

АНТИЧНИЙ ВИМІР ЛІРИЧНОГО ГЕРОЯ ЛЮБОВНОЇ ЛІРИКИ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

Любовну лірику Максима Рильського розглядаємо як твори, в яких художнє втілення отримало, за визначенням поняття “любов” С. Аверінцевим, “інтимне та глибоке почуття, спрямоване на іншу особистість, людську спільноту або ідею” [1, 130]. За великим рахунком, такою є вся творчість українського поета, пронизана ідеєю любові до всього суцього у Всесвіті, що несе в собі Красу, Добро і Справедливість. Саме в цій триєдності розумілася Краса античними філософами; такою через поняття калокагатії вона культивувалася кийвськими неокласиками, естетика яких залишила незнищений слід у всьому творчому бутті Рильського.

Дослідники поезії Рильського (Л. Новиченко, Г. Райбедюк, О. Томчук та ін.) солідаризуються в думці про “високі реєстри” його любовної лірики. Не останню роль в художньому усвідомленні Любові як “самоцінного почуття, умови самоствердження й творчого, оригінального відкриття світу, як радості життя” [8, 165] відіграли, на нашу думку, традиції античної лірики, рецепція яких є однією із визначальних тенденцій творчості поета. Орієнтуючи свого ліричного героя на тип діонісійської людини, Рильський цілком органічно виходить на мотиви кохання, вина, швидкоплинності життя, варіанти поетичного осмислення яких започаткували давньогрецькі лірики Алкей, Сафо, Анакреонт, а пізніше розвинули римляни Катулл, Проперцій, Овідій.

Мета цієї статті – розглянути зразки любовної лірики Рильського з погляду трансформації автором античних мотивів і образів, проаналізувати іпостасі її ліричного героя як результат синтезу традицій класичної та модерністської поезії, персоніфікований у міфічних і літературних образах античності. Аналіз питання античного виміру ліричного героя любовної лірики Рильського є актуальним у контексті дослідження специфіки неокласичної інтерпретаційної моделі української античності доби зрілого модернізму.

Як відомо, в античній культурі була не лише розроблена термінологія різних типів любові (“ерос”, “філія”, “строге”, “агапе”, “політія”), а й сформульовані два основних варіанти – чуттєвий і платонічний – осмислення цього почуття. У ліриці Рильського оспіваний весь діапазон любовних переживань, змодельовані різноманітні художні ситуації та оприявлені різні маски закоханого ліричного героя.

Залучення античної традиції для осягнення феномена ліричного героя любовної лірики неминує приводить Рильського до тематичної тріади “природа – вино – кохання”, типової для класичної давньогрецької лірики, зокрема для поезії Алкея. У “Народженні трагедії з духу музики” Ф. Ніцше пов’язував образ вина з діонісійським типом культуротворення: “Чи то через вплив наркотичного напою, чи то при могутньому, повному втіхи наближенню весни, що пронизує всю природу, пробуджуються діонісійські почування... У чуді діонісійського не тільки відбувається зв’язок між людьми. Відчужена,

ворожа чи упокорена природа знову святкує своє примирення з її втраченим сином – людиною” [7, 44]. Українські поети, на думку Н. Науменко, “вводячи <...> мотиви “вино”, “корчма”, “келих”, а також інтерпретуючи на цих засадах символічні концепти античності, Сходу, слов’янського світогляду, вибудовують новітню філософію осягнення світу, в якій природа та творчість перебувають у стані кругообігу, а першоосновою є Слово – Вино-град, Вино-Градник як прототип Граду Божого” [6, 459]. У неокласичному ж варіанті вважаємо, що маємо справу з надзвичайно широким інтерпретаційним діапазоном образу вина з домінуванням художнього втіленням ідеї Платонового бенкету, за якою вино є приводом для об’єднання однодумців.

Скажімо, в Зерова це – однодумці-митці, тому й образ вина у нього асоціюється з творчістю, якою тамують духовний голод спрагли за високим мистецтвом друзі-поети (“Хірон”, “Аргонавти”). Семантика образу зумовлюється у нього контекстом твору: у вірші “Горленко” (цикл “Культуртрегери”), висловлюючи надію на відродження української науки, ліричний герой *“вірять, що на цій ріллі / Ще проростуть науки винні грона”* [3, 33]. У ремінісценції історичного сюжету «Святослав на порогах» через введення легендарного мотиву про келих, зроблений кочовиками з черепа руського князя, стан сп’яніння стає алегорією поразки, а саме вино – перемоги: *“І з черепа п’яного Святослава / П’є вже вино тверезий печеніг”* [3, 35]. “Біографією” персонажа вавилонського епосу підказане й значення вина у сонеті “Гільгамеш”: свій шлях від руйнування до мудрості правителя ліричний герой позначає як *“На щастя й супокій / Він обернув мої пориви п’яні”* [3, 57]. Та в більшості випадків, коли образ вина вписаний у тексти філософського звучання (“До альбома”, “Під Новий рік”, “Я не складав тобі ні гімнів, ні поем...”), він асоціюється з молодістю і повнотою життя, уплітаючись у мотив шляхетної заздрості, як у вірші “Трудно і вбого живеш ти...”: *“Єсть на цім світі обранці – щасливі, ясні, безтурботні, / Легко вином золотим піниться їхнє життя”* [3, 86].

На відміну від Зерова, у Рильського контекст оприявлення й варіанти інтерпретації образу вина більш різноманітні. Приміром, у вірші “Білі цуцики гуляють на соломі...” золоте вино символізує радість спілкування рідних та близьких і допомагає разом із присвятою “Моїй Романівці” та темою рідного дому, у якому тільки й знаходить спокій і захист ліричний герой, творити ідилічний хронотоп:

*Сніжну скатерку розстелемо в саду ми,
Одкоркуєм золоте вино, –
І під ніжні шелести і шуми
Пригадаєм, що було давно... [9, 141].*

У вірші «Поки гріх – солодка таємниця» вино символізує повноту буття. Поет резюмує: *“Молодість не рознач топить в склянці, / А вином окроплює порив”* [9, 98], пояснюючи таким чином невинуватість “присутності” цього образу в творах широкої теми реалізації життєвого потенціалу. За традицією лірики Анакреонта, вино є знаковим образом любовної лірики неокласика (“Білий сніг, вино червоне”, “Викочуйте бочки вина”, “Під сірий шум дощу

пронизливо-смутого”, “Галасують найняті музики”, “Голос отрути”, “Надходить вечір синьою стіною”). А через осмислення античної сентенції “In vino veritas” і аполлінерівської теми сп’яніння від життя Рильський виходить на поетичне філософування у віршах “Я тільки надпив свою чарку” і “Червоне вино”. У першому поет, розмірковуючи про неспіввідносність фізичного віку й віку душі, втомленої стражданнями, інтерпретує вино як життєву енергію:

*Я тільки надпив свою чарку,
А серце вже п’яне давно:
Якесь його інше сп’янило,
Якесь невідоме вино [9, 124].*

Приймаючи неможливість досягти ідеалу в земному житті (“Пливить, невловимі сніги, / До моря краси і спокою / Засипте навек береги!”), ліричний герой говорить про минущість усього, оперуючи образом іскри у вині: “Все зникне, як іскра зникає, / Як іскра згасає в вині...” [9, 125]. Мотив проминальності (“Прозора склянка кришталева, / Вино, червоне і хмільне... / Навколо шелестять дерева: / «Все збудеться і все мине...””) й заклики на кшталт гораціанського “Лови мент!” у поєднанні з ремінісценцією з Шевченка звучать у вірші “Червоне вино”:

*Минають дні, минає літо, –
Але нащо тужить за ним?
Прозору склянку вицерть наливо
Вином, червоним і хмільним! [9, 132].*

Синтезуючи класичну традицію і модерністську інтерпретації образу вина, Рильський вживає епітет “п’яний” як синонім чуттєвого, екстатичного (“Моїй Ленорі (П’яний сонет”) або брутального (образ “п’яної юрби” у віршах “Я в лісі сам. Червона даль крізь віти” і “Навік тебе життя зломило”). У вірші “Біле й червоне” вино символізує гріх і спокусу: “Блідий диявол із червоним ротом / Своє лице до мене нахилиє, / І ввічливо – мов льокай за табльдотом / Мені отрути в кубок наливає” [9, 126]. Колір напою посилює ідею автора, побудовану на контрастах білого й червоного – “блідий диявол із червоним ротом”, “білий місяць”, що заглянувши в “повні кубки”, “зачервониться”. У поєднанні цих кольорів ліричному героєві бачиться не-життя (“І серце перестане битися”), тож вино в цьому тексті асоціюється не з насолодою, а зі смертю. А в “Голосі отрути” поет ставить знак рівності між хіттю і вином: “Люблю тебе, бо ти чужа коханню, / Бо ти мені лишилася одна; / Люблю в тобі мою любов останню, / Солодкий шум допитого вина” [9, 95].

Украплення автобіографічного характеру у вірші “Тобі одній, намріяна царівно...” (“Моє життя мене веде нерівно: / То на вершини, то в яри страшні; / Та скрізь душа співає переливно / Про очі безтілесні і ясні” [9, 123]) поєднуються з сентименталістсько-романтичним мотивом протиставлення міста селу (чи цивілізації – природі), де епітет “п’яні” посилює негативну характеристику першого:

*У городі, де грають струни п’яні,
Де вічний шум, де вічна суєта,
Я згадую слова твої неждані.*

*І серед поля, на яснім світанні,
Коли ще сном охоплені жита, –
Душа тебе, тебе одну віта*” [9, 123 – 124].

Образ “п’яних струн” у вірші може тлумачитися і як творчість, позбавлена духовного первня, неприйнятна для поета. Тоді “*намріяна царівна*” (як результат неатрибутованої алюзії – одного з улюблених інтертекстуальних прийомів Рильського) – муза, яка веде митця в пошуках калокагатії в гармонійний світ природного космосу. Водночас у вірші “І сніжний іней мрій моїх...”, зіставляючи “*божій храм*” і “*порочні чарки*”, Рильський вдається до автоіронії:

*І добре так мені іти
Незрозумілими шляхами
До невідомої мети, –
І в божім храмі чистоти
Дзвонить порочними чарками!* [9, 104].

Тож на відміну від Алкея, Рильський втягує в орбіту тріади “вино – природа – кохання” тему творчості, позаяк для українського поета ці поняття взаємопов’язані. Виступаючи джерелом натхнення, вони допомагають усвідомити повноту буття. Крім того, у своїй любовній ліриці неокласик не надає переваги одній тональності, а синтезує всю палітру інтерпретацій любовної теми в античній традиції. Це кохання-пристрасть Алкея, кохання-драма Сапфо, кохання-гра Анакреонта, збагачені філософськими роздумами про швидкоплинність життя й міркуваннями в естетичній сфері за зразком Горация.

Наслідкуванням теми й жанрових ознак вірша Сапфо “Барвношатна владарко, Афродіто” (“Гімн Афродіті”) можна спостерегти у творі “Грім одгримів”. Інтимні мотиви вірша розчиняються в пейзажних: проводячи паралель з радістю природи після грози й почуттями ліричного героя, автор відтворює картину діонісійського торжества, коли буяння природи збігається з розпалом почуттів: “*І по землі небожителі ходять блаженні: / Флейти торкається Пан, чашу підняв Діоніс*” [9, 169]. Як і Сапфо, що звертається до богині зі щирою сповіддю закоханої без взаємності жінки з благанням “О, прилинь ізнов і од нової туги серце урятуй”, Рильський також веде розмову з Кіпрідою. Навіть усвідомлюючи, що кохання буває руйнівним чи зрадливим, він уславлює вічне почуття: “*Благословенна любов, дивна корона корон*” [9, 169]. До творчості Сапфо Рильський уже звертався у присвяченому Зерову вірші “Сафо до Афродіти” пропонуючи переспів “Гімну Афродіти” як початковий крок у художньому осягненні цього античного джерела, тоді як наступний – власна міфотворчість через рецепцію знакових образів і мотиву – виявлений, на нашу думку, у вірші “Грім одгримів”.

Як і Сапфо, що розробляла тему кохання в епіталамі, Рильський відроджує традиції цього жанру у творі “Нашу шлюбну постелю вквітчали троянди пахучі...”. У його варіанті пісні на честь молодого подружжя, яку виконували після весільних церемоній, шлюб – вищий вияв кохання. Ліричний герой просить богиню Кіпріду, щоб з їхніх почуттів не зникла Краса, ставлячи

таким чином знак рівності між міцністю стосунків і їх красою: *“Дай же нам сили, богине, в коханні вродливими бути / І в заморожену ніч мудрого сина зачатъ”* [9, 169].

Перегуки з Анакреонтом вчуваються у віршах *“Любов чи ні – не знаю...”*, *“У теплі дні збирання винограду”*. В останньому означений один із найбільш характерних для лірики Анакреонта (точніше, для анакреонтики) мотив легковажного флірту. Сюжетна основа вірша – випадкова зустріч дівчини з немолодим чоловіком, юності зі зрілістю. На запитання подорожнього *“Яку б найти принаду, / Щоб повернуть тебе до рук моїх?”* дівчина радить щодня світити лампаду богині Афродіті, *“Кіпріді добрій”*. В Анакреонта подібна тема звучить як жартівлива скарга немолодого поета на адресу бога кохання:

*Золотоволосий Ерот мене
Знову поцілив пурпурним м'ячем —
Дівчину в барвних сандалях тепер
Каже мені забавляти.
Лиш запишалоя кляте дівча, —
З Лесбосу славного родом воно, —
Та й осміявши мою сивину,
Іншому звабно моргає [2]*

На відміну від болісного, а то й несамого кохання Саффо, почуття не залишають глибокого сліду в душі ліричного героя Анакреонта, тож навіть любовні невдачі не засмучують, а радше викликають у нього сміх й іронію. Натомість ліричний герой Рильського, який усвідомлює вікову дистанцію не з гіркотою, а з сумним усміхом, породженим досвідом прожитого, після зустрічі з чужою молодістю відчуває дитинну радість сприйняття життя:

*І він потягся, як дитина, радо
І мовив: “Добре бути молодим”
У теплі дні збирання винограду [9, 170].*

Дозволимо припустити, що в кількох рядках Рильський визначив той рівень еволюції, про який у Ніцше говорив Заратустра в притчі про три перетворення духу. Дух стає *“верблюдом”* (*“витривалим духом”*), верблюд – *“левом”* (*“духом свободи”*), але позаяк створювати нові цінності можна лише в чистоті й безпосередності, то *“лев”* повинен стати *“дитиною”*, бо дитина є *“невинність і забуття, нове починання, гра”* [7, 32]. Тож подорожній у Рильського – не горе-залицяльник, а людина, що досягла вищого рівня духовного поступу, митець, увесь досвід якого переливається у творчість. Можливо, у цьому випадку виявляється тенденція української лірики 20-30-х рр. ХХ ст., про яку вів мову Т. Кремінь, наголошуючи, що *“метафорика еротизму стала одним із кращих способів кодування філософської значимості художнього тексту поетичного покоління “Розстріляного Відродження”, чия творчість в контексті різних типів світовідчуття та способів їхнього художнього відтворення запропонувала оригінальне уявлення про глибинні почуття художніх героїв”* [5].

Античні міфологеми в ліриці Рильського виступають мірилом істинності почуттів. Так, у вірші *“Початок роману”* краса й розквіт природи поєднуються з

початком нових почуттів, уособленням яких є персонажі середньовічної літератури (“*Синьоока Ізольдо! Надійся, приїде Трістан...*”), що, власне, й надає творові романсового звучання. Та коли поет хоче протиставити почуття, що лише зароджуються, тим, які перевірені часом і людьми, він звертається до класичних образів: “*А Бавкіді найшли вже своїх Філемонів*” [9, 135]. При цьому зауважимо, що й образ коханої нерідко в ліриці Рильського позбавлений життєвої конкретики, а зітканий з ремінісценцій античного тексту, як, приміром, “*струнка дочка Феацького царя*” [9, 116] у вірші “*Як Одісей, натомлений блуканням...*” чи “*Рожева хмарка крізь гірлянди віт / Пішла від нього у простори сині. / Це ж нею дихав і сміявся світ, / Це ж їй молились зграї лебедині, / Їй, що вродилась у прибрежній піні / І що міцніша за міцний граніт*” у сонеті “*Анхізів син, вклонившись богині...*” [9, 222]. В останньому, як видається, поет застосовує прийом “співприсутності” ліричного героя й автора в межах одного твору, завдяки чому сцена зустрічі сина (Енея) і матері (Венери) набуває нового звучання. Для Енея, якого Рильський зумисно називає лише “*Анхизовим сином*”, зустріч з богинею – це радше можливість переконатися в підтримці божественних сил, бо не всі на Олімпі приязні до нього (“*І ряд очей, прихильних і ворожих, / На них дивився із чертогів божих*” [9, 222]). Тоді як для автора Венера – не турботлива мати, а богиня всеперемагаючого кохання, опис якої співвідноситься з традиційними для античної міфології уявленнями про цього персонажа: “*вродилась у прибережній піні*”, “*їй молились зграї лебедині*”. Отже, сонет постає не так ремінісценцією Вергілієвого сюжету, як авторським роздумом про вічне почуття, яке дає силу ліричному герою витримати всі випробування часу.

У тих текстах, де до інтимної долучається тема мистецтва слова, діонісійство Рильського аполлонізується – творчість проголошується інтимною сферою, а кохання перетворюється на джерело творчості, складаючи гармонію побутування поета. Приміром, у сонеті “*Діана*” відбувається своєрідне переливання любовного мотиву в естетикологічний. Перші два катрени є ремінісценцією міфічного сюжету про кохання богині Діани до пастуха Ендіміона. Зіставляючи ніч як пору пристрасті та світло дня, наповнене цнотою, Рильський розвиває цю антитезу й у наступних терцетах, але тепер ніч “*тиші чарівної*” стає часом творчості, а день – нелегкої праці: “*Але як день прийде і день мене покличе, / Я, стилос кинувши, до молота стаю*” [9, 170]. Намагання поєднати творця і ремісника видає авторське бажання не протиставляти, а синтезувати емоційне й раціональне. При цьому античний текст у сонеті постає як осмислення «вторинної семіотизації», адже, як спостеріг І. Качуровський, “*Діана*” “безпосередньо перегукується із секстиною Петрарки “*Non ha tanti animali il mar fra l’onde*” [4]. Результатом семіотизації третього ступеня, запропонованої Рильським, є доповнення поетичного задуму Петрарки введенням ліричного героя – alter ego автора та роздумів на тему природи й специфіки мистецтва.

Співіснування діонісійського й аполлонійського задеклароване самим автором у вірші “*В освяченім гаю*”. Метаморфоза німфи Дафни, що, рятуючись від Аполлона, перетворилася на лавр, символ поетичної слави, подана лише

алюзивно (“*В освяченім гаю, де зеленіє лавр – / Стрункої Дафни тінь і знак ясної слави*” [9, 171]). Натомість в образі мудрого Хірона поет досить розлого характеризує таку іпостась цього персонажа в античній літературі, як лікар і ворожбит. Але ліричний герой, “*байдужий і німий*” до знань про “*чародійну міць*” трав, якими ладен поділитися вчитель-кентавр, поспішає вирізати “*комиш сухий / Для нової цівниці*” [9, 171]. Вибір ліричним героєм очеретяної сопілки символічний: за міфами, очерет (у Рильського *комиш*) – це рослина, в яку обернулася німфа Сірінга, втікаючи від бога Пана. На згадку про своє нещасливе кохання бог лісів і хащ зробив очеретяну сопілку. Пізніше він необачно вступив з Аполлоном у змагання, у якому щирі, але прості звуки сірінги були переможені гучною лірою бога мистецтва. Пан – супутник Діоніса – і його сопілка постають образними втіленнями “діонісійського”, тоді як кентавр Хірон, що подолав у собі “звірячу хіть”, а отже, долучився до гармонії, цивілізації і, крім усього, також мав поетичний хист, – “аполлонійського”. Так у творі Рильського відбувається символічне протиставлення аполлонійського діонісійському з наданням переваги останньому.

Отже, ідеал ліричного героя інтимної лірики Рильського – це зазвичай виражений в образах античної міфології або літератури тип активної, діяльної особистості, в якій поєднані прагнення пізнати світ і життя у всіх проявах зі схильністю до саморефлексії, здатністю на самопожертву й усвідомленням свого вибору. На відміну від класицистичного, цей герой служить не державі, системі, а Красі – красі почуттів і красі Слова. А відтак любов тлумачиться у поезії Рильського і як потяг, порив, натхнення, як прагнення до вірності, і разом з тим як особлива сфера творчості і стимул до неї, як вираження глибин особистості та її свободи.

Література

1. Аверинцев С. С. Софія-Логос : Словник / С. Аверинцев . – К. : Дух і літера, 2004. – 638 с.
2. Анакреонт. Лірика [текст] / Анакреонт / Пер. А. Содомори // Давньогрецька поезії [текст] : [антологія] / [упоряд., автор. вступ. сл. та біогр. довідок Ліна Глущенко]. – Л. : Червона Калина, 2010. – 184 с. : іл.
3. Зеров М. К. Твори: в 2 –х т. / М. Зеров. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1 : Поезії та переклади. – 1990. – 843 с.
4. Качуровський І. Франческо Петрарка в українській поезії [Електронний ресурс] / І. Качуровський / Вступний нарис // Петрарка. Вибране. – Мюнхен, 1982. – Режим доступу: <http://kachurovskiy.ssu-poltava.org/naris.htm>.
5. Кремінь Т.Д. Метафорика еротизму в ліриці представників Розстріляного Відродження / Т. Кремінь. – Режим доступу: <http://www.mausterni.com/publication.php?id=22954>
6. Науменко Н. Український «хамрійят» ХХ століття / Н. Науменко // Актуальні проблеми слов'янської філології. – К. : Освіта України, 2008. – Вип. 19 : Лінгвістика і літературознавство. – С. 453 – 459.
7. Ницше Ф. Рождение трагедии : Или : Эллинизм и пессимизм : [Текст] / Ф. Ницше. – М. : Академический Проект, 2007. – 166 с. – (Философские технологии)

8. Райбедюк Г.Б., Томчук О.Ф. Неокласики: естетична система та персоналії : навч. посібник / Г.Б. Райбедюк, О.Ф. Томчук. – Ізмаїл : СМІЛ, 2005. – 352 с.

9. Рильський М.Т. Зібрання творів : у 20-ти т. – Т. 1 : Поезії 1907 – 1929; Проза 1911 – 1925 / М. Т. Рильський. – К. : Наук. думка, 1983. – 535 с., 1 л. порт.

Анотація

На прикладі трансформації Максимом Рильським у своїй любовній поезії творів Сафо і Анакреонта, тематичної тріади Алкея “вино – природа – кохання” та інших мотивів давньогрецької і римської лірики ілюструється виразна тенденція творчості неокласика – рецепція античних образів, мотивів і жанрових форм. Його ліричний герой постає в результаті синтезу традицій класичної та модерністської поезії, персоніфікується в міфічних і літературних образах античності й утілює авторське поклоніння вічній Красі.

Ключові слова: мотив, інтерпретація, трансформація, міфема, античність

Аннотация

На примере трансформации Максимом Рильским в своей любовной поэзии сочинений Сафо и Анакреонта, тематической триады Алкея «вино – природа – любовь» и других мотивов древнегреческой и римской лирики иллюстрируется выразительная тенденция творчества неоклассика – рецепция античных образов, мотивов и жанровых форм. Его лирический герой формируется в результате синтеза традиций классической и модернистской поэзии, персонифицируется в мифических и литературных образах античности и олицетворяет авторское поклонение вечной Красоте.

Ключевые слова: мотив, интерпретация, трансформация, мифема, античность

Summary

The clear tendency of Maksym Rylsky work – the reception of antique images, motives and genre forms – is being illustrated with the example of transformation of Sappho’s and Anacreon’s works, Alcaeus’ thematic triad “wine – nature – love” and other motives of Ancient Greek and Roman lyrics in neoclassicist’s love poetry. His lyrical hero is a result of synthesis of classic and modern poetries’ traditions; it is personified in mythical and literary antique images and represents the author’s worship of eternal Beauty.

Keywords: motif, interpretation, transformation, mytheme, antiquity