

Віра АГЕЄВА,
професор

Національного університету
«Києво-Могилянська академія»

ПОЕМА «МАНДРІВКА В МОЛОДІСТЬ» У ХУДОЖНІЙ ЕВОЛЮЦІЇ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

УДК 823.160.-12.09 М.Рильський-054.70

У статті розглянуто поему М.Рильського «Мандрівка в молодість» часів війни, окреслено її значення для творчості поета. Авторка стверджує, що М.Рильський повсякчас намагався зберегти себе-поета, хоч зовнішні обставини не завжди це дозволяли.

Ключові слова: відлига 1942–1945 рр., історизм творчості, автобіографізм, абсолютність творчої свободи, естетика «великої простоти», український неокласицизм, еволюціоністське культурництво, естетський ескапізм.

Ранні збірки М.Рильського засвідчують послідовне прагнення дистанціюватися від соціуму, втекти од великої історії, бути спостерігачем, а не учасником – і це при тому, що поет належав до покоління, якому випало пережити найгірші катастрофи й випробування ХХ ст. Хто тільки не дорікав авторові «Синьої далечині» за відстороненість од реальності й аморальність рибальських та мисливських утіх у добу грандіозних перетворень... Безпосередніх відгуків на події в нього на той час і справді годі шукати: суспільні реалії поета, вочевидь, не цікавили, більше того, виключний естетський ескапізм був рисою такої програмовою. Повторюся: еволюціоністське культурництво М.Рильського, схоже, унеможливило будь-які ілюзії щодо революційного очищення й оновлення гріховного старого світу. Натхненними співцями революції здебільшого стають митці з романтичним світовідчуванням. І українські визвольні змагання не були тут винятком: саме неоромантична стильова течія рубежу 1910–1920 рр., зокрема П.Тичина зміг чутливо вловити «золотий гомін» київських унерівських маніфестацій, у чотирьох катренах геніального «На майдані...» передати глибинну суть селянського повстанства, того доленосного моменту, коли «чорнозем підвівся і дивиться в очі», коли у сподіванні омріяної святої волі – «тільки прапори цвітуть». Зі зміною сенсу й тональності доби змінилися і її стильові пріоритети: уже від середини 1920-х рр., коли розбухана стихія почала входити (і то не без гвалтовної принуки переможного політичного режиму) у певні, окреслені новими вождями та стратегами береги, неоромантичні тенденції поступово вичахають і маргіалізуються. Надзвичайно чутливим діагностом цих змін був М.Хвильовий. Його персонажі (згадати хоча б товаришку Уляну з «Сентиментальної історії», а особливо Хлоню з «Санаторійної зони») шукають і не знаходять своєї десь зниклої, втраченої епохи, загубленого раю, героїчного стану світу, в якому тільки й могли почуватися не зайвими людьми. А в п'єсі І.Кочерги «Майстри часу» проблема невідповідності індивідуального стилю, якому хоче бути вірним митець, і нового духу часу, несугулосності романтичного письма і постромантичної реальності 1930-х рр. набуває подеколи хоч і приглушеного, але трагічного звучання. У зв'язку з цим закономірно видається еволюція П.Тичини:

знамениті «Сонячні кларнети» звучали в унісон музиці революції, підносилися на гребені історичної хвилі. Для змінених обставин кларнетизм перестав бути відповідним, однак нової манери, а може, що важливіше, нової філософії письменник знайти не зміг і тим прирік себе на занепад, задовольнившись, зрештою, лише простуватою «пофарбованою дудкою».

Літературний шлях М.Рильського бачиться інакшим: він дебютував непорівнянно слабше за П.Тичину, вірші «Білих островів» та «Осінніх зір», лірика, умовно кажучи, тихого узлісся, не аж так резонувала з часом барикад і збройних протистоянь. Індивідуальний досвід (а поет зосереджений таки на ньому) здевальвовано на тлі грандіозного світоперетворювального дійства. Натомість саме від моменту відносної стабілізації – віхою тут міг би бути 1922 р., дата виходу збірки «Синя далечина», – Рильський перебуває на піднесенні, і блискучий висхідний семилітній період, коли кожна наступна книжка у чомусь перевершувала попередню (після «Синьої далечини» «Тринадцята весна», «Крізь бурю й сніг», «Де сходяться дороги»), – обірвало лише зовнішнє втручання, тобто психологічний тиск, цькування критики, тюремне ув'язнення і примусове навернення до одописного соціалістичного реалізму. Десятиліття 1932–1942 рр. було (на щастя, не без поодиноких винятків, як-от «Рибальські сонети» чи «Шопен») безплідною землею, творчим самозапереченням і самознищенням задля фізичного виживання. Усе ж перебудова на радянський лад виявилася лише вимушеною, накиненою ззовні аскезою, яка не зачепила найглибиннішої суті, підґрунтя його творчості. І як тільки обставини хоч трохи змінилися на краще під час так званого малого ренесансу, чи короткої відлиги 1942–1945 рр., М.Рильський знову переживає творчий злет, означений насамперед «Мандрівкою в молодість» (1941–1944) та циклами 1945 р. «Остання весна» і «Вірність».

Аналіз «Мандрівки в молодість», одного з вершинних текстів у доробку поета, потребує ширшої попередньої розмови про історизм його творчості, зокрема про феномен особистісного, родинного, біографічного переживання М.Рильським української минувшини. Йдеться про усвідомлене право на причетність до історії, про усвідомлення внеску до неї кількох поколінь

цього шляхетського роду. Тадей Рильський назвав сина на честь ватажка Коліївщини. Сентимент цей зумовлений і фактом щасливого порятунку од видимої смерті прапрадіда Ромуальда: це було нагадування про юначу клятву служити українському народові, дану в охопленій гайдамацькими пожежами Умані. Звичайні мандрівки Київщиною часто мимоволі ставали подорожами до витоків сімейних переказів і легенд. Скажімо, гірко іронізуючи в «Чумаках» над своєю обтяжливою службою: «Коли, читачу, будете у Сквирі / (Мабуть, нема брудніших городів)», М.Рильський, імовірно, міг гадати, чи не кращий вигляд мало місто в роки маршалкування в ньому прадіда Теодора... Із садибою Розеслава Рильського пов'язаний сюжет «Канівського замку» визначного польського романтика Северина Гоцинського.

Якщо всі ці перекази можна ще сприймати як розмаїте і барвисте біографічне тло, то про своє ставлення до батька М.Рильський залишив чимало поетичних свідчень. Нігілістичні настрої 1920-х рр. ніяк не могли захопити молодого поета: для нього ж бо зречення викиненої «за борт сучасності» минувшини було б зрадою власного батька. Сказавши з гідністю «Я – син того Тадея», він не раз згадуватиме дитинство і повертатиметься до тяжкої втрати 1902 р.

У присвячених пам'яті батька «Чумаках» сама історія нерозлучної дружби Марка Наджоса і Семена Підпалка, над якою невладна була навіть смерть, сприймається – особливо у контексті розкиданих у сюжеті автобіографічних згадок – як метафоричне нагадування про багатолітнє щире приятелювання Тадея Рильського та Володимира Антоновича.

У роки війни сталінський режим змушений був відійти од абсолютного отожднення українського і радянського, яке досі неухильно насаджувала пропаганда. Український культурний ренесанс воєнного періоду встиг відбутися переважно лише в поезії, іншим жанрам попросту не вистачило надто скупо відміряного часу. З'явилася можливість звернутися до вітчизняної історії, хай непослідовно, пунктирно, але все ж відновити тяглість національного культурного розвитку. У козацькій звитязі, у воїнській доблесті князя Святослава, короля Данила Галицького, гетьмана Богдана Хмельницького українські митці шукали витоків патріотизму.

На початку війни М.Рильський віддав щедру данину офіційно санкціонованій патріотичній риториці. Можна згадати «мобілізаційні» вірші 1941 р., першу реакцію на німецьке вторгнення, коли апеляції до історії сприймалися якнайорганічніше і солдатський подвиг означувався як одвіку незмінний синівський обов'язок щодо матері-вітчизни. Ці зігріті енергією особистого переживання вірші все ж різко відрізняються від радянської патріотичної поезії тридцятих.

Однак унікальність М.Рильського в тому, що історизм його воєнної творчості стає синонімічним автобіографізові; приватна родинна хроніка, інтимні спогади замінюють офіційний великий наратив. Українську історію він намагався представити передусім як історію культурних звершень. Окрім уже не раз згаданих еволюціоністських пере-

конань, таке трактування не в останню чергу диктувалося ще й цензурними обставинами: адже імена Мазепи чи Грушевського, згадка про Крути або Холодний Яр зоставалися табуйованими. Вплетення особистих спогадів розмиває жанрову грань між інтимною (чи пейзажною) і громадянською лірикою. Це можна, скажімо, чудово продемонструвати аналізом датованих 1942 р. «Голосіївського лісу» або «Видіння». У першому вірші пейзажні деталі виразнюють згадки про замські прогулянки. У сюжетну канву вплетено три спогади, причому з побутовою конкретикою, датуванням і пізнаваним портретуванням названих тут супутників. Початкова сценка – з ранньої шкільної юності:

Коли, зчиняючи, немов галчата, крик,
Було, зберемося, учені гімназисти,
У затінку його халву й горіхи їсти.

Наступний епізод стосується пізніших часів:

З собою, певне, я той спомин поховаю,
Коли з дружиною та з другом молодим
(Романтик, він мене не називав Максим,
А кабальєро лиш та інколи Массімо)
Розташувались ми під вітами п'яними –
І я з романтиком наслідувати їм
Хотів епітетом, та в замірі своїм
Був мудро стриманий, мовляв, напівдороги:
Є погляд у жінок такий ласкаво-строгий,
Що і романтики (чи не найбільш вони?)
Йому скоряються, як повіву весни
Шалений сніговій...

Розмова там точилася про Надсона і Фета, що не заважало «всім, мовляв, еством, оддатися дозвіл-лю». Третій спогад уже мисливський, у ньому згадано собаку Асту, вальдшнепів, «аксаковську розмову» з приятелем (ідеться про перекладача Бориса Петрушевського). І лише прикінцеві рядки переводять інтимний, пейзажно-медитативний, насичений конкретикою дружнього спогаду вірш у інший жанрово-стильовий реєстр: під час битви за Київ у Голосіїві проходила лінія оборони, точилися жорстокі бої, і поетові, що ставився до лісу як до зелено-го друга, Голосіївський уявляється воїном:

Як чесний, гордий муж: у битві сам упав,
Та злого ворога під себе підім'яв,
І не одно під ним застигло враже тіло.
Ти славно, друже, жив – і вмер, герою, сміло!

Повернення на рідну землю, радісне лагодження дому «по лютому розбої» – серед іншого буде й турботою про знищений ліс, що «в короні Києва смарагдом темногранним / Переливався»:

Ми перед попелом приклонимось твоїм –
І вірю: того дня вже проростуть на нім
Зелені пагіні дубові та кленові
І ти воскреснеш знов у молодій обнови.

Варто додати, що ще 1921 р. М.Рильський написав вірш «Голосіївському лісові», передавши враження від весняної замської прогулянки з коханою:

Напросто мене – синя панна,
А поруч – згорблений дідок.
Трамвай зареготався п'яно
І перебіг через місток.

Спогади про «фіалки та медунки» й прекрасну супутницю – «чужинку», мабуть, оживали в пам'яті

поета й трагічного 1942, повертаючи до незабутніх дорогих пейзажів.

Поема «Мандрівка в молодість» одверто демонструє незмінність основоположних філософських поглядів її автора, вірність ідеям, традиціям, людям, яких він мусив зрікатися в підцензурних творах передвоєнних років; а частково, тобто з продиктованими часом і логікою індивідуальної художньої еволюції корективами, можна говорити й про вірність естетичним засадам зрілого неокласицизму 1920-х. Таке повернення до себе самого стало можливим за умови послаблення ідеологічного тиску й нагляду, коли всевидящее око режиму просто не встигало відстежувати гріхи та обмовки кожного письменника чи композитора, кожного радянського громадянина, бо йшлося про загрозу самій політичній системі. За контрастом можна уявити, яким нестерпно травматичним було передвоєнне існування, коли в евакуації, на чужині, в уфимській повсякчасній тривозі й побутовій невлаштованості¹ М.Рильський почувався таким вільним і певним себе, щоб узятися за поему, яку він без перебільшення вважав підсумком, твором, продиктованим доконечною потребою постати перед сучасниками й нащадками самим собою, без гриму й маски.

Л.Новиченко простежив широке інтертекстуальне поле «Слова», сам мовний лад якого «позначений численними, прямими й захованими ремінісценціями з української літературної класики, фольклору, загалом, з скарбниць національного культурного фонду». Окрім очевидних і не раз відзначаваних впливів незадовго перед війною переспіваного М.Рильським «Слова о полку Ігоревім», дослідник відзначив і гоголівські, і шевченківські алюзії: «Степів широчина бездонна, / Що, як зелений океан, / Тече круг білого Херсона» – від цих порівнянь та епітетів ясно промениться легендарний гоголівський «зелено-золотий океан» українських степів, на знадливій візії якого формувалась уява низки людських поколінь². А продовження цієї ж фрази «Що свій дівочий гнучий стан / До Дніпрового тудить лона» – у свідомості читача озвучується (не обов'язково з участю чіткої пам'яті) Шевченковим «І станом гнучим, і красою». Якщо «повів рути м'яти» прямо веде до незчисленних фольклорних джерел цього образу, то один із промовистих поетичних міфів нації значно складніше закодований у рядках: «Хто димний запах полину / Роздавить мо-

¹ Леонід Новиченко згадує: «Автор цієї книжки, прибувши до Уфи в січні 1943 р. на пленум правління Спілки письменників України, мав приємну нагоду відвідати (разом з А.Малишком) Максима Тадейовича і побачити його житло: маленька кімнатка в готелі «Башкирія», де мешкало чотири чоловіка родини, з мінімумом зручностей, меблів і речей: справді, писати поетові доводилося часом і на коліні». (Новиченко Л. Поетичний світ Максима Рильського (1941–1964) / Л.Новиченко. – К., Інтел, 1993. – С. 38.

² Додаймо сюди ще популярний романс Я.Степового на слова М.Чернявського «Степ і степ, один без краю, аж до моря берегів» і характерне для всього етнографічного антуражу України поєднання кольорів: білого (обов'язково побілена хата) й зеленого (на фоні саду, поля, лісу).

роком туманів?» (щодо цих риторичних запитань, чи «формул неможливості», як називає їх Л.Новиченко, то автор «Поетичного світу Максима Рильського» закономірно виводить їх насамперед від євангельських афоризмів – В.А.). Запах полину міг бути й сам психологічно вельми змістовним для М.Рильського («О, владо запахів», – вигукнув він у своїй молодій поемі «Сіно», головний сюжетний мотив якої й побудований на цій «владі»). Проте в контексті «Слова» це дуже скидається на відгомін відомого з Галицько-Волинського літопису мотиву про євшан-зілля, запах якого збудив тугу за рідною землею в молодого київського бранця – сина половецького хана. Сюжет, що став основою популярної балади М.Вороного «Євшан-зілля»³.

Масштабність задуму «Мандрівки в молодість» стає зрозумілою з прологу, що мав за взірць один із найвищих класичних зразків – Франкового «Мойсея». Причому апеляція до претексту підкреслена ще й формально, зверненням до терцини, тоді як поема написана октавами. І якщо в «Мойсеєві» звучать нотки авторського заповіту (другого «Заповіту» української літератури, як сформулював це свого часу Ю.Шерех), то мотиви підсумковості, остаточної щирості, котра можлива саме на останньому порозі, очевидні й у «Мандрівці в молодість». Сповідальні настрої можна пояснити одразу двома причинами. З одного боку, трагічний початок війни і непевність щодо майбутнього розвитку події. Ця «тривога невгасима», віра, точена сумнівами, відображена також у вірші 1942 р. «Видіння». Сюжет пов'язаний зі спогадом – знов-таки, цілком приватним – про полонання, коли в непроглядному нічному тумані пароплав не міг почалити до київського берега. Однак після виснажливого очікування, із першими променями сонця враз перед очима постав казково красивий ландшафт Києва у розповні літньої зелені. Алюзія така прозора, що М.Рильський навіть не розгортає пояснювального фіналу, обмежившись реченням про «неув'ядний» геній і красу рідного міста. А інша підстава – бажання скористатися хтозна чи тривалим цензурним послабленням, адже ілюзії щодо істотної й послідовної лібералізації сталінського режиму ні в кого тоді не було. Франкові впливи відчутні у Рильського на всіх етапах його творчості (І.Франко й Леся Українка – це, згадаймо, національні витоки київського неокласицизму, так що згадка про І.Франка – це ще й вияв поваги до незмінно дорогої високої традиції).

Як і великий попередник (уже в другій терцині названо й іншого авторитетного вчителя А.Міцкевича), автор звертається до українського народу, до суду історії та – імпліцитно – до суду Божого. Франкове «засяєш у народів вольнім колі» ніби безпосередньо підхоплене молодшим поетом:

Сіяючи у темряві негоди
Неугасимим огняним стовпом,
Мені ти грієш серце, мій народе.

Пролог наскрізь інтертекстуальний, зокрема, зеровський сумнів («Лукавий наймите, а де ж

³ Новиченко Л. Поетичний світ Максима Рильського (1941–1964) / Л.Новиченко. – С. 28.

доробок твій? / Де плід твоїх трудів і творчості твоєї?) вчувається у суворому запитанні найвищого суду, перед яким постав ліричний герой «Мандрівки в молодість»:

Чи в час, коли твої сивили скроні,
Ти міг сказати, що перша сивина –
Не тільки вицвіт дикої погоні

За радістю, яка себе лиш зна,
За піснею, яка тобі лиш мила?
Чи у твоїм доробку хоч одна

Сторінка є, що кров'ю обкипіла?

Як і 1929 р. в «Пам'ятникові», М.Рильський знову використовує узвичаєний у таких підсумкових текстах топос скромності. Напрошується на порівняння так часто варійоване у різних текстах 1920-х рр. гораціанське «Ні сили віщої не дарувала доля, / Ні слави славної мені не прирекла» («Пам'ятник») з міцкевичівською самоідентифікацією у пролозі поеми: «Колись перед історії судом / І я стану, птах малого льоту, / Востаннє оглядаючись кругом». Причому цим кінцевим рядком строфи цілковито легалізований у радянському контексті суд історії одразу обертається таки останнім Божим судом на смертному порозі. Людині тут є за що каятися, визнаючи приреченість на «чашу мук», але перед нами все ж сповідь художника, якому було щедро вділено долею, і єдино непростимого гріха – перед власним мистецьким даром! – він таки зміг уникнути. Виправдання достоту те саме, що й у «Пам'ятнику». 1929 р. на всі звинувачення про безплідність не вповні здійсненого, в чомусь, як на загал, «дивацького» життя ліричний герой відповідає фінальним «зате в житті ні разу / Неправді не служив». Прикінцеві рядки прологу до поеми звучать суголосно, тільки непорівнянно трагічніше:

І вірив я: нехай на вік прожитий
Весні уже ніколи не світить,

Та я служив, чому хотів служити.

Усі сухозлітки вимушеної соціальної риторики враз осипаються, і ліричний герой постає як суверен власної долі, людина, дуже мало залежна од політичної кон'юнктури, якій так ревно змушували служити впродовж підневільного передвоєнного десятиліття. Варто відзначити, що й оповідні стратегії, і просторово-часова організація, й основні засади творення автобіографічного міфу в «Мандрівці в молодість» де в чому схожі з художніми інтенціями Довженкової «Зачарованої Десни». Міфологія земного раю в обох текстах конструюється головним чином через звернення до спогадів дитинства й поетизацію природи. За М.Рильським, людині не уникнути спокус і гріхопадінь, але, попри все, життя очищується, підноситься й набуває небуденного сенсу завдяки мистецтву, незрадливому служінню своєму талантові.

Прегарні романівські пейзажі (як в О.Довженка придесенські луки й сіножаті) бачаться запорукою первісної згармонізованості Божого творіння. Небесна вишня синь повторена для людини у квітах, незаймана білість снігу – у тріпотінні метеликових крил, і навіть картини природи здобуваються на етичні характеристики:

Метелики п'яні на синіх, сонних квітах
Тріпочуть, як живий, як мерехтливий сніг;
Струмує теплий дощ по коліях розмитих
Дощами добрими напоєних доріг.

Доші тут – як незрідка в М.Рильського – життєдайні, *добрі*, сніг – *живий*, і весь цей згармонізований простір нагадує про присутність Творця, про якусь сакральну захищеність од зла. Згадка про «вогкі небеса, хмарками перевиті» кореспондує з багатьма ранніми віршами «Осінніх зір» та «Синьої далечині», ліричний герой яких, зневірений і розчарований, усе ж відчував, вглядаючись у небеса, «приторк Божої руки». Семантика синього кольору, згаданого в першому ж рядку «Мандрівки в молодість», у М.Рильського (і не лише в нього) часто зближується з поняттям сакральності (згадати хоча б чудове порівняння – «небес, як очі Пресвятої, синіх» – у вірші 1918 р. «Рондо»).

Рибальські втіхи, полювання, коли враз пролітає пташина зграя, «черкнувши серце дзвоном»; «повітря – тихий мед», «гаї – барвисті плями» – і вся ця ідилічна розкіш *природного* життя збагачується й опляхетнюється ще й силою дитячої фантазії, ніжністю й щирістю наївного першого кохання, підліткової дружби, материнської та братерської любові.

За серце, з отроцтва огріване добром,
Хоч і не раз, на жаль, повите у тумани,
Подяку я, брати, складаю вам обом, –
І спогад мій про вас зо мною лиш розтане.

Тільки далеким невиразним тлом ось такого справжнього, не затруєного марними ілюзіями, первозданного у своїй цілісності й неуцербності життя постають розповіді про соціальні катаклізми, про загнаного «кня історії», над яким оповідач охоче іронізує. Сімейна сага тут означається частиною більшого сюжету: йдеться про долученість кількох поколінь родини Рильських до культурних звершень українства в ХІХ–ХХ ст. Старший брат виступає хранителем пам'яті про рано втраченого батька:

Мав пам'ять добру він на речі й імена
І спогади беріг, немов добірний овоч;
З оповідань його, бувало, вирина
Мій батько запальний і тихий Антонович,
Що дружба з юних літ лучила їх міцна.

Згадка про «буржуазно-націоналістичних», за радянською термінологією, діячів одразу ж викликала шквал пильної наглядкової критики, і в наступне видання автор включив дві октави, не без самоповаги й гідності відповідаючи опонентам; причому як на ті часи – пасажі навіть ризиковані (війна таки трохи вивільнила людей з полону страху, яким гіпнотизував великий терор):

Складна це річ – минулий вік судити,
Не завжди варто тут рубати з-за плеча.
Хай кожен рік життя і кожен день прожитий
Нас обережності й розважності навча.
Багато дечого не міг я зрозуміти,
Коли дививсь на світ іще як дитинча.
Не уникаю я критичної покарі,
Та звяжте, що пишу я тільки мемуари.

Однак без імітації каяття «радянському» поетові було не обійтися:

А втім, не вдаючись в історію стару,
Я Антоновича під захист не беру.

Сумніватися у щирості цього пасажу доводить-ся, між іншим, ще й тому, що навіть геть не вегетаріанського 1940 р. М.Рильський у вірші «Шафа» також згадав про романівські «дві тополі, / Що Антонович посадив», наражаючись на серйозні прикросці. Зі спогаду Л.Новиченка знаємо, що М.Рильський якось сумовито зізнавався знайомим: «Не так живи, як хочеться, а так живи, як можеться»⁴.

Утім, не забуваючи про накинута параметри й правила гри, оповідач усе ж знає, що в його власній, а не його зойлів, владі воскресати минуле й одслоняти даль віків, що, як було це сформульовано ще року 1928, на великому творчому піднесенні певного свого дару майстра, «з н а т и істину йому дано – не ім!» Особливу роль поета – Божого обранця М.Рильський не раз наголошує і в «Мандрівці в молодість». Насправді над власним словом поет не зовсім владний, бо він у зоряні свої хвилини виступає лише пасивним медіатором, лише тим, кого вишньою волею вразить велика «істина як грім». Змінюється риторика, лексика, але самодостатність слова й абсолютність творчої свободи М.Рильський і в сорокові обстоює з таким же максималізмом, як це було в мистецькому zenіті середини 1920-х. Причому коли зважимо на те, яким тяжким випробам піддавали зовсім недавно його поетичне кредо, якою ціною оплачена в цьому випадку людська і письменницька зрілість, то більше віримо запевненням, сформульованим у «Мандрівці в молодість». Будуючи звернення до рідної землі на ремісценціях з О.Пушкіна й І.Франка («Воспоминание» та «Земле, моя всеплодющая мати»), М.Рильський у тексті сповідальному, підсумковому, написаному на чужині в роки справді трагічні передає матері-Вітчизні власне ті функції, які в попередніх його віршах були прерогативою музи.

Як і в прозових спогадах, тут М.Рильський присвячує найщиріші рядки М.Лисенку. Мешкаючи гімназистом у нього на Маріїнсько-Благовіщенській, Максим не раз ставав свідком дива народження музики, крадькома бігав «у гості до мелодій», разом з родиною композитора відвідував концерти й музичні вечори, знімаючи гімназичну кокарду з кашкета, приходив у напівзаборонений український клуб. Можна подивуватися, як пильно поет дбає про точність деталей, що ними якраз і визначається часом дух історії, її реальна цінність в очах нащадків, як старанно фіксує імена, події, дати. Схоже, мемуарист поспішає розповісти про те, що лишалося за лаштунками, за межами великого нарративу, що затоптувалося в непам'ять із несамовитою ревністю й послідовністю. Він десь навіть сумнівається, чи на часі його «староденні», мовляв, спогади під час кривавої війни:

Тож чи не хиблю я, що заплітаю хміль
Юнацьких спогадів у твій вінок багрянний?

Проте все ж не зрікається своєї місії правдивого свідка, одного з небагатьох, хто зостався живий із

того нещадно винищеного аристократичного українського кола. Радянська критика особливо охоче перетворювала на мішень своїх нападок уривки про науменківську гімназію, про київську золоту молодь 1910-х рр. та її не завжди безневинні декадентські бодлерівсько-ніцшеанські орієнтації, а то й зовсім уже не виправдані навіть з погляду найліберальнішої моралі захоплення й розваги. М.Рильському, очевидно, важливо було дати читачеві уявлення про те небезгрішне підсоння раннього українського модернізму, про той дух протесту й розриву з ідеалами старшого покоління, який, безсумнівно, вплинув і на його власне формування як поета, і на цілу мистецьку генерацію. Зрештою, ще одна неоціненна риса цих поетичних мемуарів – наголос, як на радянські часи, одверто еретичний, на неодномірності, складності людського ества. За уявленнями ортодоксальних соцреалістів, роздвоєність, неодномірність і здатність до глибокої само-рефлексії – це риси негативного персонажа. Натомість у ціннісній ієрархії модерніста М.Рильського лишень глибина, безбоязність самоаналізу й уможливорює творчість; пошукувана «велика простота» осягається через усвідомлення й філософське «зняття» сенсу складності, а не через заперечення його. Класична ясність і простота аж ніяк не синонімічна пласкості й одномірності.

Сюжет «Мандрівки в молодість» закільцьовується поверненням до визволеної Романівки, до рідних могил, до раю дитинства, до витоків творчості: «Тепер ізнов стою / На тій святій землі». Саме тут герой має сподівання на поновлення вселенської гармонії у світі, який ніби трохи налагодився, одужав після страшних викрутів і вивихів знавіснілої історії, – і з'являється образ світового дерева й мотив вдячності долі, яка вберегла у тяжких випробах доби:

Листок малесенький на дереві всеземнім,
Який щасливий я, що з гілки не зірвався.

З певністю стверджуючи незмінність філософських засад, спадкоємність культурно-естетичних поглядів, адже вся риторика 1930-х рр. була таки вимушеною поступкою грубому зовнішньому примусові, доволі складно окреслити власне стильову еволюцію поета. Навіть без спеціального аналізу зрозуміло, що поезика 1940-х рр. багато чим різниться від неокласичного письма 1920-х. Постає також питання про хронологічні межі українського неокласицизму і про періодизацію творчості М.Рильського. Збірка «Знак терезів» означила більш-менш рішуче примусове зречення неокласичної манери. Віддаючи – у прямому й переносному сенсі – кесареві кесаре, узявши до рук не аж так питомий дилло поета мотот, М.Рильський усе ж не кидає й стилоса. Знана його формула із сонета «Діана» (збірка «Синя далечинь») – «але як день прийде і день мене покличе, / Я, стилос кинувши, до молота стаю» – 1922 р. ще була шляхетною, хоча й дещо аскетичною, спробою розмежувати й тим примирити громадянські й мистецькі інтереси та спонуки. Проблема ця для українських модерністів часто була дуже болючою. Автор «Діани» уже, вочевидь, менш ригористичний і за

⁴ Новиченко Л. Поетичний світ Максима Рильського (1941–1964) / Л.Новиченко. – С. 66.

І.Франка з його «псячим обов'язком» та незрушною певністю, що «не та година», аби віддаватися розкошам естетизму, і навіть за Лесю Українку (котра свого «поета під час облоги» змушує служити громаді, оточеному ворожим кільцем місту лише вдень, надихаючи вояків патріотичними бойовими гімнами, – натомість уночі дарує творчу свободу, коли над митцем владна тільки його муза) та бунтівливого, хоча й незрідка обережно-полохливого, естета М.Вороного. Через десять років по виході «Синьої далечіні» ситуація, сказати б, перевернулася: загал, громада, народ (а насправді – тоталітарна держава!) почали вимагати від поета значно більше офір і зречень, аніж він сам готовий був запропонувати. Так що «стилос» виявився знаряддям майже що заказаним, і то під загрозою жорстокої розправи. Проте М.Рильський, на відміну од багатьох поетів цього покоління, все ж, на щастя, не уліг цілковито вимогам соцреалізму. Л.Новиченко дав промовисту порівняльну характеристику М.Рильському й П.Тичині, виводячи проблему в царину психології творчості: «Але Рильський володів рятівним даром (якого, між іншим, начисто був позбавлений беззахисний Тичина): віддавши «днів злобу його», знаходити творчу автономію в своїх, вільною думкою підказаних ліричних темах»⁵.

Зрозуміло, що за передвоєнних та воєнних обставин вироблена у «Тринадцятій весні» чи «Гомоні і відгомоні» неокласична манера письма мусила зазнати якихось посутніх змін. Це у двадцятих, після велетенського революційного плуга, який нещадно й байдужно зрівнював «місто, дорогу чи луг», не щадив ні людей, ані коштовні творіння їхніх рук, здавалося, що прийшов час садівників – культуртрегерів, час збирати розкидане навсібіч каміння, що можливе (і воно таки справді видавалося тоді можливим!) успішне долучення вітчизняної словесності до загальноєвропейського модерністського руху, прищеплення українській культурі аристократичного духу високого філологізму і книжності. Після постанови 1932 р. про перебудову літературно-художніх організацій мрія про скромну працю у своєму саду на тихому узбіччі з гораціанським вірним заступом у руках уже ставала цілковито ілюзорною. Такій праці можна було віддаватися лише уривками, майже що потайки, попередньо виконавши й перевиконавши незчисленні соціальні замовлення й забаганки. Була ще одна вкрай обтяжлива обставина: у тридцяті роки внаслідок стрімкого і бездумно жорстокого «розкультування», примітивізації, знищення й так відносно тонкого прошарку освіченої еліти, поет-неокласик утратив свого читача. Міфологічні, парнасистські алюзії видавалися старомодними, незрозумілими й до смішного несуголосними злові жорстокого дня. Хоча М.Рильський усвідомлював катастрофічність культурного занепаду своїх сучасників, проте намагався загачувати прірву, наводити зруйновані мости, з'єднувати розірвані ланцюги, яких – завбачливо попереджав він іще в «Чумаках» – ні за яких обставин «не можна

рвать, / Немов у тілі вен або артерій». Збірка «Знак терезів» була переломною швидше в сенсі тематичному й ідеологічному. Однак окрім еkleктичних, безстильових закликів і гімнів, автор уміщує тут і чудові сонети, і наснажені складною алюзійною, інтертекстуальною образністю медитації, і психологічні етюди, які для розуміння і внутрішнього стану ліричного героя та загального депресивного настрою доби дають надзвичайно багато, і сюжетні притчі про митця, що бунтує проти самого неба чи долі, й автобіографічний цикл «Мандрівний музика», в якому визначається статус поета (попри все – переможця і тріумфатора!) за вкрай несприятливих для творчості обставин. Варто нагадати, що й сама назва збірки відсилає до одного з важливих і частотних у ранній ліриці образів – «терезів», а відтак до поняття «мистецтва рівноваги» як значущого, ключового символу в неокласицистському слововжитку. У невеликій обсягом збірці 1935 р. «Київ» так само бачимо і доволі еретичне у контексті «методу соціалістичного реалізму» звертання до гекзаметра, до форми октави, і фіксацію таки мистецьких, а не «життєвих» вражень. У 1930-ті М.Рильський звертався до ліро-епосу, до сюжетних, розповідних форм, знов-таки продовжуючи й розвиваючи тенденції, які виявилися ще в таких вершинних творах 1920-х рр., як, скажімо, «Чумаки» або «Сіно». Логічним продовженням цієї лінії видається і поема «Марина», і більш пізня «Мандрівка в молодість». Нову манеру поет намагає десь від кінця тридцятих років. Найгіршою збіркою М.Рильського небезпідставно називають «Україну» 1938 р. Після великого терору 1937–1938 два наступні передвоєнні роки давали хоч примарну надію на якесь розхмарення. І поет користався можливістю нагадати своєму читачеві про непроминальні цінності. Симптоматичною для тодішньої поезії була поява протягом 1939–1940 рр. поряд зі «Збором винограду» суголосної за хай явно несміливою, «гуманізуючою» тенденцією збірки П.Тичини «Сталь і ніжність», «Люблю» В.Сосюри, «Барвінковий світ» Л.Первомайського та ін. Здавалось, виноградні й барвінкові тони от-от проб'ються, а потім і заграють в реальному житті народу»⁶. Та надто глибоко були затоптані паростки, надто виснажений культурний шар; за такого запусітіння росли й розпросторювалися хіба що бур'яни, за тим же П.Тичиною, гудина і гич. Якраз у збірці 1940 р. «Збір винограду» добре помітні ознаки нової манери письма, що її напружено шукав М.Рильський. Це швидше модифікація (але досить рішуча!) класицистського стилю, аніж принциповий відхід од нього. На перший погляд може видатися, що поет за будь-яку ціну (зокрема, й зрікаючись потужних книжних джерел своєї поетики) прагне простоти, зрозумілості. Однак насправді саме тут бачимо початок шляху до тої випрозореності й точності, що їх сам автор у пізнішому, наскрізь алюзійному, цитатному «Поетичному мистецтві» назве «великою простотою». Вочевидь, ця нова, в чомусь таки надто ригористична, аскетична ясність дається не без жертв. Збіднюється

⁵ Новиченко Л. Поетичний світ Максима Рильського (1941–1964) / Л.Новиченко. – С. 12.

⁶ Новиченко Л. Поетичний світ Максима Рильського (1941–1964) / Л.Новиченко. – С. 13.

така приваблива у збірках 1920-х алюзійність, інтертекстуальність, сама емоційність ліричного переживання обмежується певними стилістичними бар'єрами. Свідомий цього ламання, цієї неунікненної складності пошуку, М.Рильський у «Мандрівці в молодість» іронічно рефлексує над манерою 20-х: «Й сама поезія, богиня срібнолука, / Як "по-класичному" сказав би я колись...»

Коли спробувати окреслити ширший контекст, то найвиразнішою паралеллю могла б бути стильова еволюція П.Тичини. Він раніше за М.Рильського (котрий, не піддаючись «культурному насильству», волів зберегти вірність собі ціною внутрішньої еміграції) почав шукати суто стильових можливостей відповідати запитам доби. Показовою стала позначена конструктивістськими впливами збірка 1931 р. «Чернігів»⁷.

Тож 30-ті рр. були назагал періодом шукання нової манери чи манер, соцреалізм і радянська ідеологія цей процес дещо сповільнювали й деформували, але «відмінити» його, звичайно ж, не могли, адже йшлося про внутрішньомистецькі закони зміни стильових епох чи періодів⁸.

«Світ по-новому відкривати» для М.Рильського означало насамперед бути уважним до предметності, речевості: саме вони-бо незрадливо свідчили про найглибший сенс довколишнього життя. Не дивно, що у непомірно заідеологізованому радянському соціумі було підірвано довіру до слова як такого (а до одописно-поетичного тим паче!), адже облудність гаслового слововжитку вважалася нормою.

У найкращих неналежних соцреалістичних віршах кінця 30-х рр. М.Рильський продемонстрував і новий поетичний синтаксис, і, так би мовити, нову поетику називання, коли простим переліком, нанизанням називних безприсудкових речень і досягався художній ефект. Найвикличнішу демонстрацію такої манери відшукаємо, здається, у «Рибальських сонетах» (1938–1940):

Цибуля, сіль, півхліба, три тарани,
Півпляшки, запасні гачки, чайник...
Усе, либонь. Рибалка здавна звик
Перевірять припаси в тиші ранній.

Найліпші зразки любовної лірики М.Рильського 20-х рр. були здебільшого вишуканими стилізаціями: варто згадати «Поцілунок», «Нашу шлюбну постелю...», «Грім одгримів», «Осінь ходить, яблука золотить», «У теплі дні збирання винограду» – перелік можна продовжувати й продовжувати. Натомість ірпінський вірш із триптиху 1938 р. «Весняна книжка» «Скільки, скільки споминів гарячих!» (біографічно очевидна присвята Катерині Миколаївні Рильській) демонструє шукання «великої простоти», поетики речевості, намагання відкрити високу

поезію в буденних, приземлено-побутових речах.

Усі ці підкреслено «непоетичні» (принаймні у контексті як символістської манери 1910-х, так і неокласичної 1920-х рр.) реалії зігріті теплом дорогого спогаду.

У циклі «Із мисливської сюїти» 1939–1940-х рр. автор навіть дещо завуальовано заманіфестував засади своєї нової «поетики називання»: довколишній-бо світ такий облудний, що лише найпростіші, буденні, незмінно природні речі варті захоплення й довіри. Присвятний перший вірш циклу «Тіням давніх друзів» сприймається як блискуча психологічна автохарактеристика:

Милі друзі літ моїх дитячих,
Щирі і незлобні диваки!
Ви од кривд людських, недобрих мачух,
На луги втікали, на річки.

Достоту так почувався у 1930-ті й сам автор, архаїчний, мовляв, уполіснений і затаврований дивак-неокласик. До того ж у зв'язку з різними аспектами його творчості ми можемо знову констатувати вірність сквородинському – на це вказує й згадка про те, як «мандрівні гойдалися сакви» – принципу втечі від оман зрадливого світу, непричетності до зла, дистанціювання від натовпу, злютованого політичними або ідеологічними лозунгами. Оскільки цикл «Із мисливської сюїти» присвячено близькому другові Максима Рильського Вадимові Охременку, котрий застрелився восени 1940 р. (і, за одною з версій, причиною самогубства було те, що спецслужби вимагали від нього доносів на М.Рильського), то до цих «тіней давніх друзів» у читацькій свідомості навіть поза авторським наміром долучаються й зниклі митці з найближчого літературного оточення поета-неокласика, також по-своєму «щирі диваки» в інтерпретації вже правдиво радянських читачів 1930-х рр. Справжність, автентичність приступна тільки дивакам, утікачам, ще здатним розрізняти зерно і полу, реальність та ілюзію, знаходити первинну незрадливість речей:

Тараня світиться навпроти сонця –
Чумацька, справжня! Хліб – як золотий,
Насичений вітрами степовими
І крайний смаглявою рукою
Мисливця, риболова, косаря!
Баклажка виглядає з трави лукаво –
Попробуй догадатись, що у ній!
Ще кілька огірків – твердих, зелених,
Оце і все.

Натомість речі складніші, пов'язані із соціальними контекстами, з суб'єктивними оцінками й ієрархіями, мусять викликати (такі-бо незатишні й підлі часи!) принаймні підозру, а відтак випадають із поетичного словника.

У ці ж роки у творчості М.Рильського посилюється епічне начало, інтерес до сюжетності, портретування тощо. Повсякчас стверджується духовна цінність особистого спогаду як автентичної частки великої історії, а незрідка і як єдино можливої варті довіри альтернативи офіційному наративу. Серед найяскравіших «віршів з пам'яті» «Лист до загубленої адресатки» – його героїню М.Рильський пізніше згадає і в «Мандрівці в молодість», потвер-

⁷ Г р а б о в и ч Г. Диптих про Тичину / Г.Грабович // Г.Грабович. До історії української літератури: Дослідження. Есеї. Полеміка. – К., Критика, 2003.

⁸ До речі, про глобальність згаданих тенденцій свідчать і спостереження дослідників російської літератури. Найважливіші поети, як-от Борис Пастернак чи Анна Ахматова, так само переживали період «ламання голосу».

дивши значущість назавжди вдячно збереженого епізоду зі своєї гімназійної юності.

У «Мандрівці в молодість» автор дещо деталізує, розгортає пам'ятний корсунський епізод, знайшовши слова найщирішої вдячності давній любові:

Мене цілуючи, ти душу випивала,
Шалена дівчинко, одчаю ніжний мій!
О, хвилі запаши твоєї завивала,
О, літніх сокорів гарячий сніговій,
Що вколо нас кружляв, як ти мені шептала
Слова, що не найти у мові ні одній,
Але найбільшого для мене повні змісту...
Я так любив тебе, примхливу, грішну, чисту!

А вже у наступній октаві розповідь безбоязно переводиться в інший, приземлено-реалістичний реєстр:

Як чотирнадцятий війну на нас приніс, –
Я милосердною зустрів її сестрою,
Ту гарну Лідочку. Я вже як слід доріс,
Вона – дозрілою пишалася красою,
Та сталося чудне: лягло чимало рис
Між нами, і вона здавалася чужою,
І не найшли про що тоді ми говорять,
І розлучилися, й не думавши жаліть.

Та попри це підсумкові рядки і в поемі зовсім не дисонують із високою емоційністю давнішого «Листа до загубленої адресатки»:

Лише старіючи, якогось дня у Львові,
В готелі тихому я раптом зрозумів,
Що той гарячий плут далекої любові
Навіки борозну в душі моїй провів.

Слід мати на увазі ширший контекст аналізованих творів, пов'язаний як із проблематикою психології творчості, з досвідом досить тривалої еволюції зрілого поета, що йому випало бути свідком кількох кардинальних соціально-історичних зламів, уживатися в різні культурні епохи, які до того ж прокламували рішучий розрив з попередніми традиціями, з питомою специфікою модерністського періоду європейської культури. Щодо модернізму, то якраз у філософії рубежу ХІХ–ХХ ст. істотно проблематизується саме поняття цілісної особистості, наголошується «розпад ідентичності, осмислюваної в термінах цілісності, інтегрованості й несуперечливості»⁹. Мені вже доводилося писати про це у своїй книжці «Поетика парадокса. Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича», аналізуючи проблему ідентичності у зв'язку з біографією Петрова. Як примирити іпостась боженого модерніста 1910-х рр. і, скажімо, на позір бездоганно законослухняного депутата Верховної Ради СРСР 1940-х? Яких психологічних травм завдавала необхідність вимушених гучних самозречень, відмови од найдорожчих вартостей і традицій? Чого коштувала неунікненна потреба замовчувати й приховувати власне минуле, часом навіть споневажувати пам'ять дорогих людей? Тож вдячна пам'ять про найсвітліші хвилини з минулого, пристрасне бажання увічнити їх у слові, врятувати од забуття, перетвори-

ти особистий досвід на повноцінну частину досвіду національної культури диктуються у творчості М.Рильського передвоєнного та воєнного періоду ще й психологією старшого віку, коли в часто минулому тільки й можна було знайти і відраду, й ліки на завдані рани, і відчуття себезнайдення, цілісності власного життєпису, спасенної неперервності безжально крайного жорстокою історією на непокдані шматки індивідуального емоційного досвіду. Розрив між реальним біографічним досвідом і його художньою репрезентацією для покоління М.Рильського особливо травматичний, адже він поглиблювався повсякчасним культурним насильством. І представляючи у творчості 1940–1960-х рр. власну ідеальну, сказати б, біографію, «виправляючи» її, поет здійснює ще й автопсихоаналітичну процедуру, виправляючи, переписуючи до того ж і саму історію, якою вона могла і мала б бути за щасливіших обставин національного буття, по змові повертаючи викреслені з неї факти, замовчані культурні звершення. Відтак конкретика не лише автентичних переживань, а й дат, імен, адрес, власних назв тощо виконує, як бачимо, складні полісемантичні функції. Схожі настрої й інтенції М.Рильський одверто розкрив у чудовому вірші «Медитація», написаному 11 вересня 1944 р. в дорогому для поета Ірпені:

Кожна хмарка й травинка, у зорі відбиті твоєму, –
Тільки раз тобі послані, вдруге не буде таких!
Звуків, ліній та барв ми довіку назад не вернемо,
Тож не думай ніколи: багато ще стрінеться їх!

Ці рядки можна назвати філософським обґрунтуванням художньої манери М.Рильського 1940-х, поетики предметності й речевості, апології особистого спогаду і приватної історії.

У «Мандрівці в молодість» згаданий засіб іронічного дистанціювання – крізь прожиті десятиліття – від часами наївних, а часами й ілюзорно-фальшивих захоплень дитинства та юності так само, як і в ліриці 1940-х, уможливує введення у розповідь історичної, навіть і побутової конкретики, а відтак і зниженої чи просторічної лексики («шпик», «мужва», «плямкали» тощо), коли вірогідність представлення пізнаваних речей, настанова на реалістичну предметність водночас посилює й читацьку довіру до опису емоцій, переживань, усього індивідуального досвіду ліричного героя. Отже, і вірші кінця 1930–1940-х рр., і «Мандрівка в молодість» засвідчили опанування нової стильової манери, істотно відмінної од неокласичного письма часів «Синьї далечини» чи «Тринадцятої весни». Це був пошук тієї «точності» й «великої простоти», яку М.Рильський остаточно зманифестував як своє творче кредо у «Поетичному мистецтві» 1960 р. Згодом побачимо, що в період третього цвітіння ця знайдена на рубежі 1930–1940-х рр. манера розвиватиметься й модифікуватиметься. Тяглість мистецького розвитку, його іманентна внутрішня логіка все ж зберігалися попри всі вимушені розриви та відступи. А в психологічному, особистісному сенсі така еволюція виглядає як повсякчасне старання зберегти себе-поета, уможливити творчу самореалізацію – хоч зовнішні обставини не завжди це дозволяли.

⁹ De Koven M. Modernism and Gender. The Cambridge Companion to Modernism. – Ed. by M. Levenson. – Cambridge University Press. – 1989. – P. 175.