

*Склиться над селом
Сонячна твердінь,
Ластівка крилом
Розтинає тінь.*

*Далі, як вона!
Не спиняй ходи!
Осінь чи весна –
Ти іди і йди.*

Екстаз досягається ціною найсуворішої аскези, зречення земних благ і винагород, бо саме життя тепер цілковито виповнюється музикою, смыслом і тривалістю, прирівнюючись до мандрівки-гри.

*Голубінь розріж,
Розметай мости,
Не питай, коли ж
Відпочинеш ти,*

*Не шукай ніде
Затишку й тепла,
Бо сама прийде
Опівнічна мла,*

*Бо останній крок
І останній звук –
І впаде смичок
З похололих рук.*

Артист приречений на нерозуміння, може, навіть і найближчого оточення:

*Хай пісень твоїх
Не збагне слухач, –
Ти буди живих
І по мертвих плач.*

*Там, де синій дим,
Друг твій і сім'я,
Та чужий ти їм
І жага твоя.*

При початку шляху ще йшлося про копійчаний заробіток – винагороду. Але з осягненням мистецької вершини, коли вже музика, «як блискучий ніж, // розтина серця», – творчість стає самодостатньою й зовнішнього визнання не потребує. Вона уподібнюється священному грому.

Мотив невідвладного людині, божественного звучання у тій же збірці «Знак терезів» знову з'явиться у написаному влітку 1932 року, тобто одразу після звільнення з-під арешту, вірші «Бетховен». Автобіографічність його додатково верифікується і навіть підсилю-

ється присвятою близькому другові диригенту Дмитру Балацькому. У передсмертні хвилини «глухий геній», що вже звідав у житті усього, «...Відомий і забутий, // Прославлений, осміяний, владар // І раб...», винагороджений миттю екстазу, здатністю *чутти* громовий гуркіт: «Він чув, він ч у в! – Ах, землю розтрощити, // Створити землю, дати радість їм, // Синам землі!» Богоборчий жест генія («він небу, гордий, показав кулак») стає його останнім вражаючим заповітом, «страшнішим від симфонії страшної», утвердженням безмежної влади мистецтва, яке здатне розтрощити й заново створити світ. А сам вірш «Бетховен» вочевидь був протестним жестом зацькованого режимом автора, зрозумілим лише для ідеальних, посвячених читачів.

Останній катрен «Мандрівного музики», власне, також про всевладність справжнього мистецтва: перегукуючись із першим віршем циклу, він ототожнює, прирівнює творчість і саме життя, причому підсумкова кода (незрідка вживаний Максимом Рильським прийом) уможливає подвійне прочитання. Життя варто віддати не лише задля створення т а к о ї музики, але й задля того, аби її почути:

*А тоді здіймай
Шапочку стару:
– Все життя віддай
За безумну гру!*

У цьому максималістському зверненні до аудиторії смирення обертається високою гідністю Майстра (тут відлунює таки погордна інтонація не призначеної для публікації відповіді Рильського своїм невдатним критикам: «Коли доба нас дожене, // То й ми підемо в такт з добою»). Йдеться, зрештою, про насолоду, яку мистецтво дає і творцеві, й справжньому поціновувачеві, причому в обох випадках потрібна самовідданість. Маргінес, утеча від соціуму, від світу, від визнання й слави обертається тріумфом творчості.

Хронологічний аналіз метафор у віршах, де «автор міркує про мистецтво» (такий іронічно-авторорефлексивний заголовок Максим Рильський дав «пісні першій» своїх «Чумаків»), дає змогу виразно простежити тяглість неокласичної поетики, вірність якій поет намагався будь-що-будь зберегати *навіть* і в тридцяті – сорокові, щоб врешті зманіфестувати її одверто аж року 1960 у знаменитому «Поетичному мистецтві». Для письменника-класициста важлива пластичність, живописність зображення, точність промовистих деталей і стрункість композиції. Прикметно, до речі, що коли у десяти роки в Рильського більше музичних варіацій, пов'язаних із пробле-

мою *невимовності* внутрішнього досвіду, невловної настроєвості, то у двадцяті – сорокові він здебільшого пробує передати враження не слухача, а глядача, рефлексії над картинами, скульптурами тощо. У збірці «Під осінніми зорями» багато скарг на брак або зрадливість слова, на принципову неказанність краси, яку найтонше передає така музика. Натомість малярських алюзій тут значно менше. Ліричний герой сприймає докільля насамперед через мелодію. Цитат можна нанизати цілий разок: «Музики повно, кожна мить – // Близкуче коло!» («Волосся димом золотим», 1918); «Мінорні гами одна по одній // Струмками плинуть в моє вікно» (однойменний вірш 1918 року); «І давня музика сплітається і тане» («Як солодко в північній тишині», 1918); «Тут фортеп'яно з теплою душею // Стоїть і жде, що приторк білих рук // В йому пробудить півзаснулий звук» («Надворі дощ, холодний вітер віє», 1918); «Із нелюдським смичком у руках // Флорентійських ночей Паганіні» («Музика», 1918); «Не сяєвом, а димом фіалковим // У присмерковій музиці зітхань, // Я пропливу незрозумілим словом // За дальню грань» («Не показати, а заховати я хочу», 1918). Вимовна настроєва імпресія «Іванові Косинину» (1918) присвячена скрипалеві, якого поет згадав у автобіографії 1924 року серед тих, хто справив на нього найсильніше враження в гімназичні роки (поруч з Михайлом Алексеєвим, Володимиром Маккавейським та іншими київськими поетами-«антропологами»): «Гра Івана Косинина на скрипці і сама ця оригінальна постать дуже цікавлять М. Р.» (Рильський М. Зібрання творів : у 20 т. / М. Рильський. – Т. XIX. – К. : Наук. думка, 1989. – С. 9) ¹. Вірш візуалізує музичне враження через метафору птиці – мелодії, що вишпугує посвяченим найсокровенніші таємниці:

¹ В академічному дванадцятитомнику дано, на жаль, скупий коментар «художник і скрипаль». Між тим Іван Косинин (1883–1959) був надзвичайно цікавою постаттю у мистецькому середовищі передвоєнного та міжвоєнного Львова. Здобувши музичну освіту спершу у Львівській, а потім Варшавській консерваторії, навчався згодом у приватних музичних і малярських школах в Італії, Франції, Бельгії. Про нього згадують як про одного з найвизначніших виконавців, котрий багато гастролював і здобув визнання не лише в Україні, а й за кордоном. Як театральний художник працював в Італії. До того ж малярська спадщина Івана Косинина засвідчує його цікаві пошуки як художника-сюрреаліста. Рильському він був, очевидно, знаний і цікавий ще і як митець, близький до середовища «Молодої музи». Саме Косинин ілюстрував, зокрема, збірку Василя Пачовського «Ладі і Марені». У 1913–1915 рр. викладав у школі Глієра в Києві. Очевидно, саме тоді ним захопився гімназист Максим Рильський. Доля Івана Косинина по-своєму типова, навіть емблематична для цілого покоління раних модерністів, котрим довелося співіснувати згодом з радянською дійсністю. Як і Михайло Рудницький, Михайло Яцків (це коли йдеться лише про львівський контекст), Косинин непомітно прожив кілька десятиліть, нікому вже не цікавий як митець. У тридцяті – п'ятдесяті працював деякий час художником-декоратором Львівського театру опери та балету, викладав у музичних школах. Саме він, до речі, став прототипом одного з головних героїв роману Романа Іваничука «Шрами на скалі» – скрипаля й художника Івана Косинюка.

*З тихих струн злетіли птиці
І шепочуть таємниці
Про далекий білий острів серед хвиль і бурунів
.....
.....
Тихше... тихше... крила впали...
Струни ніжно заспівали,
Що над нами ясний янгол свій пречистий вид схилив.*

Враження посилюється ще й алітераціями та використанням різної кількості складів у рядках.

Натомість, починаючи зі збірки «Тринадцята весна» (а ще помітніше – «Крізь бурю й сніг»), частотнішими стають малярські алюзії, а вірш порівнюється з досконалою графікою або строгою чіткістю бездоганного рисунка. Мінливе спонтанне враження поет повинен одягнути «в панцир мислі», зважити й перевірити розумом (вимога, геть непомисленна у збірці «Під осінніми зорями»!). Ці класицистські настанови було підкріплено авторитетом самого метра Франка, причому епіграфом до книжки «Крізь бурю й сніг» Рильський ставить цитату про творчість як **ремесло**: «Життя коротке, та безмежна штука // І незглибиме творче ремесло». У заголовному вірші цієї збірки «Як мисливець обережний» поета порівняно з пильним слідопитом, мисливцем-звіробійником, уважним лікарем, тобто з тим, хто вміє читати **видимі** ознаки, симптоми й сліди, хто здатен аналізувати, зважувати й висновувати узагальнення:

*Як мисливець обережний,
Звіробійник довголітній,
Посивілий слідопит
Прилягає теплим ухом,
Щоб почути шум далекий,
До ласкавої землі, –*

*Так і ти, поете, слухай
Голоси життя людського,
Нові ритми уловляй,
І розбіжні, вільні хвилі,
Хаос ліній, дим шукання
В панцир мислі одягни.*

Усе побачене й почуте треба врешті з безсторонністю непричетного зовнішнього спостерігача покласти «на спокійні терези». Ці «спокійні терези», метафори зважування, обчислення, обрахунку у зрілій ліриці згадані не раз. (Отож і в назву збірки 1932 року «Знак терезів», яку прийнято збувати загальниками «зламна», «кризова»,

«соцреалістична» тощо, винесено образ, дуже значущий для всієї неокласичної творчості Максима Рильського.)

З-поміж чотирнадцяти віршів, доданих автором для другого видання «Під осінніми зорями», прикметною в цьому контексті постає невелика пейзажна мініатюра «Ліс в ясних коронках» (1926) зі сливе програмно-автобіографічним завершальним пуантом – «Перехресних ліній // Розцвіла краса». Про сувору (чи строгу) красу ліній від кінця двадцятих згадується незрідка. Вірш – це разок добірних, старанно огранених намистин:

*Суворих слів, холодних і шорстких,
Перебираю низку, ніби чотки,
І одкидаю твердо з-поміж них
Усе легке, все ніжне і солодке.
(«Шорсткі слова», 1927)*

У «Чумаках» схоже порівняння використане у злагідно-іронічному контексті:

*Нанизуючи ці рядки октав,
Як на шнурок обточене намисто,
Я б так собі, жартуючи, сказав:
Усі світи, мабуть, з одного тіста.*

Навіть у музичних альясах тридцятих – сорокових років ідеться про гармонію, яка постає зі строгого відбору, з тривалої попередньої праці: так і хочеться сказати – з бездоганного володіння своїм ремеслом, аби це слово у контексті романтичного слововжитку не видавалося таки найменш відповідним до світу музики. У циклі «Творчість» зі збірки 1936 року «Літо» є чудова замальовка виснажливої репетиції, дивовижно вловленого і перетвореного у високу поезію самого процесу постановня гармонії з первісного хаосу. Нервово розстібаючи й знов застібаючи свого буденного піджака, «хрипо лається» «озлілий та спітнілий» диригент; попри усі його зусилля, «скрипки – лише пищать, гобої – лиш ревуть», і зостається, тамуючи лють і зневіру, хіба підозрювати невдатних оркестрантів у підлій змові... «І знову пиняться музична каламуть», очікувана ясність і прозорість ніяк не дається. У музичній імпресії несподівано з'являється, руйнуючи уявлення про божественне походження мелодії, яка лине чи не з небесних вишніх сфер, термінологічна та просторічна лексика. «Піано, сто чортів!» – «Три форте, Боже милій!» – і врешті ця підкріплена цифрами й обрахунками боротьба з хаосом

таки увінчується торжеством гармонії, а прозаїчний піджак ураз обертається вишукано-небуденним камзолом знаменитого композитора:

*Та з брили темної, іскриста і ясна,
Вирізьблюється вже, уже встає вона,
Просвітлена в триумф шукань жагучих мука...
Ще хвиля – і сплеснуть рожевими крильми
Гобої та скрипки, як одностайне ми.
І вже піджак його – камзол маестро Глюка.*

Необхідність розрахунку для осягнення музичної досконалості наголошено й у трагічному сонеті «Смерть чародія», присвяченому пам'яті головного диригента київської опери Володимира Дранишнікова. Він помер за диригентським пультом –

*Але побачив лиш один із зали,
Як очі чародія примеркали,
Як паличку він випустив із рук.*

Творчість диригента, котрий «повеліває стихіями», – це дотримання ладу й розпорядку, без яких не злинуть у романтичні небеса мрії та видива:

*Суворий лад був у його полку,
І – щоб розквітнути казкам і мріям –
Вливав він міць, що в ній ми молодієм,
Кларнетові, сопрано і смичку.*

Справжньому майстрові конче потрібна вимогливість вдумливого поціновувача-аналітика. Перший вірш тетраптиха «Чотири листки» (1941) – «Майстрові слова» – наголошує це як творчий імператив. (То інша справа, що надмірність такого специфічно формалістського ригоризму, боязнь «позолоти», що її якраз і вимагав соціалістичний реалізм, добровільна аскеза й утеча в «роботу», зречення надій на безневинно вигнану й затавровану пильними пролетарськими критиками помічницю-музу – все це частково пояснюється самим соціально-психологічним підсонням радянських сорокових. І рівно через два десятиліття, у написаному за вільніших і комфортніших обставин «Поетичному мистецтві», вимога майстерності згармонізовуватиметься нагадуванням про певну спонтанність творчого процесу, його непідконтрольність свідомості,

і знову з'явиться, як це було у багатьох віршах двадцятих, акцентування об'єктного статусу творця як пасивного провідника, посередника, підвладного якимось стороннім, зовнішнім силам чи енергіям.) Автор-неокласик пильно дбає про відповідність його твору вимогам чи не абсолютного естетичного смаку:

*Одійди від власної роботи,
Як сторонній, пильно подивись:
Чи не забагато позолоти:
Чи належно лінії сплелись?
Чи тонів немає де кричущих?
Чи не ріже око зайвий штрих?*

Як на 1941 рік, ця настанова прочитується виразно антисоцреалістичною, адже «стиль доби» вимагав якраз позолоти й кричущих плакатних тонів. (До речі, Рильський тут дезавує, «знімає» і своє власне вимушене антиверленівське твердження 1931 року (вірш «Яскраві барви, повні тони!»):

*Яскраві барви, повні тони!
Нюанси пріч і геть півтон!
Рожеве вмерло, і червоне
Горить огнями виногрон.)*

Саме слово «майстер» у поетичному дискурсі неокласиків дуже знакове, маніфестаційне, навіть визивно-опозиційне і щодо неоромантично-символістських уявлень про поета-візіонера, поета-пророка, і щодо радянських трактувань ролі митця – літописця дійсності, творця й пропагатора актуальних ідеологічних гасел. Микола Зеров асоціює своє вимушене баришівське просвітництво з долею захожих скульпторів, що різьбили для варварів богів прекрасної Еллади. А в сонеті «Класики» сумує за золотою добою «лірників – півбогів»: «І ваше слово, смак, калагатія // Для нас лиш порив, недосяжна мрія // Та гострої розпуки гострий біль». Схожі визивно класицистські самоозначення знайдемо у Павла Филиповича: «Я – робітник в майстерні власних слів»; причому це ремісник, який працює з металом, литтям, гравюрою: «З старої бронзи зброю владних слів // Переливаю радо на вогні». Рильський, не раз засвідчивши таке «цехове», «ремісницьке» розуміння творчості (прикметна в цьому зв'язку його заввага про поета зовсім іншої орієнтації, Євгена Плужника: «У приватній розмові автор “Днів” висловив якусь нехіль до слова “майстер”. Він, очевидно, не хотів би, щоб про його

вірші сказали, що їх зроблено» [4, с. 22]), зостається йому вірним назавжди.

І написане 1960 року «Поетичне мистецтво» сам автор прокоментував як програмно-полемічне. Гагринський лист Олександрові Дейчу супроводжується характерною приміткою: «Надсилаю Вам цю свою приховану полеміку з Верленом і майже явну підтримку Горація і Буало» [1, с. 58]. Тобто йдеться знов-таки про тяглість неокласичної традиції, про відданість символам віри двадцятих. Свого часу видання «французьких класиків XVII століття», з-поміж них і Буало, у перекладах Максима Рильського було напівприхованою (адже це погромний 1931 рік!) спробою розкрити історико-культурне підґрунтя творчості поетів п'ятірного грона, а у вступній статті професора Стефана Савченка, дослідника, близького до неокласичного гуртка, прокоментовано навіть деякі загальні теоретичні засади, хоча й підкреслено, сказати б, деактуалізовано, відсторонено від сучасної літератури – під очевидним тиском непереборних ідеологічних і політичних обставин доби [див.: 5]. Як і два десятиліття тому – у вірші «Майстрові слова» (1941) – знову рішуче відкидається «марна позолота» (причому вчувається тут полеміка, може, й не з Верленом, котрий завжди був одним з улюблених поетів Максима Рильського, а радше з помпезним соцреалістичним ампіром «стилю Сталін»!), у згоді з античною калокагатією зрівнюється етика й естетика, просвітлена чистота переживання і бездоганна ясність стилю, наголошується «велика простота» і «точність» письма. За словами має прозирати, пульсувати, вгадуватися сама сутність речей:

*Коли епітет б'є стрілою
У саму щонайглибшу суть,
Коли дорогою прямою
Тебе метафори ведуть,*

*Коли зринає порівняння,
Як з моря синього дельфін:
Адже не знає він питання,
Чом саме тут зринає він!*

Порівняно з 1941 роком, ригоризму й самовпокорення таки поменшало. І про що, як не про спонтанність богонатхненної творчості нагадує незрівнянний грайливий дельфін (чи не безпосереднє недавнє враження того гагринського літа)! Поетичне мистецтво по-

требує і компаса, майстерності, уміння, вишколу (тут десь вчувається перегук із романом Юрія Яновського «Майстер корабля», в якому поетизується залізна троянда, звучить повага до **рукотворної** краси, до гарно зроблених речей), але водночас йому необхідний і «крилатий парус», покірний тільки вишнім вітрам:

*Свій парус ладячи крилатий,
Пливти без компаса не смій!..
Світ по-новому відкривати,
Поете, обов'язок твій!*

У цьому «морському» вірші звучить така радість звільнення від тягара казенної принуки сталінського одописання, од «викрутів тонких» підцензурного віршування, така радість повернення до напівзамулених, поневолі прихованих од чужинецького погляду, але все ж не пересохлих неокласичних джерел власної творчості, що він міг би чи не з більшим правом, аніж хрестоматійні, проте все ж надто простолінійно-дидактичні «Троянди й виноград», бути одним із символів блискучої пори третього цвітіння великого майстра.

-
1. Дейч О. Дорогою дружби / О. Дейч // Незабутній Максим Рильський : Спогади / упоряд., вст. ст. і прим. Г. Донця і М. Нагнибіди. – К. : Дніпро, 1968. – С. 58.
 2. Ніковський А. Vita Nova / А. Ніковський. – К. : Друкарь, 1919. – С. 9.
 3. Новиченко Л. Поетичний світ Максима Рильського (1910–1941) / Л. Новиченко. – К. : Наук. думка, 1980. – С. 139.
 4. Рильський М. Про двох поетів / М. Рильський // Зібрання творів : у 20 т. / М. Рильський. – Т. XIX : Автобіографічні матеріали. Записні книжки. Листи (1907–1956). – К. : Наук. думка, 1988. – С. 22.
 5. Савченко С. Клясичний театр XVII-го століття і класицизм / С. Савченко // Французькі клясики XVII століття : Корнель, Расін, Мольєр, Буальє / пер. М. Рильського. – Х. ; К. : Література і мистецтво, 1931.
 6. Ушкалов Л. «Золота мірнота» на теренах українського духовного досвіду / Л. Ушкалов // Есеї про українське бароко / Л. Ушкалов. – К. : Факт, 2006. – С. 100.
 7. Чоран Э. М. Разлад / Э. М. Чоран // Иностранная литература. – 2001. – № 1. – С. 252.