РАЙНЕР МАРІЯ РІЛЬКЕ

ДУМКИ ПРО МИСТЕЦТВО І ПОЕЗІЮ

ОЦИФРУВАННЯ
КНИГ
hurtom.com

ПАМ'ЯТКИ
ЕСТЕТИЧНОЇ
ДУМКИ

РАЙНЕР МАРІЯ РІЛЬКЕ

ДУМКИ ПРО МИСТЕЦТВО І ПОЕЗІЮ

ЗБІРНИК

торрент-трекер
оцифровано
Hurtom
viter07
www.hurtom.com

КИЇВ
«МИСТЕЦТВО»
1986

И(Австр)
Р50

Творчество известного австрийского поэта Р. М. Рильке (1875—1926) приобретает все большую популярность в нашей стране. Значительное место в его наследии занимают книги и статьи, в которых проявился глубокий интерес поэта к эстетико-художественным проблемам, к изобразительному искусству и вопросам поэтического творчества. Глубокое знание, тонкое понимание закономерностей художественного мышления и творческого процесса являются своеобразием эстетики и искусствоведческого стиля Р. М. Рильке. Он был едва ли не первым из выдающихся западноевропейских поэтов, кто активно заинтересовался древнерусским и русским искусством, народным творчеством России и Украины.

Перекладено за виданнями:

Rainer Maria Rilke. Briefe.— Wiesbaden: Insel-Verlag 1950.
Rainer Maria Rilke. Sämtliche Werke.— Wiesbaden: Insel-Verlag 1961.
Rainer Maria Rilke. Werke: Auswahl in drei Bänden. Bd. 2.— Leipzig: Insel-Verlag 1963.
Rainer Maria Rilke. Über Dichtung und Kunst.— Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1974.
Rainer Maria Rilke. Ausgewählte Prosa.— Moskau: Raduga Verlag 1984.

Упорядкування, вступна стаття та примітки
кандидата філологічних наук
Д. С. НАЛИВАЙКА

Рецензенти:
ЗАТОНСЬКИЙ Д. В.,
член-кореспондент АН УРСР;
ЛІСНЯК Ю. Я.

Р $\frac{0302060000-004}{М207(04)-86}$ 31—86

© Видавництво «Мистецтво», 1986
Переклад на українську мову,
упорядкування, вступна стаття, примітки

ІСТИНА Й ТАЄМНИЦЯ МИСТЕЦТВА

Серед відомих європейських письменників кінця XIX — початку XX ст., які виявляли глибокий інтерес до образотворчого мистецтва й естетико-художніх проблем, одним з перших можна назвати австрійського поета Р. М. Рільке (1875—1926). Про це переконливо свідчать його книги й статті про мистецтво й митців, а також його листування, де так багато місця посідає обговорення названих проблем, хоча й часто звучать перебільшені скарги на свою слабку обізнаність у теоретичних питаннях естетики та мистецтва і обмірковуються плани набуття відповідної ерудиції. Насправді ж Рільке мав грунтовну обізнаність з мистецтвом, відзначався тонким розумінням його, і немало думок та суджень поета як про природу і функції мистецтва, своєрідність художнього мислення та творчого процесу, так і про окремі явища живопису, скульптури, поезії не втратили інтересу та значення і на сьогодні. Він був чи не першим з великих західноєвропейських поетів, що виявив активний інтерес до давньоруського й російського мистецтва, природи, людей і народної творчості Росії та України, посилено вивчав їх, прагнув пропагувати в Німеччині, і ця грань його духовного світу та творчої діяльності теж становить для нас неабиякий інтерес.

Слід зразу ж вказати й на те, що естетика Рільке була найтісніше пов'язана з його поетичною практикою і скорялася притаманним їй творчим пошукам, внутрішнім закономірностям руху. Тому з певністю можна твердити, що до яких би мистецьких явищ не звертався Рільке, значною мірою мову він вів і про самого себе, в інтерпретації тих чи інших явищ завжди виявлялася також і його духовна й творча еволюція. Зрозуміла річ, таке «особисте» ставлення поета до проблем і явищ мистецтва аж ніяк не знецінює його естетико-художніх думок і суджень, а лише надає їм своєрідної переконливості, характеру виношеності або й вистражданості.

На відміну, скажімо, від П. Валері, Рільке не цікавили технічні питання художньої творчості. Можна сказати, що видатного майстра насамперед вабили онтологічні проблеми мистецтва, його істина й таємниця, хоч вони й отримували у нього глибоко особисте переживання та вираження. В зрілий період творчості естетико-художня думка пое-

та стабілізується на тому, що мистецтво є передусім узагальненням і специфічним втіленням досвіду, який фактично охоплює всю сферу практичної та духовної діяльності людини, і разом з тим воно є своєрідною парадигмою буття, спробою вирішення його насущних проблем і колізій, що мають вселюдське значення.

А втім, про це ще йтиметься далі; тут же необхідно нагадати, що Рільке найвищою мірою була притаманна динамічність, постійний рух думки й творчості, поетики й стилю. Не випадково зарубіжні дослідники так багато писали й пишуть про «протеїзм» поета, який унеможливлює «закріплення» його за певною художньою течією чи школою, а то й за певним типом художнього мислення та вираження. Звичайно, тут не обійшлося без перебільшень, естетико-художнє мислення і творчість Рільке аж ніяк не позбавлені певного ядра, що розвивалося й зазнавало трансформацій, але фактом є те, що поет ніколи не зупинявся на досягнутому, його думка й творчість постійно еволюціонували в пошуках всеосяжного художнього синтезу. Все це виразно позначалося і на естетико-художніх поглядах Рільке та його працях про образотворче мистецтво, і звідси доцільність їх розгляду в часовій послідовності, залежно від загальної еволюції поета.

Творчість Рільке розпочиналася в другій половині 90-х років минулого сторіччя, коли в німецькомовних літературах значного поширення набув неоромантизм, і розвивалася на першому своєму етапі в річищі цього напряму. Австро-німецький неоромантизм, на відміну від французького чи російського символізму, був явищем більш аморфним і еклектичним. Безперечно, було в ньому багато спільного з символізмом, і тому здавна дослідники включають в європейський контекст цього напряму і раннього Рільке, і Гофмансталя, і ряд інших митців австро-німецького неоромантизму. Як відомо, символізмові властиві генетичний зв'язок і типологічна спорідненість з романтизмом, але разом з тим це окремий сформований напрям, який набув і своїх специфічних якостей та рис. Що ж до австро-німецького неоромантизму, то для багатьох його явищ характерний більш прямий і розімкнутий зв'язок з романтизмом кінця XVIII — першої третини XIX ст., з різними його аспектами й проявами. Неоромантики виявляли інтерес і до ірраціонально-містичних устремлінь пізніх ієнців, і до фольклорних захоплень та орієнтацій гейдельбержців, до того ж вони тяжіли і до екзотики, і до виняткового та хворобливого. Породження доби кризи й занепаду бур-

жуазного суспільства та культури, як символізм, так і неоромантизм несли на собі виразний відбиток декадентства.

Зазначені віяння й тенденції проявлялися і в ранній творчості Рільке, яка значною мірою ще мала наслідувальний характер. Не випадково пізніше він більш ніж стримано ставився до своїх поетичних збірок другої половини 90-х років і навіть зрікався їх. Не входячи тут в аналіз згаданих збірок, виділю лише одну їхню тенденцію, яка виявилася плідною в процесі подальшого творчого розвитку Рільке і еволюції його естетико-художньої думки. Це інтерес до народного життя і фольклору, прагнення знайти в народному світосприйманні й творчості певну світоглядно-естетичну опору й джерело мистецтва. Але в ранніх збірках Рільке ці його орієнтації знаходили ще переважно традиційне вираження, на якому відчутно позначилися впливи поетів гейдельберзької школи та раннього Гейне.

Подією принципового значення стали для Рільке дві його подорожі в Росію, що відбулися в 1899 і 1900 роках, знайомство з її народним життям і культурою. Я не буду тут розповідати про ці подорожі, тим більше, що вони вже не раз описувалися в нашій науковій і популярній літературі, вкажу лише на їхню роль у духовному житті й творчості Рільке. Сам він про це згодом сказав так: «Росія (і в цьому ви самі пересвідчитесь, ознайомившись з моїми книгами, зокрема з «Книгою годин») стала, в певному розумінні, основою мого переживання і сприймання світу, так само, як, починаючи з 1902 року, Париж... став для мене субстратом творчої волі». Слід зазначити: те, що Рільке називав своїм «російським досвідом», «основою переживання й сприймання світу», грунтувалося не тільки на його власне російських, але значною мірою й на українських враженнях. Росія й Україна були для нього однією «святою Руссю», одним світом, сприйнятим у різкому контрасті з буржуазною Європою. І, визначаючи в одному з пізніх листів, чим його обдарувала Русь, він писав, що «...саме вона в 1899 і 1900 роках не тільки відкрила мені світ, воістину незрівнянний, світ безмежних масштабів, але й, завдяки своїй людській сутності, наділила мене почуттям братерського зв'язку з людьми».

Разом з тим саме зустріч з Росією і Україною, мандри по їхніх землях стали для Рільке інтенсивним поштовхом, який пробудив у ньому нове відчуття природи, реального світу. Як нотував поет у щоденнику, під час мандрів по Україні й по Волзі природа постала перед

ним у всій своїй могутності й безмежності, у своїй стихійній первозданності. Він ніби доторкнувся до глибинних джерел буття, могутніх потоків стихійних творчих сил природи — вічного «становлення, буття й нового становлення». Під впливом незвичайних вражень виникає у нього загострене відчуття глибинного зв'язку з землею, з матеріально-чуттєвим світом,— та його уславлена «жадоба реального», котра згодом здобуде таке напружене й розмаїте вираження в поетовій творчості. Влітку 1900 року, під час мандрівки по Волзі, в щоденнику Рільке з'являється такий знаменний запис: «Я кажу: так, все те, що видиме, має ставати поезією. О, як я зрадів, коли дійшов цього висновку!» Це нове розуміння завдань і предмета поезії він виражає в щоденнику й віршами, проголошуючи в них, що хоче «її (поезію.— *Д. Н.*) будувати камінь за каменем не з руїн князівських замків — з каменів, які ще купаються в воді, з пагорбів, які височать над лугом». Вірші із щоденника звучать як декларація зречення романтичних наслідувань і звернення до реальності, яка віднині мала стати основним «будівельним матеріалом» поетичної творчості Рільке. Словом, відбуваються важливі зрушення в естетико-художніх поглядах і прагненнях поета, які набувають нового спрямування.

Однак ця «жадоба реального», яка пробуджується у Рільке під час мандрів по Росії та Україні, спершу отримує романтично-універсальне вираження у збірці «Книга картин» (до речі, навіяній передусім Києвом). Поетові необхідно ще було пройти школу нового французького мистецтва, школу Родена й Сезанна, щоб ця жадоба знайшла більш концентроване й водночас більш адекватне, матеріалізоване втілення в «Нових поезіях» з їхньою одухотвореною предметністю образів і їхньою динамічною пластичністю.

У деяких поезіях і оповіданнях Рільке для нашого читача незвично те, що в них фігурує бог, і він, чого доброго, може віднести їх до літератури, пройнятої релігійно-церковними мотивами. У зв'язку з цим необхідно підкреслити, що бог у творах Рільке не є релігійно-церковним богом. Тут Рільке виступає скоріше всього продовжувачем пантеїстичної традиції з її відомим постулатом: «Бог — це сама природа». Ця традиція знайшла яскраве вираження у німецькій поезії — у Гете, Гельдерліна, багатьох поетів-романтиків. Бог у Рільке — це «темний бог, що затаївся в глибині речей», «в корінні», власне, стихійна життєтворча сила природи, котра породжує розмаїтість буття. Можна

навіть сказати, що в поезії Рільке часто це саме життя, яке пульсує в природі та істотах. І характерно, що образи-поняття «бог» і «життя» тут взаємопроникні й взаємозамінні, причому у Рільке не «життя» символізує «бога», а навпаки, «бог» є своєрідною «універсальною метафорою», що виражає в пантеїстичному дусі життєтворчі стихії природи, внутрішню динамічну єдність світу. Водночас цією «універсальною метафорою» охоплюється сфера духовних пошуків і колізій людини, «вічна драма людського духу», який прагне до осягнення світу в його єдиній глибинній сутності та до злиття з ним, і не може цього досягти. У деяких оповіданнях, де Рільке хотів передати світосприймання російського і українського патріархального селянства, бог виступає і як вища моральна інстанція — у відповідності з цим світосприйманням.

Інтерес до мистецтва пробуджується у Рільке в ранній молодості й незмінно посідає важливе місце в його духовному житті й творчому розвитку. В другій половині 90-х років, паралельно зі створенням перших поетичних збірок, він звертається до вивчення мистецтва, в першу чергу,— мистецтва італійського Відродження. Весною 1898 року Рільке їде до Італії і проводить місяць у Флоренції, де знайомиться з ренесансним живописом і багато роздумує над ним, про що свідчить його щоденник. Тогочасний підхід поета до мистецтва італійського Відродження не вільний від естетських тенденцій, проте властиве було йому й прагнення проникнути в його глибинну сутність. Зокрема, досить виразно ним був сприйнятий антропоцентризм італійського ренесансного мистецтва, притаманний йому пафос звеличення людини. Дещо пізніше Рільке писав у книзі «Ворпсведе» (1902): «Людина була тоді центром, єдиною темою мистецтва, і її прикрашали, як прикрашають коштовностями жінок, фрагментами природи, бо природу ще не вміли розглядати як цілісність». На думку Рільке, цілком слушну, у той час мистецтво ще не досягло рівноваги людини й природи, «урівноваження індивіда із Всесвітом». У митців італійського Відродження «людина була на першому місці і заступала пейзаж; на першому місці була Мадонна, мила, ніжна італійка з дитиною, що тихо гралася, а далеко позаду небо і земля звучали двома-трьома тонами, немов перші слова «Ave Maria». Пейзаж, який править за тло умбрійських і тосканських картин, схожий на тихий, зіграний однією рукою музичний супровід,— не навіяний безпосередньою натурою, він відтворює дерева, шляхи і хмари, збережені ласкавим спогадом».

Перше безпосереднє знайомство Рільке з італійським Відродженням було короткочасне, до того ж невдовзі враження від нього відійшли на другий план під тиском нових, ще сильніших вражень від мандрів по Росії та від російської культури. Та цікаво зазначити, що ці різнорідні враження не протистояли у Рільке одне одному, між ними виявилася внутрішня згода, і зрештою вони у нього злилися в гармонійну єдність. Саме в цьому плані слід розуміти слова поета про те, що «Флоренція стала для мене підготовкою до Москви». Мистецтво італійського Відродження виявилося аж ніяк не чужим тій «людській сутності», яка йому відкрилася на Русі і про яку вже йшлося вище, а, навпаки, багато в чому співзвучним їй.

Своєрідне поєднання ренесансної Італії і Русі знайшло вияв і в творчості Рільке на рубежі 900-х років. Так, у «Розповідях про господа всеблагого» (1900), цій спробі вираження своєрідного світосприймання, нібито властивого народній Русі, поряд з оповіданнями на українські та російські теми вміщене оповідання «Про того, хто підслухував каміння» — про геніального Мікеланджело, який у своєму прагненні до універсального вираження світу вступає в поєдинок з богом і стає врівень з ним у своїй творчості. З цим оповіданням перегукується створений на рік пізніше вірш із збірки «Книга годин», де постає образ Мікеланджело як одного з митців-титанів Відродження, одержимих прагненням до всеосяжного вираження буття.

Щоб не привертати більше уваги до цієї теми, скажу тут, що згодом Рільке ще неодноразово повертався до мистецтва італійського Відродження, і його розуміння цього феномена не тільки поглиблювалося, але й істотно мінялося. В книзі про Родена він уже оцінює Відродження як оновлення життя і мистецтва, як прорив митців до предметності, до матеріально-чуттєвої реальності і, зокрема, до людини як частки цієї реальності й водночас її вищого втілення. З усім цим пов'язаний новий, після античності, розквіт скульптури, тілесно-пластичного мистецтва, що якнайкраще відповідало духові й провідним прагненням доби. «Нарешті, за Ренесансу,— пише Рільке,— коли життя оновилося, коли знайдено було таємницю обличчя і широких, динамічних жестів, постало велике мистецтво скульптури». Образи й мотиви італійського ренесансного мистецтва, трактовані в цьому ключі, не раз зринають в його двотомній збірці «Нові поезії» (1907 і 1908 рр.); тут деякі вірші — своєрідні поетичні трансформації творів мистецтва.

Під час мандрів по Росії Рільке виявляв великий інтерес до давньоруського та нового російського мистецтва і захоплено вивчав їх. Як свідчать дослідники, знайомі з архівом поета, ним були залишені численні нотатки про російське мистецтво з часу його виникнення і до початку XX ст. Багато які з них стосуються давньоруського мистецтва. Ознайомлення з ним Рільке розпочав у Москві під час першої подорожі в Росію і тоді ж продовжив його в Петербурзі, в бібліотеках та музеях імперської столиці. Як повідомляв Рільке своїй кореспондентці О. Вороніній, тут він «обклався різними папками, заглибився в них, розглядав давньоруські ікони, вивчав зображення Христа й мадонн православної церкви і зрозумів, чим відрізняється Володимирська богоматір від Смоленської. Мені все ще здається, що ці речі мають величезне значення, це навіть те єдине, що варто знати, і я не пошкодую сил для того, щоб оглянути, дослідити й вивчити все, що перебуває у будь-якому зв'язку з цим мистецтвом».

Та в плані обізнаності з давньоруським мистецтвом і заглиблення в нього особливе значення мав для поета Київ. Передаючи в листі до матері свої враження від Києва, Рільке заявляє про принципове небажання помічати в місті все породжене сучасною капіталістичною цивілізацією і про намір зосередитися цілковито на вивченні його стародавніх пам'яток, вихідних для культури Русі. «Передусім все те я прагну якомога менше помічати,— пише Рільке,— і всю свою увагу звертаю на стародавні церкви та храми, в яких зберігаються давні картини й дорогоцінні реліквії». Глибоке враження справили на нього Софійський собор і особливо Києво-Печерська лавра, її «катакомби», якими він проходив зі свічкою в руках разом з потоком прочан. Але слід зазначити, що, власне, в Києві Рільке знайомився не лише з давньоруським, але і з давньоукраїнським мистецтвом XVI—XVIII ст., яке він не відділяв від давньоруського.

Ставлячи перед собою серйозні цілі щодо східнослов'янського мистецтва, Рільке не обмежувався враженнями від споглядання його пам'яток, але й вдавався до вивчення спеціальної літератури. Із нотаток в його зошитах видно, що він уважно студіював такі видання, як «Русское искусство» (1900) М. Забеліна, «История русского искусства» (1899) О. Новицького, відповідні розділи із «Всеобщей истории искусств» П. Гнедича. В поле його зору потрапила також книга О. Бенуа «История живописи в XIX веке. Русская живопись», він збирався

перекласти її на німецьку мову і з цього приводу в 1900—1901 роках провадив переговори з німецькими видавцями, які, проте, не увінчалися успіхом. Специфічний інтерес викликала у Рільке книга М. Забеліна «Домашний быт русских царей» з її гарними ілюстраціями, за якими поет знайомився з прикладним мистецтвом, розмаїтими речами російської старовини. А речам, як відомо, належить місце цілком виняткове в поетичній філософії Рільке: для нього речі — «носії долі», саме вони з найбільшою ясністю та виразністю говорять про минуле, його приховану сутність.

У новому російському мистецтві інтереси Рільке в основному зосереджувалися на живописові. Безперечно, він набув значної обізнаності з ним, був особисто знайомий з багатьма російськими митцями кінця XIX — початку XX ст. Першим його знайомим серед російських живописців став Л. О. Пастернак, з яким у Рільке встановилися дружні стосунки, що збереглися до кінця його життя. Ще під час першої подорожі в Росію він відвідує І. Ю. Репіна, одного з тих російських митців, які викликали його посилений інтерес. У листі до О. Вороніної поет писав про ці відвідини: «Сьогодні ми були у Репіна. І це було чудово. Він — митець за всім єством своїм. А в цих людей завжди так: своїм поглядом творця вони схоплюють кожного, хто постає перед ними, просвічують до найглибших куточків особистості і відпускають, лише завершивши його». Рільке знайомиться також зі скульпторами П. Трубецьким і О. Голубкіною. В тогочасному російському живописі особливо приваблювали Рільке митці, що групувалися навколо журналу «Мир искусства», і з одним із них, з О. М. Бенуа, встановилися у нього довготривалі дружні стосунки. І слід сказати, що Бенуа, вже переважно як мистецтвознавець, помітно вплинув на ставлення Рільке до багатьох явищ російського мистецтва.

Захоплений російським мистецтвом, Рільке прагне популяризувати його в Німеччині, виступати в ролі критика та історика цього мистецтва. Першим його кроком у цьому напрямі була стаття «Російське мистецтво», написана в проміжку між першою і другою мандрівками в Росію. В ній він робить спробу з'ясувати своєрідність російського мистецтва, виводячи її зі своєї загальної концепції Русі, концепції, яка саме тоді у нього формувалася; характеризує також у статті творчість В. М. Васнецова, в якій Рільке, передусім завдяки близькості митця до народно-фольклорної стихії, вбачав у той час найбільш

повне і завершене вираження названої своєрідності. До цього ж періоду належить його задум написати цикл нарисів монографічного характеру про російських живописців, про що він у листі від 10 квітня 1900 року повідомляв Л. О. Пастернака: «Свої плани й задуми я перш за все зводжу до написання великого есе про Крамського, есе про О. А. Іванова і ще есе про Ф. О. Васильєва. Говорячи про них, ми говоримо про найбільш російських серед митців, і тому на їхньому прикладі можна буде простежити багато що з того, що стосується взагалі художньої творчості і того таємного імпульсу, з якого вона виростає». Цей задум лишився нездійсненим, але деякі думки, що їх Рільке збирався розвинути в есе, знайшли узагальнене вираження в його статті «Основні тенденції в сучасному російському живописі», написаній у 1901 році.

Названа стаття з усією очевидністю засвідчує, що Рільке сприймав і трактував російський живопис в дусі згадуваної вже його концепції Русі та її «людської сутності». Починається стаття категоричним твердженням про те, що все російське мистецтво зосереджене на внутрішньому, суто людському, на долі людини та її стражданнях, і тому воно звертає мало уваги на видимий світ, його красу і його форми. «Життя росіянина,— пише Рільке,— цілком минає під знаком похиленого чола і глибоких роздумів, через що всяка краса стає непотрібною, увесь блиск її — марним. Він підводить свій погляд лише на те, щоб зупинити його на людському обличчі, але в ньому він не шукає краси чи гармонії, він прагне знайти свої думки, свою муку, свою долю й ті тривожні шляхи, якими пройшли по цих рисах довгі, безсонні ночі. Росіянин упритул роздивляється обличчя свого ближнього, він бачить його і переживає й страждає разом з ним, ніби бачить своє власне обличчя у важку годину. Таке вміння бачити сформувало великих письменників: без нього не було б ні Гоголя, ні Достоєвського, ні Толстого». З певністю можна сказати, що сприймання російського живопису та його інтерпретація великою мірою визначалися у Рільке російською літературою, зокрема творчістю названих письменників, досить-таки суб'єктивно осмисленою. Звідси абсолютизація і в живописі внутрішнього, «глибинно-людського», здатності «перейматися чужим життям і стражданням». Але водночас ця абсолютизація приводить до явної недооцінки художнього багатства російського класичного живопису, художніх шукань і відкрить його митців.

Другий визначальний критерій Рільке в підході до російських живописців — їхня близькість до народного світосприймання, «народної душі», бо саме в них поет убачав концентроване втілення «руської сутності». До речі, цього ж критерію Рільке дотримувався і в підході до російської літератури, звідси наголошування відповідних аспектів творчості Гоголя, Толстого та інших письменників, а також байдужість до символістів, стримано-шанобливе ставлення до Тютчева й Фета і величезний інтерес до народних поетів від Кольцова до Дрожжіна. В цьому ж плані слід розглядати і його зацікавлення поезією Шевченка.

Активний інтерес виявляв Рільке й до російського та українського фольклору, вивчав його, і на цьому грунті, зокрема, постали оповідання «Як старий Тимофій співав помираючи» та «Пісня про Правду», де виведені образи українських народних співців і висловлені заповітні думки про особливу роль поетичного слова в народному житті, народному духовному світі. Коли для освічених класів поетичне слово — в кращому разі коштовні камені, окраса життя, то для народу це хліб насущний, яким він живе, духовний хліб. А в чудовій «Пісні про Правду», навіяній українською народною піснею про Правду і Кривду, Рільке показує і могутній вплив пісенно-поетичного слова на народну масу, його здатність поривати до дії, піднімати на повстання за зневажену правду.

Але водночас у застосуванні названого критерію до російського мистецтва у Рільке дається взнаки й певний слов'янофільський вплив. На його думку, реформи Петра I призвели до відриву російського мистецтва від органічних основ та джерел його розвитку, до зовнішнього засвоєння європейських зразків та форм. Тому весь подальший розвиток російського мистецтва — це й повернення до національних основ; оцінюючи конкретні його явища, Рільке керується цим критерієм, який поєднується з першим, вище вказаним. Тому в його очах не має принципової цінності російський живопис XVIII ст., який він схильний вважати за наслідувальний, а серед живописців XIX ст. особливого значення він надає О. Іванову й І. Крамському, бо «вони все життя намагалися передати засобами живопису глибину російської людини», зробити своє мистецтво «потребою, притулком великих і глибоких переживань». Керуючись тими ж критеріями, серед російських живописців він виділяв ще В. Васнецова, Ф. Васильєва, І. Левітана. Митців

початку XX ст., зокрема групу «Мир искусства», Рільке чи не найбільше цінував за те, що художники цієї групи, будучи чудово обізнаними з новітнім європейським мистецтвом, не втрачають при тому своєї національної самобутності.

У цілому ж слід сказати, що сприймання російського мистецтва та його інтерпретація невіддільні у Рільке від його концепції Русі й особливої сутності її культури. Захоплення давньоруським та російським мистецтвом з повним правом можна розглядати як органічний складник його духовного життя і творчості періоду, що пройшов «під знаком Русі» (1898—1901), «російського періоду» за визначенням деяких дослідників.

До творів Рільке про мистецтво, які за типологією естетико-художнього мислення тяжіють до цього ж періоду, слід віднести книгу «Ворпсведе», написану на початку 1902 року. Це монографія про групу німецьких живописців, що виникла наприкінці XIX ст. і заснувала своєрідну колонію в селі Ворпсведе на узбережжі Північного моря, серед лісів і торф'яних боліт. Вона була досить типовим породженням художнього життя Німеччини й усієї Європи на рубежі століть з такими його характерними тенденціями, як відраза до капіталістичної цивілізації з її кричущими суперечностями та відчуженням людини, як потяг до природи й людей природного стану, простих і вічних реальностей буття. Як відомо, своє крайнє вираження ці тенденції знайшли у втечі Гогена на Таїті, але вони ж лежали в основі й багатьох інших мистецьких явищ того часу. Щодо живописців Ворпсведе, то вони малювали природу в її первісності, спонтанності її життя і простих людей, селян, органічно включених в це життя, їхньому живопису було властиве те, що в тогочасній Німеччині називали «натурлізмом» (Naturlyrismus), до речі, відносячи до нього й поезію Рільке. «Новим у цьому мистецтві,— пише дослідник із НДР В. Гютт,— було те, що його чуттєвий зміст виражався через спокійну пластику речей і природа ставала в ньому сюжетом емоційного переживання. Все це досягалося шляхом легкого підвищення звучності барв, легкої стилізації і ледь помітної витягнутості форм» [1].

---

[1] Hütt W. Deutsche Malerei und Graphik im 20. Jahrhundert.— Berlin, 1969, S. 13.

Рільке познайомився з митцями Ворпсведе влітку 1901 року і поставився з великим інтересом та співчуттям до їхніх творчих шукань. І це закономірно, адже було немало спільного в їхніх умонастроях, в тому, що він шукав на рівнинах Росії та України, і тим, що живописці групи шукали в забутому богом і людьми куточку північної Німеччини. На початку 1902 року, перед від'їздом у Париж, він написав книгу «Ворпсведе», яка складається зі вступного розділу загального змісту й п'яти розділів, присвячених окремим митцям групи: Ф. Макензену, О. Модерзону, Ф. Овербеку. Г. ам Енде й Г. Фогелеру. Безперечно, найбільший інтерес становить вступний розділ книги (лише він і дається в даній добірці), де знаходимо оригінальне висвітлення розвитку пейзажного живопису як поступового освоєння мистецтвом природи, розкриття її глибинних зв'язків і внутрішньої єдності з людиною. Тут же Рільке висловив немало цікавих думок як про живопис загалом, так і про його окремих митців, думок, що й на сьогодні не втратили свого інтересу та оригінальності.

Як, наприклад, міркування про Рембрандта, «таємниця й велич» якого, на думку Рільке, у тому, що він бачив і малював людей як пейзаж. «Засобами світла і тіні, з допомогою яких осягають суть ранку або таємницю вечора, говорив він про життя тих, кого малював, і при цьому воно ставало розлогим і могутнім». Або ж спостереження над живописом Мілле, його пейзажами, в які органічно вростають постаті селян, що «зі спокоєм дерев стоять просто неба або ж, зігнуті повсякчасними вітрами, вирізнюються на тлі темної брили. ...У селян, зображених Мілле, ще є ті рідкісні широкі жести — непомітні та прості,— що найкоротшим шляхом повертають до землі». Звичайно, не з усіма думками та оцінками Рільке можна погодитися, як, приміром, з його захопленням картинами А. Бекліна, поверховими в живописному відношенні, загостреними на зовнішній ефект. Стало очевидним у ретроспективі XX ст., що перебільшував він і роль та значення групи Ворпсведе, котра зрештою виявилася прохідним явищем у поступі новітнього німецького живопису. Але заслуговує на специфічну увагу те, що він особливо цінував у митців даної групи. Це насамперед те, що вони «живописці рівнини» (тут виразно дають себе знати російські враження), що малюють вони спонтанне життя природи і селян-трударів, «включених у краєвид», близьких до землі, у них «в усіх *одне* обличчя; суворе, напружене обличчя праці».

Новий етап естетико-художньої еволюції Рільке розпочинається з середини 1902 року, після приїзду в Париж, який на тривалий час, аж до першої світової війни, стає його основним місцеперебуванням. В Париж поет їхав з цілком визначеною метою: «дивитися картини, зробити візит Родену і надолужити незліченно багато з того, що пройшло мимо мене в моїй самотності». Все це Рільке вважав абсолютно необхідним для свого подальшого творчого розвитку. Особливо його цікавило мистецтво О. Родена, і після приїзду в Париж він зближується зі знаменитим скульптором; що ж до версії про те, ніби Рільке служив секретарем Родена, то її не слід приймати на віру, зважаючи на його рішучі протести.

Без вагань можна сказати, що Роден означав для Рільке надзвичайно багато: він був для нього, принаймні на даному етапі еволюції, не просто геніальним скульптором, а й повним, завершеним втіленням справжнього митця. Тому Рільке і вникав з такою ретельністю в естетико-художні засади й техніку Родена, в найрізноманітніші аспекти його творчої діяльності, прагнучи все це транспонувати в сферу поезії, у власну творчість. Через деякий час він відкриває Сезанна — другого після Родена митця, який теж стає для нього високим наставником у творенні справжнього мистецтва. «Сезанн поглинув мене цілком,— пише він у листі до дружини Клари від 12 жовтня 1907 року.— Я дедалі більше відчуваю, яке це велике явище». Очевидно, до цього ще слід додати пізнішу зустріч Рільке з живописом В. Ван-Гога, яка теж сколихнула глибини його творчого єства. У цьому ж плані впливав на Рільке й видатний бельгійський поет Е. Верхарн, з яким він зблизився в Парижі і якого теж зараховував до своїх «найбільших наставників» у мистецтві.

На початку 1903 року Рільке публікує монографію про Родена, яка згодом, у 1907 році, була доповнена його доповіддю про уславленого скульптора, з якою він виступав по містах Німеччини й Австрії. Крім того, часто й докладно йдеться про Родена в листах Рільке, особливо 1902—1904 років, причому деякі з цих листів є справжніми есе або розвідками. Багато років виношував Рільке задум книги про Сезанна, але ця книга так і не була написана (востаннє ідеться про неї в листі до Г. Гейгродта 24 грудня 1921 року). Але маємо також кілька аналогічних листів поета, що містять розгорнутий аналіз живопису Сезанна, характерних пошуків і аспектів його творчості.

Це ентузіастичне ставлення Рільке до названих французьких митців пояснюється тим, що в їхній творчості він знайшов — щоправда, реалізоване засобами інших мистецтв — завершене втілення близьких йому художніх завдань і спрямувань. Маємо на увазі вже згадувану «жадобу реального», прагнення до вираження повноти буття в синтезі предметності й одухотвореності. Водночас це було мистецтво, що грунтувалося передусім на увазі до речей, матеріально-чуттєвого світу, на глибокому вникненні в цей світ, а також на самовідданій і наполегливій праці. Під його впливом відбуваються, почасти завершаються, важливі зрушення як в естетиці Рільке, так і в його творчості, зрушення, котрі зрештою означали рух до реалізму, до тих його своєрідних форм, що склалися в мистецтві на рубежі століть.

Ділячись своїми першими враженнями від Родена, Рільке писав у листі до Лу Андреас-Саломе, що його мистецтво виростає із ремесла, що воно є передусім творенням прекрасних речей: «Він відразу створював речі, багато речей і вже з них формував нові єдності або дозволяв їм виростати самим по собі, отак його композиції ставали органічними й закономірними». Те ж саме — творення речей — знаходить Рільке передусім і у Сезанна: зрілому Сезанну, зауважує він, «колір був потрібний, щоб створити річ. В його виконанні речі колір розчиняється повністю, без остачі».

Взагалі, центральним поняттям в естетиці Рільке цього періоду стає поняття речі, твір мистецтва він зближує з річчю, але, звичайно, не ототожнює з нею. В цьому ж плані осмислюється ним тепер і власна поетична творчість, він прагне писати «поезії-речі», котрі на свій лад мають існувати поряд зі скульптурами Родена й полотнами Сезанна, поряд з довершеними речами давніх і сучасних майстрів. Проте не слід тут впадати в спрощення, необхідно пам'ятати, що твори мистецтва Рільке називав речами у широкому онтологічному значенні, виходячи, так би мовити, з їхньої природи й способу існування. Відбувається своєрідне повернення поета до естетики античності, її класичної доби, для якої краса була тілесною, пластичною, а твори мистецтва мислилися предметно, в матеріально-речовому ряді, як рівноправні члени космосу, тобто впорядкованого й олюдненого світу. І не випадково в цей період Рільке так захоплюють антики, яких він вивчає в паризькому Луврі та музеях італійських міст (що знаходить яскравий вияв у його «Нових поезіях»).

Поглиблене вивчення мистецтва Родена й Сезанна сприяє також істотним зрушенням в розумінні поетом природи й процесу художньої творчості. Як відомо, раніше воно було не вільне від ірраціонально-містичного елемента, що найбільш виразно проявилося в «Книзі годин», де поетична творчість уподібнюється містичному дійству, незалежному від волі й інтелекту творця. Певні ірраціональні моменти в розумінні творчого процесу залишаються у Рільке й на даному етапі, але на перший план тепер виходять раціонально-вольові фактори (вивчення предмета, оволодіння майстерністю, воля до праці тощо) і передусім — досвід.

Характеризуючи творчість Родена, Рільке постійно наголошує, що вся вона виростає із невтомного вивчення реальності, із досвіду. Те ж саме знаходить він у Сезанна, з повагою констатуючи, що той «просиджував годинами перед горою Сен-Віктуар, намагаючись побачити й передати «plans», про які він охоче говорить, і, що особливо вражає, говорить тими ж словами, що й Роден». Своє нове розуміння природи й процесу поетичної творчості, яке складалося під дією уроків Родена й Сезанна, найбільш чітко Рільке сформулював у романі «Нотатки Мальте Лаурідса Брігге» (1910), значною мірою автобіографічному: «...Вірші, написані в молодості, ще не вірші. З віршами не слід поспішати, треба протягом усього життя, і життя якомога довшого, накопичувати враження і насолоду, щоб десь аж наприкінці написати десяток гарних рядків. Адже вірші не почуття, як дехто гадає (почуттів вистачає і замолоду), вони — досвід. Щоб написати бодай один вірш, треба побачити чимало міст, людей і предметів, треба знати тварин, відчути птахів під час польоту, простежити за ледь помітним рухом пелюсток квітки, коли вони розкриваються вранці...»

Необхідно відзначити, що таке розуміння творчості означало й остаточний розрив з романтизмом, і прихід до певних засад і принципів нових форм реалізму, що розвивалися в мистецтві кінця XIX — початку XX ст., зокрема в творчості Родена й Сезанна. Прямою антитезою романтизму є те, що Рільке визначає як провідний принцип Родена: «Його мистецтво будувалося не на великій ідеї, а на поступовому сумлінному здійсненні простого, на доступному, на вмінні. ...Він пристав до цієї непоказної і трудної краси, до краси, котру міг оглянути, назвати і судити. Інша, велика, неодмінно прийде, коли все буде готове». В своїй поетичній творчості цього періоду він відходить також від

романтичної поетики контрасту, яка домінувала в поезії XIX ст., і приходить до поетики синтезу, яка є своєрідним аналогом мистецтва Родена й Сезанна в поезії.

На думку Рільке, основне завдання, що випало на долю Родена в історії мистецтва, полягає у перетворенні тіла в глибоке й досконале вираження життя своєї доби у всій його повноті й багатовимірності. Геніальність Родена саме в тому, що через пластику він не тільки розкриває багатство зовнішніх форм, але й виражає внутрішнє, суттєве, глибину й напругу духовного життя сучасності, її психологічну складність. Причому, підкреслює Рільке, повнота життя в творіннях Родена — не повнота однієї миті, а повнота у всеосяжності часу й простору. Цілком слушно він констатує: усе, що творить, Роден хоч трохи пориває у майбутнє, котре завжди присутнє в його творах, як небо присутнє в складених крилах птаха. У Сезанна Рільке знаходить аналогічне прагнення до вираження повноти реальності, суттєвого й вічного в ній. Все це насправді дуже характерно для нових форм реалізму кінця XIX — початку XX ст., який, відштовхуючись від натуралізму з його емпіричними фіксаціями миттєвостей, великого значення надає вираженню глибинного, узагальненого, тому, щоб крізь сьогоденне просвічувало «вічне». Доречно тут нагадати, що у значній мірі аналогічні завдання ставить у цей час перед собою й реалістична література: змальовуючи людину в соціально-історичній конкретності, вона разом з тим, кажучи словами М. Горького, прагне ніби заново відкрити людину «взагалі», в певних рисах її загальнолюдської одвічності.

Як зазначалося, мистецтво Родена захоплювало Рільке тим, що в ньому «відчувається безмежна відданість матеріалові, побожне схиляння перед кожною лінією, проведеною долею, довіра до життя, навіть і там, де воно спотворює». І водночас це мистецтво величезних узагальнень, які — що для Рільке мало принципове значення — виростають із глибокого вивчення натури, із постійного вдивляння в речі й людей, у невичерпну в своїй розмаїтості конкретність буття. Передвіщаючи знамениті аналогії з «Планети людей» А. де Сент-Екзюпері, Рільке проголошує: Роден творить так, «як плугатар за своїм плугом. Прокладаючи борозну, думає він про свою землю, про її надра, про небо угорі, про подуви вітру й плюскіт дощу, про все, що і болить, і минає, і знову приходить, і не припиниться. І в усьому цьому, тепер уже не збентежений розмаїттям, він ніби краще розпізнає вічне...». Так з'являються

великі роденівські узагальнення сотень і тисяч життєвих миттєвостей, «узагальнення, що переростають у велич».

Цікаво й важливо зазначити, що в паризький період у самого Рільке з'являється бажання не відриватися від конкретності життя, від реального, а також свідомість того, що такий відрив завжди призводить до неминучих втрат у творчості. Про це, зокрема, писав він у листі до Лу Андреас-Саломе 11 серпня 1903 року, скаржачись водночас на те, що йому часто бракує духовної сили для подолання труднощів, які ставить перед ним тяжка й непринадна дійсність, на шляху до «роденівського» узагальненого вираження реальності. Не раз оголошує він також в цей період намір засновувати свої поезії на простій і великій правді реального, як засновує Роден свої скульптури чи Сезанн — свій живопис. Свою творчу програму даного періоду він формулює в таких словах: «Повинен і я прийти до творення речей; не пластичних, а написаних речей — таких реальностей, що виходять із ремесла. Повинен і я відкрити найменший першоелемент, первинну клітинку мого мистецтва — не матеріальний, але відчутний засіб, щоб зображати все». Реалізацією цієї програми, як відомо, й була передусім його двотомна збірка «Нові поезії», що створювалася в 1903—1908 роках.

Від цих мистецьких ідеалів і поривань Рільке відходить значною мірою в останній період творчості, який припадає в основному на час першої світової війни й повоєнні роки. На цьому етапі у нього ще більше загострюється неприйняття дегуманізованої капіталістичної дійсності, «життя, яке зависло в безгрунтовності», але водночас посилюється й тяжіння до метафізики, зростають ірраціонально-містичні умонастрої. Ці тенденції і рецидиви, прагнення до синтезу «видимого» й «невидимого» у всеосяжному «внутрішньому просторі світу» — все це означало й послаблення інтересу до мистецтва роденівсько-сезаннівського типу. Натомість посилюється інтерес до мистецтва іншого типу, в якому предметно-реальні образи втрачають самодостатність, перетворюються тією чи іншою мірою в символічні вираження метафізичних ідей, «духовних реальностей» тощо. Словом, спостерігається певне зближення поета з мистецтвом експресіонізму, хоч це й не означає, що в останній період творчості він став експресіоністом.

Умонастрої пізнього Рільке, його мистецькі ідеали найповніше виразилися у двох поетичних циклах — «Дуїнянських елегіях» і «Сонетах до Орфея». Тут досягає концентрованого вияву сприйняття сучасності

як світу зречевленості й дегуманізації, котрий остаточно втрачає свій справжній «людський зміст». Завершенним втіленням відчуження людини й механізації життя стає для поета капіталістична Америка: «І ось з Америки вторгаються до нас порожні, байдужі речі, речі-привиди, *бутафорія життя...*» Це речі, продуковані механізмами й автоматами, речі без вкладеної в них частки людського єства й людського змісту, «видимість речей», «обман життя». Вони лише віддаляють людину від природи, від глибинних органічних потоків життя, ізолюють її в порожнечі. Основну тему «Дуїнянських елегій» можна визначити як тему трагізму становища людини у світі, що опинився на грані повної дегуманізації. На це вказував сам Рільке в листі до польського перекладача В. Гулевича, який є цікавим автокоментарем до «Дуїнянських елегій».

Та водночас у пізніх циклах виразнішим стає і прагнення Рільке чинити опір процесам відчуження і дегуманізації за допомогою поетичного слова, яким він досконально володів. У цій протидії поет схильний тепер вбачати ледве не основне призначення мистецтва, його найістотнішу функцію в сучасному світі. В «Дуїнянських елегіях» говориться про те, що поезія має пробиватися крізь «видимість життя» до його цілющих глибинних джерел, рятувати «справжні речі», в яких сконденсувалася людська сутність, досвід і культура людства, від поглинення механічною цивілізацією шляхом їх «перенесення» в духовний світ мистецтва.

...І речі оті, що живуть
умиранням своїм, зрозуміють твоє славослов'я,
бо вони — всі минучі, на нас, іще більше минучих,
поклали надії свої на рятунок. Вважають, що мусим
перетворити цілком їх у серці незримім
в нас — безконечно у нас, якими конечно ми станем.

Земле, хіба ти насправді не прагнеш у нас
відродитись *незримо?* Хіба це не мрія твоя
стати хоч раз незримою? Земле! Незримість!
Перетворитись — хіба не твоє найсильніше жадання?
Земле, люблю тебе. Вір, небагато потрібно
весен, щоб я підкорився тобі, бо доволі
— ох! — одної-єдиної: надмір вже й тої у крові,—

пише Рільке в дев'ятій із «Дуїнянських елегій».

Гуманістичні сподівання Рільке виразніше звучать у «Сонетах до Орфея», котрим у цілому притаманний більш оптимістичний і життєстверджений характер. Образ Орфея, давньогрецького міфічного співця, який своїм співом скоряв людей, звірів, усю природу, здавна приваблював поета, а в пізній його творчості став символом високої місії митця. Орфей — це сила мистецтва, що сприяє перетворенню хаосу в космос — світ причинності й гармонії, форм і образів, справжній «людський світ»:

Ладом пісень ти приборкав розгукану зграю,
хіть плюндрування здолав будівничий твій спів.

У «Сонетах до Орфея» теж стверджується єдність двох світів, «видимого» й «невидимого», конечного й безконечного, а тим, хто переводить «видимий», конечний світ у «невидимий», безконечний, виступає Орфей. Разом з тим він є уособленням і самої стихії життя, його вічності й незнищенності.

Слід ще сказати, що у пізнього Рільке значну зацікавленість викликали також різні модерністські та авангардистські течії в мистецтві новітнього періоду. Проте в основному його ставлення до цих течій було стримане, якщо не різко критичне. Саме так він оцінював футуризм і кубізм, вказуючи на їхній суто експериментаторський, лабораторний характер і заявляючи, що «в інші часи, не такі безсоромні й жадібні до новацій», ці течії «цілком лишилися б в стінах майстерень і могли б в такому разі добре прислужитися мистецтву», зокрема в поглибленому розумінні внутрішньої структури живописного образу. Серед новітніх живописців Рільке особливо виділяв Пікассо і виявляв активний інтерес до його творчості. Це знайшло прояв і в його «Дуїнянських елегіях»: п'ята елегія була навіяна поету картиною Пікассо «Мандрівні акробати», де він побачив яскраве втілення «неорганічності», фальшивої гри, на що приречена людина в світі відчуження і дегуманізованості.

Характеризуючи Пікассо в одному з листів, Рільке зазначав, що той «своїм особливим шляхом пройшов через кубізм», і висловлював побажання, щоб він «виявився здатним до кінця розгадати героїчний і повний відчаю труд Сезанна».

У цілому ж нариси й листи Рільке про мистецтво й митців, його естетико-художні погляди в їхній яскраво індивідуальній і в той же час глибоко характерній для епохи еволюції, його оригінальні й проникливі оцінки та судження — все це становить неабиякий, далеко не академічний інтерес і для наших сучасників.

Ознайомлення з даною збіркою, безперечно, сприятиме їхньому більш глибокому й тонкому розумінню визначних явищ європейської художньої культури

Дмитро Наливайко

ВОРПСВЕДЕ

Історії пейзажного живопису досі ще не написано, проте це одна з тих книжок, на які вже давно чекаєш. Той, хто захоче написати її, опиниться перед великим, надзвичайним завданням, перед завданням, яке бентежить своєю нечуваною новизною і глибиною. Той, хто взявся б написати історію портрета чи релігійного живопису, мусив би подолати довгий шлях; він мав би володіти грунтовною обізнаністю, як старанно дібраною довідковою бібліотекою; неабияка зіркість і непідкупність його ока мала б поєднуватися з прекрасною зоровою пам'яттю; йому необхідне було б уміння бачити барви і виражати їх словом; йому необхідна була б красномовність поета і самовладання оратора, щоб не розгубитися, побачивши величезний матеріал, і терези його стилю мали б сповіщати чітким відхиленням стрілки навіть про найтонші відмінності. Він мав би бути не лише істориком, але й психологом, який навчався у життя, мудрецем, здатним повторити словами як усмішку Мони Лізи, так і вираз близької старості в рисах тіціанівського Карла П'ятого і неуважливий, відсутній погляд Яна Сікса з Амстердамського зібрання. Але все-таки йому довелось би спілкуватися з людьми, розповідати про людей і вшановувати людину, пізнаючи її. Його оточували б найблагородніші людські обличчя, на нього дивилися б найпрекрасніші, найсуворіші, найнезабутніші очі в світі; в усмішках уславлених уст і в обіймах рук, які живуть дивовижно самостійним життям, він мав би, як і доти, бачити в людині те головне, те суттєве, на що речі і тварини одностайно й тихо вказують як на мету і на звершення свого німого чи несвідомого життя. А ось той, хто заходився б писати історію пейзажу, спершу відчув би себе безпорадним і покинутим на поталу Чужому, Несхожому, Незбагненному. Ми звикли зважати на постаті, а пейзаж не має постаті; ми звикли судити з рухів про бажання, а пейзаж, рухаючись, нічого не бажає. Плинуть води, і в них коливаються і миготять образи предметів. Вітер шумить у ста-

рих деревах, а в ньому підростають молоді ліси, виростають у майбутнє, якого ми не спізнаємо. Ми звичайно судимо про людей багато в чому з їхніх рук і в усьому з їхніх облич, де, мов на циферблаті, видно години, які виношують і колишуть їхню душу. А пейзаж не має ні рук, ні обличчя, або ж він увесь — обличчя, яке лякає і пригнічує людину величиною й неосяжністю своїх рис, неначе «Явлення духів» на відомій гравюрі японського художника Хокусаї.

Бо ж зізнаймося: пейзаж нам чужий, і страшенно самотнім почуваєш себе серед дерев, які квітнуть собі, і серед струмків, які течуть собі мимо. Навіть наодинці з небіжчиком не почуваєш себе таким покинутим, як наодинці з деревами. Бо хоч яка таємнича смерть, ще таємничіше життя, яке не є нашим життям, яке байдуже до нас і яке, ніби не помічаючи нас, справляє свої свята, а ми, трохи зніяковілі, спостерігаємо їх, ніби випадкові гості, чия мова зовсім інша.

Звісно, дехто міг би послатися на нашу спорідненість з природою, від якої ми все-таки походимо,— останні плоди великого, ростучого родовідного дерева. Але ті, хто так вчинить, теж не зможуть заперечити, що це дерево, коли ми простежимо його донизу від себе, гілка за гілкою, сук за суком, дуже скоро губиться в мороці — у мороці, населеному велетенськими вимерлими тваринами, чудовиськами, повними ворожості й ненависті, і що ми, спускаючись дедалі нижче, натрапляємо на чимраз химерніші й лютіші істоти, так що на самому споді ми будемо змушені визнати природу чимось найлютішим і найхимернішим у світі. Те, що люди спілкуються з природою вже цілі тисячоліття, мало міняє справу, бо це спілкування дуже однобічне. Знову й знову здається, ніби природа й не здогадується про те, що ми обробляємо її і несміливо користуємося малесенькою часточкою її сил. На деяких ділянках ми підвищуємо її родючість, а в інших місцях душимо бруком наших міст чудовні весни, вже готові повстати з грунту. Ми скеровуємо річки до наших фабрик, але їм байдуже до машин, які вони рухають. Ми граємо з темними силами,

яких не осягти нашими найменуваннями, як діти граються з вогнем, і на якусь мить здається, ніби вся енергія без ужитку крилася в речах, аж поки ми прийшли й пристосували її до потреб нашого швидкоплинного життя. Але знову і знову протягом тисячоліть сили природи струшують свої найменування і повстають, немов пригноблений стан, проти своїх дрібненьких володарів, ба навіть не проти них — вони просто повстають, і цивілізації обпадають з плечей Землі, знову великої, просторої й самотньої наодинці з її морями, деревами і зорями.

Так, ми змінюємо зовнішню оболонку Землі, впорядковуємо її ліси й луки, а з кори її добуваємо вугілля й метали, привласнюємо плоди дерев, ніби вони для нас призначені, але яка це дрібниця, якщо пригадати хоч одну-єдину годину, коли природа діяла, нехтуючи нас, нехтуючи наші надії, наше життя,— діяла з тією гордою величчю й байдужістю, якими виповнені всі її жести. Про нас вона ніби й не знає. І чого б люди не досягли, ще жоден з них не удостоївся того, щоб вона поділила його страждання чи приєдналась до його радощів. Іноді вона супроводила своєю бурхливою могутньою музикою великі, вічні години історії або немов стихала, безвітряна, затамувавши подих, у чеканні якогось рішення, або ж оточувала хвилину безжурної загальної радості колиханням квітів, пурханням метеликів, танком зефірів, але лише для того, щоб уже наступної миті відвернутися, кинути напризволяще тих, з ким вона щойно, здавалося, все ділила.

Звичайна людина, живучи між людей і помічаючи природу лише остільки, оскільки природа обходить її, рідко зауважує це загадкове, моторошне ставлення. Вона бачить поверхню речей, яку створювали вона і подібні до неї цілі сторіччя, і охоче гадає, ніби вся Земля турбується про неї, тому що можна обробити поле, розчистити ліс, зробити річку судноплавною. Її око, спрямоване майже завжди тільки на людей, бачить природу тільки побіжно як щось само собою зрозуміле і наявне, з чого треба здобути якомога більше користі. Вже зовсім по-іншому бачать природу діти,

надто самотні діти, що ростуть серед дорослих, укладають з нею своєрідну спілку і живуть в ній подібно до звірят, геть віддаючись подіям лісу і неба в невинній, але позірній злагоді з ними. Проте пізніше надходить до юнаків і дівчат той самотній час, до щему перейнятий розмаїтою тугою час, коли вони, саме в пору фізичного дозрівання, невимовно покинуті, відчувають, що предметам і явищам у природі до них *уже,* а людям — *ще* нема діла. Настає весна, хоча вони сумують; троянди квітнуть, і ночі виповнені солов'їним співом, хоча їх вабить смерть; а коли до них знову нарешті вертається здатність усміхатися, надворі вже осінні дні, тяжкі, невпинно убутні листопадові дні, за якими насувається довга, безпросвітна зима. А з другого боку, вони бачать людей, так само чужих і байдужих, зі своїми справами, клопотами, успіхами, радощами,— і вони нічого не розуміють. І врешті одні скоряються і йдуть до людей, щоб поділити їхню працю й талан, щоб давати користь, щоб допомагати і якось служити розширенню цього життя; а інші не бажають покинути втрачену природу, йдуть за нею слідом і тепер намагаються, свідомо напружуючи всю свою волю, знову зблизитися з нею, як вони, самі того не відаючи, зближалися з нею в дитинстві. Зрозуміло, що ці останні — митці: поети чи художники, композитори чи архітектори, самотні за суттю своєю; ті, хто, звертаючись до природи, віддає перевагу вічному над скороминущим, глибинним закономірностям над поверховим обгрунтуванням, ті, хто, не змігши умовити природу турбуватися про них, бачить своє завдання в тому, щоб, осягаючи природу, самим десь включитися в її великі взаємозв'язки. І разом з цими відособленими одинаками все людство наближається до природи. Не остання і, можливо, найсвоєрідніша цінність мистецтва в тому, що воно допомагає людині і пейзажеві, образові і світові зустрітися і знайти одне одного. В дійсності вони перебувають поряд, але навряд чи знайомі між собою, а в картині, у споруді, в симфонії, одне слово, в мистецтві,— немов у вищій пророчій істині, вони змикаються, перегукуються, доповнюють одне одного і утворюють ту

досконалу єдність, яка становить сутність художнього твору.

З цього погляду видається, що тема і мета усякого мистецтва полягає в урівноваженні індивіда із Всесвітом і що момент піднесення є саме той художньо важливий момент, коли обидві шальки терезів зберігають рівновагу. І справді, було б дуже спокусливо виявити цей зв'язок у різних творах мистецтва, показати, як симфонія зливає голоси буряного дня з шумом нашої крові, як будівля може бути наполовину подобою нас самих, наполовину — подобою лісу. А хіба створювати портрет не означає розглядати людину як пейзаж, і хіба буває пейзаж без постатей, пейзаж, не виповнений розповіддю про того, хто бачив його? Тут виявляються дивовижні зв'язки. Іноді вони сусідять у багатому плідному контрасті, іноді людина ніби виходить з пейзажу, іншим разом пейзаж — з людини, а потім вони знову живуть у злагоді, як рівноправні брати. Часом природа ніби наближається, надаючи навіть містам подоби пейзажу, а в кентаврах, у морських дівах і в морських старцях беклінівського поріддя людство наближається до природи: одначе цей зв'язок завжди багато важить, і не в останню чергу в поезії, яка саме тоді спроможна найбільше сказати про душу, коли вона дає пейзаж, і яка втратила б надію висловити найглибше в людині, якби людина опинилась у тому безкрайому, порожньому просторі, куди так охоче поміщав її Гойя.

Мистецтво пізнало людину до того, як воно звернулося до пейзажу. Людина була на першому місці і заступала пейзаж; на першому місці була Мадонна, мила, ніжна італійка з дитиною, що тихо гралася, а далеко позаду небо і земля звучали двома-трьома тонами, немов перші слова «Ave Maria». Пейзаж, який править за тло умбрійських і тосканських картин, схожий на тихий, зіграний однією рукою музичний супровід,— не навіяний безпосередньою натурою, він відтворює дерева, шляхи і хмари, збережені ла-

скавим спогадом. Людина була тоді центром, єдиною темою мистецтва, і її прикрашали, як прикрашають коштовностями жінок, фрагментами природи, бо природу ще не вміли розглядати як цілісність.

Мусили бути й інші люди, які мимо подібних до себе дивилися на пейзаж, на велику, байдужу, могутню природу. Люди такі, як Якоб Рейсдаль, самотні, що жили, мов діти серед дорослих, і померли забуті та зубожілі. Людина втрачала свою важливість, вона відступала перед великими, простими, невблаганними предметами, які перевищували її своїми розмірами і довговічністю. Це не було відмовою від її зображення, навпаки: сумлінно й грунтовно студіюючи природу, вчилися бачити людину краще, правильніше. Людина поменшала — тепер вона вже не центр всесвіту; людина побільшала — адже на неї дивилися тими ж очима, що й на природу; вона значила не більше за дерево, але вона значила багато, тому що дерево багато значило.

Чи не в тому таємниця й велич Рембрандта, що він бачив і малював людей як пейзаж? Засобами світла і тіні, з допомогою яких осягають суть ранку або таємницю вечора, говорив він про життя тих, кого малював, і при цьому воно ставало розлогим і могутнім. На його біблійних картинах і офортах просто-таки приголомшує те, як послідовно він відмовляється від дерев, щоб зобразити людей деревами і кущами. Згадаймо «Стогульденовий офорт»: хіба не повзе там юрма жебраків і немічних багаторуким низькорослим чагарником уздовж мурів і хіба не височіє Христос самотнім деревом скраю руїни? Ми знаємо небагато пейзажів Рембрандта, і все-таки він був пейзажист, можливо, найвидатніший поміж усіх і один з найвидатніших митців взагалі. Він умів малювати портрети, тому що глибоко вдивлявся в обличчя, ніби в країни з далеким обрієм і високим хмаристим неспокійним небом. Нечисленні портрети, намальовані Бекліном (я маю на увазі передусім автопортрети), позначені таким же пейзажним сприйняттям предмета, і коли портрет взагалі мало цікавив його, навіть справляв на нього неприємне враження, так це через те,

що лише на небагатьох людей він міг дивитися очима пейзажиста. Його, розпещеного безмежним багатством природи, людина сковувала, обмежувала, як одиничний випадок, що прикро обривав шумливу широчінь відчуття, якою він жив. Там, де йому була потрібна людина, він поміщав образ. Істоти, ніби народжені деревами, проходять по його картинах, а море, намальоване ним, наповнюється дзвінким усміхненим життям. Всі стихії ніби плодяться і множаться, населяючи своїми синами й дочками неприступний людині світ. Беклін, намагаючись збагнути природу, як ніхто інший, бачив прірву, що відокремлює її від людей, і він зображував її як таємницю, як Леонардо зображував жінку,— замкнутою в собі, байдужою, з усмішкою, яка щезає для нас, щойно захочемо віднести її на свій рахунок.

І в пейзажах Ансельма Файєрбаха та Пюві де Шаванна (обмежимося двома майстрами) з'являлись тільки тихі позачасові образи, які виникають з глибини картин і ніби живуть по той бік дзеркала. І цією несміливістю перед людиною перейнятий увесь пейзажний живопис. Один з найвидатніших, Теодор Руссо, зовсім відмовився від постатей, і його твори від цього нічого не втратили. Настільки зайва людина в його майже математично правильному світі! Інші охоче оживляли свої шляхи й луки тваринами, що ходять чи пасуться,— коровами, байдужна неспішність яких вагомо й спокійно виступала в площині картини, вівцями, які несли в присмерках на своїх вовнистих спинах сяйво вечірнього неба, птахами, які, всім тілом тріпочучи в повітрі, опускалися на високі верховіття. І разом зі стадами раптово вступав у картини пастух, перша людина в цій неймовірній самоті. Тихий, ніби дерево, стоїть він у Милле — єдина вертикаль на широкій рівнині Барбізону. Він непорушний; як сліпий, стоїть він поміж овець, як добре знайомий їм предмет: на ньому одяг важкий, мов земля, і вивітрений негодою, немов камінь. Він не має свого особливого життя. Його життя — життя цієї рівнини, цього неба і худоби, що його оточує. Він не має спогадів, тому що

його враження — це дощ, вітер, полудень, захід сонця, а їх нема потреби запам'ятовувати, бо вони весь час повторюються. Майже такі самі і всі інші образи Мілле, чиї силуети спокійним деревом застують небо чи, немов зігнуті безперестанним вітром, вирізняються на тлі темної ріллі. Мілле якось писав до Торе: «Мені б хотілося, щоб істоти, яких я зображую, мали такий вигляд, ніби вони цілком поринули в свій стан і годі було б навіть подумати, ніби їм може спасти на думку стати чимось іншим». Праця — ось стан, в якому вони перебувають. Цілком певна щоденна праця, праця на тій самій землі, яка надала їм форми, як вітер з моря надає форми нечисленним деревам скраю дюн. Ця праця, яка їх годує, немов цупким корінням прив'язує їх до цього грунту — вони тримаються його, ніби чіпкі рослини, що відвойовують мізерне животіння у кам'янистої землі.

Як мова вже не має нічого спільного з предметами, які вона називає, так і жести більшості людей, що живуть у містах, утратили зв'язок із землею; вони ніби висять у повітрі, коливаються туди й сюди і не знаходять місця, де можна було б притулитися. Селянам, яких зображує Мілле, ще властиві ті нечисленні великі жести, тихі і прості, які завжди найкоротшим шляхом повертаються до землі. І житель міста, цей вибагливий, нервовий городянин, почуває себе облагородженим у постатях цих неоковирних селян. Він, що втратив злагоду з будь-чим, бачить у них істоти, які живуть ближче до природи, і навіть схильний через це бачити в них героїв, хоча природа обходиться з ними так само суворо й байдуже, як і з ним самим. І, можливо, йому на якусь хвилю здасться, що міста для того лише й збудовано, щоб не бачити природи та її величної байдужості (яку ми називаємо красою), щоб утішитися позірною природою — морем споруджених людьми будинків, що, ніби великі дзеркала, весь час повторюють людину і самих себе. Мілле ненавидів Париж. І коли з села він завжди ішов у протилежний бік, ніж його друг Руссо,— так було, мабуть, тому, що зімкнутість лісу все ще надто нагадувала йому тисня-

ву міста і високі дерева здавались йому немов високими мурами, тими мурами, з котрих він утік, неначе з в'язниці. Першоелементи його мистецтва, до яких, зважаючи на його образи, можна було б віднести самотність і жест, становлять, по суті, не портретні, а відповідні пейзажні цінності. Самотності відповідає рівнина, а жестові — небо, на тлі якого той жест показано. Мілле теж пейзажист. Його фігури величні завдяки тому, що їх оточує, і завдяки лінії, яка відокремлює їх від оточення. Йдеться про рівнину і про небо. Мілле ввів у живопис і те і друге, проте часто йому вдавалося передати лише контур замість світла, що ллється звідусіль з неосяжного неба. Контур, великий, упевнений, монументальний, робить його мистецтво вічним, але цей контур часто нагадує швидше про рисувальника чи про скульптора, ніж про маляра.

Тут слід згадати корову, що мукає, на відомій картині Сегантіні, яка зберігається в Берлінській національній галереї. Лінія, якою окреслена спина тварини на тлі неба, ця незабутня лінія за своєю силою і ясністю гідна Мілле, але вона рухома, вона тремтить і коливається, немов струна, що бринить від доторку чистого світла цього високого, відлюдного, горнього світу.

Цей художник ближчий Мілле, ніж звичайно гадають. Він аж ніяк не живописець гір. Гори для нього — лише сходини до нових рівнин, над якими височіє небо, широчезне, як небо Мілле, тільки світліше, глибше, барвистіше. За цим небом він гнався все своє життя і, знайшовши його, помер. Він помер на висоті майже в три тисячі метрів, де вже не живуть люди, і в тихій сліпій величі стояла природа навколо його тяжкої смерті. Вона про нього не знала. Але коли він у безмірному сяйві того незайманого світу писав матір з дитям, він був близький до людського життя так само, як і до іншого,— величного життя природи, яке його оточувало.

Любов німецьких романтиків до природи була велика. Але любили вони її так, як герой однієї тургенєвської новели любив дівчину, що про неї він говорив: «Софія мені найбільше подобалася, коли я сидів до неї спиною чи ще, може, коли я думав чи скоріше мріяв про неї, надто ввечері, на терасі...» Можливо, тільки один з них дивився природі в обличчя: Філіпп Отто Рунге, уродженець Гамбурга, який намалював солов'їні кущі й ранок. Більше ніхто не зміг намалювати так велике диво сходу сонця. Світло наростає і, тихо сяючи, здіймається до зір, і внизу на землі — капустяне поле, все ще наскрізь просякнуте густою росяною глибінню ночі, а на ньому лежить голеньке дитя — ранок. Це все побачене, і побачене не раз. Відчуваєш прохолоду багатьох ранків, коли художник вставав перед світанком і, тремтячи від сподівання, виходив, щоб споглядати кожну сцену величної вистави і нічого не пропустити із захопливого дійства, що тут починалося. Цю картину мальовано з серцем, що тріпотіло в грудях. Вона — поворотний пункт. Вона відкриває не один, вона відкриває тисячі нових шляхів до природи. Рунге сам відчував це. В його «Посмертних сторінках», що з'явилися 1842 року, є таке місце: «...До пейзажу поривається усе, шукаючи чогось визначеного в цій невизначеності. Однак наші митці знову хапаються за історію і збиваються з пантелику. А чи не можна досягти в цьому новому мистецтві — пейзажистиці, так би мовити,— теж своєї вищої точки, яка, можливо, буде ще прекрасніша за попередні?»

Філіпп Отто Рунге написав ці слова на початку дев'ятнадцятого сторіччя, але ще й значно пізніше «пейзажистика» в Німеччині мала славу майже другорядного ремесла і в наших академіях увійшло в звичку вважати пейзажистів за «неповноцінних». Ці заклади мали всі підстави боятися конкуренції природи, на яку вже Дюрер указував з такою шанобливою наївністю. Потік молодих людей ринув з припалих пилюкою залів вищих шкіл; вишукували села, починали бачити, малювали селян і дерева, прославляючи майстрів з Фонтенбло, які все це випробували вже півсто-

річчя тому. В основі цього руху лежала, безперечно, щира потреба, але це був саме рух, і він міг захопити багатьох з тих, для кого академія, по суті, не була затісна. Слід було зачекати. З тих, що тоді вибрались на лоно природи, чимало повернулося назад в міста, хоча й для них цей час виявився не змарнованим: вони дечого навчилися і, можливо, навіть докорінно змінилися. Інші мандрували від пейзажу до пейзажу, повсюди навчаючись,— їм, витонченим еклектикам, світ став школою, дехто прославився, багатьох забуто, а тепер підростає нове покоління, якому й судити.

Проте недалеко від тієї місцевості, де Філіпп Отто Рунге намалював свій ранок,— сказати б, під тим самим небом,— простягнувся чудовий краєвид, де зібралося тоді кілька незадоволених школою молодих людей, які прагнули знайти себе і мали намір певним чином узяти своє життя у власні руки. Вони так і не поїхали звідти, вони навіть не важились хоч на час від'їздити далеко, бо завжди боялися щось прогавити: якийсь неповторний захід сонця, якийсь сірий осінній день чи ту годину, коли після непогожих ночей з'являються із землі перші весняні квіти. Людські мірила для них втратили вагу, і вони пережили ту велику переоцінку всіх цінностей, що до них пережив Констебл, який писав в одному листі: «Світ безмежний: не буває не тільки двох однакових днів, а навіть і двох однакових годин; від сотворіння світу ще не було двох однакових листків на дереві». Людина, яка досягла такого знання, починає нове життя. Позад неї немає нічого, попереду — все, і «світ безмежний».

Ці молоді люди, які роками сиділи в академіях, нетерплячі й невдоволені, «поривалися», як писав Рунге, до пейзажу, вони шукали «чогось визначеного в цій невизначеності». Пейзаж визначений, він вільний від випадковостей, і кожний листок, що спадає з дерева, виконує, падаючи, один з найбільших законів Всесвіту. Ця закономірність, яка ніколи не забариться і яка щомиті здійснюється спокійно та байдуже, обертає природу на таку подію для молодих людей. Саме цього вони шукають, і коли в своїй

розгубленості тягнуться до вчителя, то мають на думці не такого, який безперестанку втручається в їхній розвиток і постійним торсанням бентежить ті таємничі години, коли відбувається кристалізація їхньої душі,— ні, вони хочуть прикладу. Вони хочуть бачити якесь життя — біля себе, над собою, навколо себе,— життя, що живе, не турбуючись про них. Так живуть великі історичні образи, але вони невидимі, і треба заплющити очі, щоб їх побачити. А молоді люди не люблять заплющувати очей, особливо якщо вони художники; вони звертаються до природи і, шукаючи її, шукають самих себе.

Цікаво простежити, як на різні покоління діяв, виховуючи і стимулюючи їх, то той, то інший бік природи: одні пробивалися до ясності, блукаючи лісами, іншим потрібні були гори й замки, щоб знайти себе. У нас не така душа, як у наших батьків; ми ще можемо зрозуміти замки й ущелини, серед яких вони зросли, але нам вони ні до чого. Наше сприйняття не дістає звідти жодного нюансу, наші думки більше не множаться рясно, ми відчуваємо себе ніби в старомодних кімнатах, де неможливо думати про майбутнє. Те, мимо чого наші батьки проїздили в закритих каретах, нетерплячі, знемагаючи від нудьги, нам потрібне. Де вони відкривали рот, щоб позіхнути, ми відкриваємо очі, щоб побачити, бо ми живемо під знаком рівнини і неба. Це два слова, але вони, по суті, обіймають єдине переживання: рівнину. Почуття рівнини вирощує нас. Ми розуміємо її, і вона містить у собі щось зразкове для нас, тут усе значне: велике коло горизонту і нечисленні предмети, такі прості й вагомі перед лицем неба. І саме це небо, про смеркання й світанки якого розповідає по-своєму кожен з тисячі листочків на кущі і яке, коли настає ніч, уміщає куди більше зірок, ніж вузьке, стиснене небо над містами, лісами і горами.

На такій рівнині живуть художники, про яких ітиме мова. Їй вони завдячують тим, чим вони стали, і навіть більше: її невичерпності і величі завдячують вони, що їхнє становлення триває.

Це дивовижна земля. Коли стоїш на невеликому піщаному пагорбку Ворпсведе, бачиш, як вона розкинулася довкола, схожа на ті селянські хустки, на темному тлі яких по ріжках яскравими тонами зблискують квіти. Вона лежить пласка, майже без жодної складки, і шляхи та річища виводять далеко за обрій. Там починається небо, невимовно мінливе і величезне. Воно відбивається в кожному листочку. Здається, всі предмети сповнені ним; воно скрізь. І скрізь — море. Море, якого більше немає, яке тисячоліття тому здіймалося й падало тут, дюною над яким був теперішній піщаний пагорбок Ворпсведе. Предмети не можуть цього забути. Великий шум, яким виповнені старі сосни на пагорбку, здається його шумом, і вітер — розлогий, могутній вітер — приносить його запах. Море — історія цієї землі. Навряд чи вона має інше минуле.

Якось-то, коли море відступило, вона почала формуватися. Здіймалися рослини, яких ми не знаємо, йшло швидке, поквапливе зростання в масному брижуватому намулі. Але море, ніби не в змозі відійти, знов і знов захлюпувало покинуті області, і нарешті лишилися чорні хисткі болота, виповнені слизькими тваринами і повільно перетліваючою родючістю. Отак і лежали сторіччями низовини, полишені самі на себе. Утворилася драговина. І нарешті вона почала подекуди затягуватися, поволі, як затягується рана. На цей час,— очевидно, в тринадцятому сторіччі,— в заплаві Везера були закладені монастирі, які засилали голландських колоністів до цих країв — на важке непевне життя. І пізніше робили (досить рідко) інші спроби заселення, в шістнадцятому сторіччі, в сімнадцятому, але тільки у вісімнадцятому сторіччі, завдяки енергійному здійсненню певного плану, землі вздовж Везера, Хамме, Вюмме і Ворпе були вже по-справжньому обжиті. Сьогодні вони густо заселені; найвитриваліші з-поміж перших колоністів розбагатіли, торгуючи торфом; а їхні нащадки провадять життя у праці й бідності, гнучись до землі, ніби зачаровані великим тяжінням. На них ніби тисне смуток і безпритульність батьків, які, переселившись сюди, покинули колишнє життя,

щоб розпочати на цих чорних хистких землях нове, кінець якого був їй невідомий. Між цими людьми немає родинної схожості,— материнська усмішка не передається синам, бо матері ніколи не всміхалися. В усіх *одне* обличчя: суворе, напружене обличчя праці, шкіра якого, розтягнувшись від безперестанних зусиль, на старість стає завелика для обличчя, ніби розношена рукавичка. Бачиш руки, надмірно видовжені від підіймання тягарів, спини в жінок і дідів зігнуті, немов дерева, що повсякчас витримують усе той самий ураган. Серце стиснуте в цих тілах і не може розкритися. Розум вільніший, він пройшов певний однобічний розвиток. Ніякої заглибленості, проте загострення, кмітливість, ущипливість, жартівливість. Сприяє цьому і мова. Цей нижньонімецький діалект з його короткими, стислими, яскравими словами, що важко пересуваються, ніби незграбні лапчасті болотяні птахи з недорозвинутими крильми, сповнений природного зростання. Він дотепний і охоче переходить у голосний деренчливий регіт, озвичаюється в різних нових ситуаціях, наслідує шерехи, але збагачується не зсередини: він розбруньковується. Його часто чуєш в обід, коли перервано копання торфу — важку працю, яка приневолює мовчати. Вечорами його чуєш рідко, бо втома надходить рано і сон уступає в будинки майже разом із сутінками.

Ці будинки стоять далеко один від одного вздовж довгих прямих дамб; вони червоні з зеленим або блакитним каркасом, криті товстими важкими солом'яними дахами, ніби вдавлені в землю цим громіздким, схожим на кожух тягарем. Деякі навряд чи й побачиш з дамби,— вони прихистили свої обличчя деревами, щоб уберегтися від безнастанних вітрів. Їхні вікна поблискують крізь густе листя, ніби ревниві очі, що дивляться з-за темної маски. Вони стоять спокійно, і дим вогнища, переповнюючи їх, шугає з чорної глибини дверей, просочується крізь дірявий дах. У прохолодні дні будинок оповитий димом, він повторює обриси будинку збільшеними, ніби то якась сіра примара. Всередині будинку, власне кажучи, *одне* довгасте примі-

щення, де теплий запах худоби, змішуючись з їдким чадом відкритого вогнища, утворює дивовижні сутінки, так що недовго й заблукати. У глибині ці «сіни» розширюються, праворуч і ліворуч з'являються вікна, а прямо попереду розміщено кімнати. Хатнього начиння мало. Великий стіл, багато стільців, судник у кутку, в суднику трохи посуду і закриті, великі, з розсувними дверми закутки, де стоять ліжка. В оцих спальних шафах народжуються діти, минають передсмертні години і шлюбні ночі. Туди, в оту останню, тісну темряву без вікон, відступило життя, яке скрізь у будинку витиснула праця.

З химерною безпосередністю в оце існування вдираються свята, весілля, хрестини, похорони. Незграбні й збентежені стоять селяни навколо труни, незграбні й збентежені танцюють вони на весіллі. Свій смуток вони розганяють за працею, а їхні веселощі — противага серйозності, якої вимагає від них праця. Серед них трапляються оригінали, дотепники і хитруни, циніки і духовидці. Дехто може розповідати про Америку, інші ніколи не виїздили далі Бремена. Одні живуть у певному задоволенні і спокої, читають Біблію та неухильно дотримуються звичаїв; інші нещасливі, втратили дітей, і їхні дружини, виснажені нуждою і надсадою, повільно вмирають, щоб, можливо, то тут, то там виростав хтось, пойнятий невиразною, глибокою, кричущою тугою, можливо,— але праця тяжіє над ними всіма.

Навесні, коли починається видобування торфу, вони встають удосвіта і, мокрі до рубця, мімікрією свого чорного, просякнутого мулом одягу зливаючись з болотом, збувають увесь день у торфовій ямі, звідки вигрібають важкий, як свинець, болотяний грунт. Влітку, коли вони зайняті сінокосом і жнивами, заготовлений торф сохне, а восени вони відвозять його на баржах і підводах до міста. Їдуть цілі години. Часто вже опівночі будить їх пронизливе деренчання будильника. На чорній воді каналу чекає навантажений човен, і вони пливуть, поважні, немов везучи труну з небіжчиком, назустріч ранкові й місту, а ті ніяк не хочуть прийти.

Що шукають художники серед цих людей? На це можна відповісти, що вони не живуть серед них, а немовби стоять навпроти них, як вони стоять навпроти дерев і всіх тих предметів, які ростуть і рухаються, омиті вологим, глинистим повітрям. Вони прибули здалеку. Вони включають цих не схожих на них людей у пейзаж, причому аж ніяк не силоміць. Дитина спроможна зробити це, а Рунге писав: «Нам треба стати дітьми, якщо ми хочемо досягти кращого». Вони хочуть досягти кращого, і вони стали дітьми. Вони все бачать одним духом — людей і предмети. Як своєрідне кольористе повітря під тутешнім високим небом не вбачає різниці для всього, що в ньому здіймається і спочиває, оточує все однаковою добротою, так і вони здійснюють певну наївну справедливість, сприймаючи без довгих роздумів людей і предмети в тихому сусідстві — як прояв тієї самої атмосфери, як носіїв барв, осяяних нею. Вони нікому не надають переваги. Вони не допомагають цим людям, вони не повчають, вони не поліпшують їх. Вони нічого не вносять у їхнє життя, що залишається, як і доти, вбогим і темним, але з глибини цього життя вони видобувають правду, яка ростить їх самих, або, щоб не перебільшити, досягають правдоподібності, яку можна любити. Метерлінк говорить на одній із сторінок своєї дивовижної книжки про бджіл: «Поки що немає правди, зате скрізь наявні три надійні правдоподібності. Кожен обирає собі одну з них, чи, краще сказати, вона вибирає його, і цей вибір, зроблений ним чи який спостигає його, відбувається часто-густо цілком інстинктивно. Кожен дотримується надалі свого вибору, що визначає форму і суть усіх речей, які тиснуть на людину». А тепер на прикладі групи селян, що ставлять скирти край рівнини, покажемо ці три правдоподібності. Тут виявляються: короткозора правдоподібність романтика, яка прикрашує побачене, невблаганна, жорстока правдоподібність реаліста і, нарешті, тиха, глибока правдоподібність мудреця, яка довіряє незбагненним зв'язкам і, можливо, найближча до правди. Від цієї правдоподібності недалеко до наївної правдоподібності митця. Прирівнюючи лю-

деї до предметів, він підносить їх: бо він — друг, повірник, поет предметів. Від цього люди не стають ні кращі, ні благородніші, але — ще раз кажучи словами Метерлінка: «Розвиток дії не обов'язковий для того, щоб п'єса надихнула нас. Вистачить і загадки...» І в цьому розумінні митець, здається, стоїть ще вище від мудреця. Поки той намагається розгадати загадку, на митця покладається куди важче завдання чи, коли хочете, йому надається значно більша влада. Митцеві належить загадку... полюбити. Отаке мистецтво: любов, що вилилася на загадки,— і отакі всі твори мистецтва: загадки, оточені, прикрашені, осипані любов'ю.

І перед молодими людьми, які прийшли шукати себе, постали численні загадки цієї землі. Берези, хижі на болоті, степові простори, люди, вечори і дні, жоден з яких не схожий на інший, у яких немає навіть жодної години, котру сплутаєш з іншою. І вони почали любити ці загадки.

Далі розповідатиметься про цих людей — не у формі критики, без будь-яких претензій на завершеність. Це було б і неможливо, бо тут ідеться про становлення, про людей, які змінюються, які ростуть і, можливо, в мить, коли я пишу ці слова, створюють щось таке, що спростовує все попереднє. Хай я говорив тільки про минуле — і це має свою цінність. Я розповідаю про десять років праці, про десять років серйозної, самотньої німецької праці. А взагалі, і тут чинне обмеження, яке завжди має бути передумовою, коли хтось робить спробу простежити і передбачити життя якоїсь людини: «Нам доведеться часто змовкати перед невідомим».

ОГЮСТ РОДЕН

ПЕРША ЧАСТИНА

(1903)

У письменника — слова, у скульптора — діяння.

Pomponius Gauricus. De sculptura.

(Близько 1504 р.)

The hero is he who is immovably centred [1].

Емерсон

Роден був самотній перед тим, як до нього прийшла слава. І слава, можливо, ще збільшила його самотність. Адже слава, зрештою, лише сукупність усіх непорозумінь, що нагромаджуються навколо нового імені.

Їх дуже багато навколо Родена, і для того, щоб розвіяти їх, потрібні були б довгі, втомливі пояснення. Та це зайве; вони оточують його ім'я, а не творіння, що далеко переросло звук і межі і стало безіменним, як безіменна рівнина або море, що має ім'я лише на карті, в книжках, між людей, а насправді воно — тільки простір, рух, глибочінь.

Це творіння, що про нього тут має йти мова, зростало цілі роки і росте щодня, мов ліс, не гайнуючи жодної години. Ходиш поміж тисячі речей, приголомшений величезною кількістю знахідок і відкрить, що складають його, і мимоволі шукаєш очима ті дві руки, з яких виріс оцей світ. Пригадуєш, які малі людські руки, як швидко вони втомлюються і як небагато їм дано часу рухатися. І кортить побачити руки, що жили, ніби сотня рук, ніби цілий народ рук, який уставав до схід сонця і вирушав у довгу

---

[1] Герой — той, хто несхитно зосереджений *(англ.)*.

дорогу цього творіння. Запитують про володаря цих рук. Хто цей чоловік?

Він старий. І його життя — одне з тих, про які не можна розповісти. Це життя почалося, воно триває, воно входить у глиб великої старості, а для нас воно ніби минуло багато сторіч тому. Ми нічого не знаємо про нього. Було якесь дитинство, непримітне дитинство в убозтві, темне, сповнене пошуків, непевне. І це дитинство, можливо, залишилося, бо — як сказав колись святий Августин — куди воно мало подітися? Залишилися, можливо, всі минулі години, години чекання і безпорадності, години сумніву і довгі години скрути; це життя, що нічого не втратило і не забуло, що зосереджувалося, минаючи. Можливо. Ми нічого про нього не знаємо. Але, мабуть, тільки з такого життя може виникнути така ряснота і надмір дії; лише таке життя, в якому все одночасне, все діяльне, ніщо не проминуло, здатне зберегти юність і силу, знов і знов підноситися до високих творінь. Можливо, настане час, коли вигадають історію цього життя, його перипетії, його епізоди і подробиці. Їх вигадають. Розповідатимуть про хлопчика, який часто забував попоїсти, бо вирізувати тупим ножиком усілякі дрібнички з нікчемної деревини здавалося йому куди важливішою справою; юні літа оздоблять якоюсь зустріччю, що містить у собі провіщення майбутньої величі, одне з тих запізнілих пророцтв, таких популярних і зворушливих. Цілком до речі були б слова, сказані нібито якимсь ченцем трохи не п'ятсот років тому молодому Мішелю Коломбу. Ці слова: «Travaille, petit, regarde tout ton saoul et le clocher-à-jour de Saint-Pol et les belles oeuvres des compagnons, regarde, aime le bon Dieu, et tu auras la grâce des grandes choses» [1]. І ти здобудеш ласку великих речей». Можливо, внутрішнє чуття так і говорило юнакові, лише безмірно тихіше, ніж уста ченця, на одному з перехресть початку його шляху. Адже саме цього він шукав: ласки великих речей. Був Лувр

[1] «Працюй, синку, надивляйся досхочу і на дзвіницю Сен-Поль, і на прекрасні твори своїх товаришів, дивись, люби господа нашого, і ти здобудеш ласку великих речей» *(фр.)*.

з його численними світлими античними речами, які нагадували про південне небо і про близьке море, а за ними здіймалися інші, важкі, камінні речі з незапам'ятних культур, доживаючи до часів, які ще не настали. Тут були камені, які спали, і відчувалося, що вони прокинулися б на якомусь Страшному суді, камені, в яких не було нічого смертного, і інші, які несли порух, жест, і досі такий свіжий, ніби він тільки зберігався тут, щоб одного дня передатися першій-ліпшій дитині, котра буде проходити мимо. І не лише в славетних, видних здалеку витворах була ця життєвість: непомітне, дрібне, безіменне, випадкове було не менше сповнене цією глибокою внутрішньою бентежністю, цим багатим, приголомшливим спокоєм живого. І спокій,— там, де був спокій,— він складався з сотень і сотень моментів руху, що утримували рівновагу. Були маленькі фігурки, особливо тварини, які рухалися, потягувалися чи скулювалися, і, якщо птах сидів, було все-таки ясно, що це птах, небо виростало з нього і оточувало його, на кожній з його пір'їнок уміщалася згорнута далечінь, і можна було розгорнути цю далечінь, і тоді вона ставала неосяжною. І так само було і з тваринами, що стояли й сиділи на соборах чи тулилися під консолями, скоцюрбившись і скорчившись, надто вайлуваті для такої ноші. Були собаки та білки, дятли та ящірки, черепахи, щури та змії. Принаймні одна тварина з кожного виду. Здавалося, вони спіймані на волі, у лісі, на дорогах, і необхідність жити поміж камінних вусиків, квітів і листя примусила їх самих поступово обернутися на те, чим вони стали нині і чим повинні були залишитися назавжди. Але траплялися і такі звірі, що вже народилися в цьому закам'янілому оточенні, без жодних спогадів про інше існування. Вони вже обжилися в цьому прямовисному, стрімко скерованому вгору світі. Серед їхньої фанатичної худини стояли стрілчасті кістяки. Їхні роти широко розявлялися у воланні, мов у глухих, бо близькість дзвонів ушкодила їм слух. Вони нічого не несли, вони лише випростовувалися, допомагаючи камінню підноситися вгору. Птахоподібні сиділи зверху на балюстрадах, ніби вони були

в дорозі і захотіли просто перепочити одне-два сторіччя, позираючи вниз на зростання міста. Інші, нащадки собак, поривалися під прямим кутом у повітря з країв ринв, готові вивергнути дощівку зі своїх розверзлих харкотиною пащек. Усі перебудувалися і пристосувалися, але не втратили ні грана життя, навпаки, вони жили потужніше й заповзятіше, вічно жили палким шаленим життям тієї доби, яка змусила їх постати.

Хто бачив ці витвори, той відчував, що вони народжені не примхою, не грайливою спробою знайти нові, нечувані форми. Їх створила доконечна потреба. Налякані незримими судами тяжкої віри, люди рятувалися в цьому зримому, від непевності тікали до цього втілення. Його ще шукали в богові, не вигадуючи більше кумирів, не намагаючись більше уявити собі бога, надто далекого; принести йому в дім, віддати йому в руки, покласти йому на серце весь страх, усю бідність, усі тривоги, всі жести малих сих — у цьому полягало благочестя. Це було краще, ніж малювати, бо й малярство залишалося ілюзією, гарним і вправним обманом; прагнули більш речового і простого. Так виникла дивовижна скульптура соборів, цей хресний хід носіїв і звірів.

І коли від скульптури середньовіччя погляд повертався до античності, а через античність ще далі — до початків несказанної минувшини, хіба не здавалося, що людська душа на ясних чи моторошних роздоріжжях знов і знов жадала цього мистецтва, яке дає більше, ніж слово і картина, більше, ніж притча і видимість,— цього простого уречевлення своїх прагнень чи страхів? Наостанку Ренесанс мав велике пластичне мистецтво: коли життя оновилося, коли було розкрито таємницю обличчя і проростання великого жесту.

А тепер? Чи не настала знову доба, що поривається до цього виявлення, до цього переконливого і яскравого витлумачення всього того невимовного, заплутаного і загадкового, що крилося в ній? Мистецтва так чи інакше оновилися, сповнені й оживлені запалом і сподіванням, але, можливо, саме це мистецтво, скульптура, яка все ще барилася

зі страху перед великим минулим, покликане знайти те, чого пристрасно шукали навпомацки інші? Скульптура мала допомогти добі, замученій тим, що майже всі її конфлікти були невидимі. Мова скульптури — тіло. А це тіло, коли бачили його востаннє? Шар за шаром накладалися на нього вбрання, ніби раз по раз підновлювану фарбу, але під захистом цих нашарувань його змінював ріст душі, яка поспіхом працювала над обличчям. Воно стало іншим. Відкрите зараз, воно містило б, можливо, тисячі виразів для всього того безіменного і нового, що з'явилося за цей час, і для тих давніх таємниць, які, виникаючи з підсвідомості, ніби чужі річкові боги, підводили в шумі крові свої мокрі обличчя. І це тіло могло бути не менш прекрасним, аніж тіло античності, воно мало бути ще прекраснішим. Довше на два тисячоліття життя тримало його у своїх руках, працювало над ним, прислухалося до нього і різьбило його день і ніч. Живопис марив про це тіло, прикрашав його світлом і пронизував сутінками, оточував його всілякою ніжністю і захватом, доторкався до нього, мов до пелюстки квітки, і віддавався йому, неначе морській хвилі, а скульптура, якій воно належало, й досі не знала його.

Тут було завдання, величезне, наче світ. А перед ним стояв і дивився на нього невідомий, чиї руки тяглися по хліб у темряву. Він був зовсім самотній, і, коли б він був справдешнім мрійником, він міг би марити прекрасною глибокою мрією, нікому не зрозумілою мрією, однією з тих довгих, довгих мрій, за якою життя може промайнути ніби один день. Але юнак, що заробляв собі на шматок хліба у Севрській мануфактурі, був мрійником, у якого від мрії свербіли руки, і він відразу заходився здійснювати її. Він здогадувався, з чого слід розпочати; спокій, що панував у ньому, вказував йому правильний шлях. Уже тут виявляється глибоке споріднення Родена з природою, про яке поет Жорж Роденбах, той, що його самого назвав силою природи, зумів сказати такі гарні слова. І справді, є в Родена темне терпіння, що робить його майже безіменним, тиха, нездоланна лагідність, щось схоже на велике терпін-

ня і доброту природи, яка починає з порожнечі, щоб тихо й поважно довгим шляхом іти до рясного буяння. Роден також не зважився відразу творити дерева. Він розпочав ніби з підземного кільчика. І цей кільчик ріс углиб, пускав корінь за коренем униз, укріпився, перш ніж викинути маленький пагонець угору. На це був потрібен час і час. «Не слід поспішати»,— говорив Роден нечисленним своїм друзям, коли ті його квапили.

Коли прийшла війна, Роден виїхав до Брюсселя і працював за велінням дня. Він виготовив кілька статуй для приватних будинків, кілька скульптурних груп для будівлі біржі і створив чотири великі бічні фігури для пам'ятника бургомістрові Лоосу в Антверпенському парку. Це були замовлення, які він сумлінно виконував, не дозволяючи виявитися своїй індивідуальності, що дедалі зростала. Його справжній розвиток відбувався мимохідь, затиснутий у перерви, у вечірні години, розпростуючись у нічній, самітній тиші, і йому доводилося цілі роки витримувати такий розподіл своєї енергії. Він володів силою тих, на кого чекає велике творіння, мовчазною витримкою тих, хто необхідний.

Працюючи над біржею у Брюсселі, він міг відчути, що немає більше будівель, які збирали б навколо себе твори скульптури, подібно до соборів — цих великих магнітів для пластичного мистецтва минувшини. Статуя опинилася на самоті, немов картина, станкова картина, але, на відміну від картини, вона не потребувала стіни. Вона не потребувала навіть даху. Вона була річчю, здатною існувати сама по собі, і було добре цілком уподібнити її речі, яку можна обійти, обдивитися з усіх боків. Але все-таки їй належало якось відрізнятися від інших речей, від звичайних речей, в обличчя котрих кожен міг тицьнути пальцем. Їй належало якимсь чином бути недоторканною, священною, ізольованою від випадку і від часу, над яким вона підносилася самотня й чудовна, ніби обличчя ясновидця. Їй належало мати своє власне, надійне місце, встановлене не довільно, їй належало включитися в тихе тривання простору і в його

великі закони. Її годилося умістити в довколишнє повітря, ніби в нішу, убезпечити, надати їй стійкості і величі, що випливають просто з її буття, а не з її значення.

Роден розумів, що передусім потрібне бездоганне знання людського тіла. Повільно, допитливо просунувся він до його поверхні, і ззовні простяглася рука, визначивши і обмеживши цю поверхню зокола так само, як вона була визначена і обмежена зсередини. Що далі він ішов своїм віддаленим шляхом, то більше відставав від нього випадок, і один закон приводив його до іншого. І нарешті його дослідження звернулося до цієї поверхні. Вона складалася з сили-силенної зустрічей світла з річчю, і з'ясувалося, що жодна з таких зустрічей не схожа на іншу і кожна надзвичайна. Тут вони неначе зливалися, там нерішуче віталися або проходили мимо, мов незнайомі; таких місць було безліч, і скрізь щось відбувалося. Порожнечі не було.

Цієї миті Роден відкрив першоелемент свого мистецтва, немовби клітину свого світу. Це була поверхня, неоднакова за розміром, неоднаково підкреслена, точно визначена поверхня, з якої треба було зробити все. Відтепер вона стала матеріалом його мистецтва, матеріалом, над яким він трудився, заради якого не спав ночами і страждав. Його мистецтво будувалося не на великій ідеї, а на поступовому сумлінному здійсненні простого, на доступному, на вмінні. У ньому не було пихи. Він пристав до цієї непоказної і трудної краси, до тієї краси, котру міг оглянути, назвати і судити. Інша, велика, неодмінно прийде, коли все буде готове, як звірі приходять до водопою, коли настає глуха ніч і ніщо чуже не докучає лісові.

З цього відкриття, власне, і розпочинається праця Родена. Тільки тепер усі традиційні поняття пластики втратили для нього свою цінність. Більше не було ні пози, ні групи, ні композиції. Було лише безліч живих поверхонь, було лише життя, і засіб вираження, знайдений ним, саме підходив до цього життя. Тепер треба було оволодіти ним і його повнотою. Роден сприймав життя, що було скрізь, куди не глянь. Він сприймав його в найменших виявах, він спостері-

гав його, він ішов за ним слідом. Він чекав його на переходах, де воно гаялося, він наздоганяв його, коли воно бігло, і скрізь бачив його однаково великим, однаково могутнім і захопливим. Не було жодної незначної, нікчемної частини тіла: кожна жила. Життя стояло відображене на обличчях, як на циферблатах, його можна було легко читати, воно все цілковито виказувало час,— у тілах воно було більш розпорошеним, більш величним, таємничим і вічним. Тут воно не прикидалося, тут воно йшло, у недбалого — недбале, в гордого — горде; зійшовши зі сцени обличчя, воно скидало машкару і стояло, як було, за кулісами одягу. Тут Роден знайшов світ своєї доби, як у соборах він пізнав світ середньовіччя: сконцентрований навкруг таємничого мороку, об'єднаний організмом, пристосований до нього і йому покірний. Людина стала церквою, були тисячі й тисячі церков, жодна не схожа на іншу, і кожна жива. Але треба було показати, що в усіх них — той самий бог.

Рік за роком ішов Роден дорогами цього життя, почуваючи себе початківцем, покірливим учнем. Ніхто не знав про його спроби, у нього було мало друзів і зовсім не було повірника. За працею задля хліба насущного крилося його майбутнє творіння, чекаючи на свій час. Він багато читав. У Брюсселі звикли бачити його на вулицях завжди з книжкою в руці, але, можливо, книжка часто була тільки приводом для того, щоб заглибитися в себе, в неймовірне завдання, що чекало його. Як усі діяльні люди, він відчував перед собою неосяжну працю, і це спонукало його, примножувало й зосереджувало його сили. І коли приходили сумніви, вагання, велика нетерплячка становлення, страх ранньої смерті чи загроза повсякденної скрути, все це зустрічало в ньому тихий, але відвертий опір, затятість, силу, впевненість — усі поки що не розгорнуті прапори великої перемоги. Може, в такі хвилини на його боці виступало минуле, голос соборів, який він знов і знов ходив слухати. І в книжках багато що приваблювало його. Він уперше прочитав «Божественну комедію» Данте. Це було одкровення. Він бачив перед собою стражденні тіла іншого покоління, ба-

чив за всіма днями сторіччя, з якого зірвано одяг,— бачив великий, незабутній суд поета над своєю добою. Тут були картини, які потверджували його правоту, і, читаючи про плачу́щі ноги папи Ніколи Третього, він уже знав, що бувають плачу́щі ноги, знав, що можна плакати всім тілом, коли сльози виступають з усіх пор. Від Данте він перейшов до Бодлера. Тут не було суду, не було поета, котрий рука в руку з тінню піднімався до неба,— людина, одна зі страдників, піднесла свій голос високо над головами інших, ніби для того, щоб урятувати їх від загибелі. І в цих віршах траплялися місця, що виступали зі сторінки, не написані, а начебто виліплені,— слова і групи слів, розтоплені в гарячих поетових долонях, рядки були на дотик рельєфами, і сонети, що, немов колони з химерними капітелями, несли тягар тривожної думки. Він неясно відчував, що це мистецтво зненацька обривалося, наштовхуючись на початок іншого, що воно тужило за тим іншим; він відчував у Бодлерові попередника, одного з тих, хто не дав оманити себе обличчями, хто шукав тіл, у яких життя було величнішим, жорстокішим і неспокійнішим.

Відтоді ці два поети залишалися завжди близькими Родену, він випереджав їх думкою і повертався до них. В ті дні, коли його мистецтво формувалося і зріло, коли життя, його вчитель, не мало назви і значення, Роденові думки блукали по книжках поетів, знаходячи там минуле. Пізніше, коли він — тепер уже творчо — знову торкнувся цих пластів матеріалу, їх образи постали в ньому, болісні і реальні, ніби спогади з його власного життя, і ввійшли в його твори, неначе повертаючись до своєї домівки.

Нарешті, після довгих років праці на самоті, Роден зробив спробу виступити зі своїм твором. Громадській думці було поставлено запитання. Громадська думка відповіла заперечно. І Роден знову замкнувся — на тринадцять років. У ці роки, все ще невідомий, як і до того, безперервно працюючи, думаючи, експериментуючи, вільний від будь-яких впливів байдужого до нього часу, Роден стає зрілим майстром, який досконало володіє засобами свого ремесла.

Можливо, саме через те, що весь його розвиток ішов сам по собі в ніколи не порушуваній тиші, міг він зберігати таку могутню впевненість згодом, коли про нього сперечалися, коли заперечували його творіння. Тоді, коли в ньому почали сумніватися, він сам уже не сумнівався в собі. Це все було позаду. Від галасу чи присуду юрби не залежала більше його доля, вирішена вже в той час, коли гадали, що вдасться знищити її глузуванням і ворожістю. У пору становлення жоден чужий голос не доходив до Родена, жодна похвала, здатна ввести в оману, жодна догана, що могла б спантеличити. Як Парсіфаль, його творіння зросло в чистоті, на самоті з собою і з великою вічною природою. Тільки його робота говорила з ним. Вона говорила з ним уранці, коли він прокидався, і вечорами відзвук її бринів у його руках, немов у щойно відкладеному вбік музичному інструменті. Через те його творіння було таким непереборним: воно прийшло у світ змужнілою силою, а не в становленні, що випрохує визнання, пробилося дійсністю, безперечно наявною, з якою не можна не рахуватися. Немов якийсь король, котрий, довідавшись, що в його державі будується місто, розмірковує, чи належить дарувати цьому місту привілеї, вагається, вирушає, нарешті, в дорогу, щоб оглянути все на місці, а коли прибуває — знаходить величезне могутнє місто, вже збудоване, що стоїть немов споконвіку зі своїми мурами, вежами і брамами,— так прийшла юрба, коли її нарешті покликали, до завершеного творіння Родена.

Цей період визрівання обмежений двома творами. Його початок позначено головою *Людини зі зламаним носом,* його завершення — образом юнака, *Людини прадавніх часів* (як назвав його Роден). Людину зі зламаним носом 1864 року відхилив «Салон». Це цілком зрозуміло, бо відчуваєш, що в цьому творі мистецтво Родена досягло зрілості, завершеності і впевненості; з безоглядністю великого переконання воно кинуло виклик приписам академічної краси, яка все ще безроздільно панувала. Марно обдарував Рюд несамовитим жестом і гучним криком свою боги-

ню повстання на Тріумфальній брамі Площі Зірки; надаремне Барі створював своїх гнучких звірів; з «Танцю» Карпо лише глузували, поки зрештою звикли до нього настільки, щоб не помічати його. Все залишалося по-давньому. Панувала скульптура натурщиків і натурщиць, поз, алегорій — легке, дешеве, зручне ремесло, яке обходилося більш-менш вправним повторенням канонізованих жестів. У такому оточенні голова *Людини зі зламаним носом* Родена вже мусила викликати ту бурю, яка зчинилася лише при появі пізніших його творів. Проте, можливо, роботу просто відіслали назад, так і не знайшовши часу роздивитися як слід твір невідомого.

Відчуваєш, щó спонукало Родена створити цю голову, голову підстаркуватого, скаліченого чоловіка, чий зламаний ніс лише підкреслює вираз муки на його обличчі: повнота життя, зосередженого в цих рисах, відсутність на цьому обличчі симетричних поверхонь, відсутність порожніх, німих чи незначних місць, неповторність кожної риси. Життя не просто торкнулося цього обличчя, а обтесало його з усіх боків, немов якась невблаганна рука занурила його у долю, ніби у водяний вир, який усе стирає й шматує. Коли тримаєш цю маску в руках і повертаєш її, приголомшує безперестанна зміна профілів, серед яких немає жодного випадкового, приблизного чи неточного. Кожна лінія, кожний переріз, кожний контур на цій голові передбачені і зумовлені волею Родена. Ніби відчуваєш, що одні з цих зморщок з'явилися раніше, інші — пізніше, що між цією і тією борозною, яка перетинає риси, пролягають роки, тривожні роки; розумієш, що одні знаки вписано в це обличчя повільно, ніби нерішуче, інші спершу було тільки злегка позначено, а потім поглиблено якоюсь звичкою або причепливою думкою; впізнаєш ті глибокі карби, що, певно, виникли за одну ніч, немов видовбані дзьобом якогось птаха на чолі, змученому безсонням. Через силу пригадуєш, що все це уміщається в просторі одного обличчя,— так багато важкого безіменного життя випромінює це творіння. Коли дивишся на цю маску зверху вниз, здається, ніби стоїш

на високій вежі і оглядаєш пагористу місцевість, звивчастими шляхами якої пройшли численні народи. Знову піднімаєш маску і тримаєш у руках річ, яку не можна не назвати прекрасною, бо вона досконала. Але не лише незрівнянною викінченістю породжена ця краса. Вона виникає з відчуття рівноваги, пропорційності всіх цих рухомих поверхонь, з усвідомлення того, що всі ці моменти збудження згасають і щезають у самій речі. Вражений багатоголосою мукою цього обличчя, відразу ж відчуваєш потім, що жодна скарга не виходить з нього. Воно не звернене до світу — воно ніби несе в собі своє виправдання, примирення усіх суперечностей і терпіння, достатнє для всіх своїх тягот.

Коли Роден створював цю маску, перед ним спокійно сидів чоловік зі спокійним обличчям. Але це було обличчя живого, і, вдивляючись у нього, Роден виявив, що воно сповнене руху, повне неспокою, схожого на удари хвиль. У напрямі ліній був рух, рух був у нахилі поверхонь, тіні ворушилися, неначе вві сні, і світло, здавалося, тихо проходило мимо чола. Отже, спокою не було, не було навіть у смерті, бо й у розпаді, що теж є рухом, сам небіжчик ще належав життю. У природі був лише рух, і мистецтву, що прагнуло сумлінно і вірно тлумачити життя, не годилося робити своїм ідеалом спокій, якого ніде немає. Адже й античність насправді навіть не підозрювала про такий ідеал. Пригадаймо хоча б Ніке. Ця статуя не лише донесла до нас порив прекрасної дівчини, що біжить назустріч коханому, вона водночас — вічний образ грецького вітру, його величі і розвихрення. І навіть камені давніших культур не були спокійними. Ієратична стриманість рухів у прадавніх культах містила в собі хвилювання живих поверхонь, як стінки посуду містять у собі воду. Щось струмувало у відречених богах, що сиділи, і в тих, що стояли, був жест, який виривався, ніби водограй, з каменя і падав на нього ж, хвилюючи його поверхню безліччю хвильок. Зовсім не такому рухові опирався дух скульптури (просто кажучи, суть речі), він чинив опір лише рухові, що не доходить до

завершення, не врівноважується іншими, що прагне поза межі речі. Пластичний твір подібний до тих міст давніх часів, що жили цілком у своїх мурах: адже не стримували їхні жителі через це дихання й не переривали рухів свого життя. Проте ніщо не поривалося за межі кола, яке оточувало їх, нічого не було за його рубежем, ніщо не вистромлювалося з міських воріт, іззовні нічого не очікувалося. Хоч який потужний був би рух скульптурного твору, він має, хай з безконечних обширів, хай з глибини небес, він має повернутися, і мусить замкнутися велике коло, коло самоти, в якому перебуває свої дні мистецька річ. Такий неписаний закон, що живе у статуях минулих часів. Роден пізнав його. Тим і вирізняються речі, що вони цілковито зайняті самі собою,— саме це і надає статуї спокою, їй не можна вимагати чи чекати чогось іззовні, не можна звертатися до чогось зовнішнього, не можна ні на що дивитися поза самою собою. Її оточення має бути в ній. *Скульптором* був той Леонардо, який надав Джоконді цієї неприступності, цього невловного погляду. Напевно, таким самим був його Франческо Сфорца, охоплений рухом, що, мов гордий посланець своєї держави, виконавши доручення, повертається назад.

Довгі роки, що минули між маскою *Людини зі зламаним носом* і тією фігурою *Людини прадавніх часів,* ознаменувалися для Родена тихим, але невпинним розвитком. Нові стосунки міцніше пов'язали митця з минулим його мистецтва. Це минуле, разом з його величчю, яке багато хто зносив мов тягар, стало для Родена крилами, що несли його. Бо якщо тієї пори він і зустрічав схвалення, потвердження своїх шукань і прагнень, то воно йшло від античних статуй і від хвильного присмерку соборів. Люди не говорили з ним. Камені говорили.

Людина зі зламаним носом виявила уміння Родена ходити шляхом обличчя, *Людина прадавніх часів* довела його необмежену владу над людським тілом. «Souverain tailleur d'ymaiges» [1]— він заслужив цей титул, який майстри

[1] «Державний гранувальник образів» *(фр.)*.

середньовіччя давали один одному на знак серйозного і позбавленого заздрощів визнання. Тут оголене тіло зображено в повний ріст, і життя не лише однаково могутнє в усіх його точках — повсюди воно начебто досягає однакової сили виразності. Те, що стояло на обличчі, та сама мука тяжкого пробудження і водночас жадоба труднощів були написані на найдрібнішій частці цього тіла; кожна точка була устами, що говорили про це по-своєму. Найвимогливіше око не змогло б знайти в цій фігурі жодного місця, що поступалося б перед рештою в життєвості, виразності чи ясності. В жили цього чоловіка ніби влилася міць з глибин землі. Це був силует дерева, якого ще чекають березневі бурі, стривоженого, бо ряснота і плоди літа вже не таяться в корінні, а поволі піднімаються в стовбурі, навкруг якого віятимуть великі вітри.

Цей образ знаменний і в іншому значенні. Він звістує народження жесту в творчості Родена. Того жесту, який наростав і поступово розвинувся до такої сили і величі, а тут пробився джерелом, що тихо струмувало по тілу. Він пробудився в мороці прадавніх часів і ніби проходить, наростаючи, простором цього твору, ніби крізь тисячоліття, лишаючи нас далеко позаду, назустріч прийдешнім поколінням. Вагаючись, розпукується він у піднесених руках, і руки ці ще такі важкі, що одна з кистей уже відпочиває на висоті голови. Але вона більше не спить, вона зосереджується; на самому верху, на вершині розуму, де на самоті готується до праці, до праці сторіч, що не має ні кінця ні краю. А в правій нозі застиг, очікуючи, перший крок.

Про цей жест можна сказати, що він спочиває, згорнутий у тугому пуп'янку. Жар думки, вихор бажання: він розкриється, і виникне *Іоанн* з промовистими схвильованими руками, з сягнистою ходою того, хто відчуває, як іде за ним інший. Тілові цього чоловіка не бракує досвіду: його пропекли пустелі, йому дошкуляв голод, його випробували всі спраги. Тіло вистояло і загартувалося. Худа постать аскета — ніби дерев'яний держак, з якого стримлять широкі вила кроку. Він іде. Він іде, начеб усі далечі

світу в ньому, і він роздає їх своєю ходою. Він іде. Його руки промовляють про цю ходу, його пальці розчепірюються і ніби позначають крок у повітрі.

Цей *Іоанн* — перша постать, що йде, у творчості Родена. За ним буде ще багато. З'являться *Громадяни Кале,* що розпочинають свій тяжкий похід, але вся ця хода здається підготовкою до могутнього визивного кроку *Бальзака.*

Проте і жест того, хто стоїть, розвивається далі, він замикається, згортається, немов підпалений папір, стає сильніший, незалежніший, схвильованіший. Така статуя *Єви,* спочатку призначена для *Брами пекла.* Голова глибоко поринає в темінь рук, стиснутих на грудях, наче від холоду. Спина зігнута, шия витягнена майже горизонтально, все тіло нахилилося вперед, немов прислухається, як у ньому самому починає ворушитися чужа прийдешність. Здається, тяжіння цієї прийдешності діє на всі чуття жінки і тягне її з дозвільного життя у глибоку покірливу кабалу материнства.

Знов і знов Роден повертається у своїх зображеннях оголеної натури до цього схиляння всередину себе, до цього напруженого вслухання у свою глибину; такий дивовижний образ, названий ним *Роздум,* такий незабутній *Внутрішній голос,* найтихіший голос у піснях Віктора Гюго: на пам'ятнику поету його потьмарює голос гніву. Ніколи людське тіло не було таким зосередженим навколо свого внутрішнього світу, таким зігнутим своєю власною душею і знову-таки випростовуваним пружною силою своєї крові. Шия на глибоко схиленому вбік тулубі, шия, яка трохи підводиться, витягується, тримає голову над далеким бринінням життя,— це так проникливо й сильно відчуто, що навряд чи вдасться пригадати більш захопливий і одухотворений жест. Впадає в око відсутність рук. Роден сприйняв їх у цьому випадку як занадто легке вирішення свого завдання, як річ, що не належить тілові, котре прагнуло заховатися саме в собі, без сторонньої допомоги. Згадується Дузе, як вона в одній драмі д'Аннунціо, покинута страдниця, намагається обійняти без рук і утримати без долонь. Ця сцена, в якій її тіло

навчилося пестощів, що набагато переважають його, належить до незабутніх моментів її гри. Склалося враження, що руки — надмірність, прикраса, власність багатих і нерозважливих, яку слід відкинути заради справжньої бідності. В цю мить вона не скидається на людину, яка втратила щось важливе, а скоріше на того, хто віддав свій келих, щоб напитися просто зі струмка, на голу людину, ще трохи безпорадну у своїй наготі. Такі ж і безрукі статуї Родена: все необхідне в наявності. Перед ними стоїш, як перед завершеним цілим, що не допускає жодних доповнень. Не від простого споглядання приходить відчуття незакінченості, а від докладного міркування, від дріб'язкового педантизму, який твердить, що до тіла належать руки, що тілу без рук аж ніяк не можна, в жодному разі. Недавно достоту так само нападались на дерева імпресіоністів, обрізані рамою картини; до цього враження дуже швидко звикли, навчилися,— принаймні оскільки йдеться про малярство,— бачити й розуміти, що художнє ціле не конче має збігатися із звичайною речовою цільністю, що, незалежно від неї, в самій картині виникають нові єдності, нові сполучення, стосунки, урівноваження. І в скульптурі справа стоїть не інакше. Митцеві дано обернути багато речей в одну і створити світ з найменшої частки якоїсь речі. Серед творів Родена є руки — відокремлені, малі руки, котрі не належать жодному тілові і все-таки — живі. Руки, занесені вгору в злісному роздратуванні, руки, що на них п'ять розчепірених пальців, здається, гавкають, немов п'ять пащек Цербера. Руки, що йдуть, сплячі руки і руки, що пробуджуються; злочинні руки, руки, обтяжені нездоровою спадковістю, і втомлені руки, що більше нічого не хочуть, що прилягли десь у кутку, немов хворі звірята, які знають, що їм ніхто не зарадить. Проте руки — вже складний організм, дельта, куди здалеку стікається багато життя, щоб улитись у великий потік діяння. У рук є історія, фактично вони мають свою власну культуру, свою, особливу красу; їм надано право на власний розвиток, на власні бажання, почуття, примхи, пристрасті. А Роден, який відповідно виховав се-

бе і завдяки цьому знає, що тіло геть усе складається з арен життя, життя, повсюди здатного на своєрідність і велич, Роден має владу надати якійсь частці цієї широкої хиткої поверхні самостійності і повноти цілого. Як людське тіло залишається для Родена цілим лише доти, доки якась спільна (внутрішня чи зовнішня) дія тримає в напрузі всі його члени і сили, так, з другого боку, для нього складають єдиний організм частини різних тіл, що змикаються з внутрішньої необхідності. Рука, що лягає на плече або стегно іншого, не належить більше цілком своєму тілу, від якого простягнута: з неї і з предмета, до якого вона доторкається чи який хапає, виникає нова річ, ще одна річ, безіменна і нікому не належна, і тепер уся справа у ній, у цій речі, з її певними межами. Усвідомлення цього зумовлює розміщення образів у Родена; звідси той нечуваний взаємозв'язок фігур, та злютованість форм, та нерозлучність наперекір усьому. Роден виходить не з фігур, що обнімаються; у нього немає моделей, які він розставляв би і розташовував. Місця найщільнішого стикання — для нього початок і кульмінація твору; там, де виникає щось нове, він докладає рук і віддає всю свою майстерність тим таємничим явищам, що супроводять становлення нової речі. Він працює ніби при спалахах блискавок, що виникають у цих пунктах, і бачить лише освітлені ними частини тіла. *Поцілунок* — велика композиція, де зображені юнак з дівчиною,— зачаровує цим мудрим і справедливим розподілом життя; відчуваєш, як тіла пронизують хвилі з усіх поверхонь, що стикаються, трепет краси, сподівання, міць. Тому і здається, ніби бачиш блаженство цього поцілунку в кожній точці цих тіл; він ніби сонце на сході, сяйво якого заливає все. Та ще дивовижніший інший поцілунок, навколо якого, мов мур навколо саду, підноситься твір, названий *Вічний кумир*. Одна з копій цієї мармурової статуї була в колекції Ежена Карр'єра, і в тихих сутінках його дому світлий камінь жив, ніби джерело, в якому повсякчас той самий рух, те саме зростання і спад зачарованої сили. Дівчина стоїть навколішках. Її прекрасне тіло лагідно відхи-

лене назад. Її права рука простягнута за спину, її долоня навпомацки знайшла ступню. У цих трьох лініях, з яких немає виходу в зовнішній світ, замкнуто її життя з його таємницею. Камінь знизу підносить її, цю дівчину, що уклякла навколішках. І зненацька в поставі, яку ця юна дівчина прибрала з млості, мрійливості чи самотності, ніби вгадуєш прастарий священний жест, який полонить богиню давнього, жорстокого культу. Голова цієї дівчини трохи нахилена вперед; поблажливо, велично і терпляче дивиться вона, немов з вишини тихої ночі, на юнака, що занурив своє обличчя їй у груди, неначе в безліч квітів. І він теж стоїть навколішках, але глибше, глибоко в камені. Його руки відкинуті назад, наче непотрібні і порожні речі. Права долоня розтулена, можна зазирнути в неї. Таємничу велич випромінює ця композиція. Як це часто буває в Родена, не наважуєшся витлумачувати її. У неї тисячі значень. Думки проходять над нею, мов тіні, і позаду здіймається вона, нова й загадкова у своїй ясності й безіменності.

Щось подібне до настрою чистилища живе в цьому творі. Небо близьке, але його ще не досягнуто; пекло близьке, але його ще не забуто. І тут усе світло йде від зіткнення обох тіл і від стикання жінки з самою собою.

І в тій грандіозній *Брамі пекла,* над якою Роден на самоті працює ось уже двадцять років і ніяк не збереться вилити її в бронзі, розробляється, як завжди по-новому, та сама тема стикання живих рухомих поверхонь. Одночасно вивчаючи рух поверхонь та їхнє поєднання, Роден поступово прийшов до того, щоб шукати тіла, що стикаються багатьма місцями, чиї дотики сильніші, міцніші, жагучіші. Чим більше точок дотикання надавали одне одному два тіла, чим нетерплячіше кидалися вони одне на одне, немов речовини з великою хімічною спорідненістю, тим міцніше й органічніше було утворене ними нове ціле. Зринали спогади з Данте: Уголіно і самі подорожні, Данте й Вергілій, притиснуті один до одного; товкотнеча сластолюбців, з яких сухим деревом стримить чіпкий жест скнари. Кентаври, гіганти і чудовиська, сирени, фавни і самиці фавнів, усі

дикі і хижі боги-звірі дохристиянського лісу зійшлися до нього. І він творив. Він втілив усі образи і форми Дантової уяви, підніс їх ніби з рухливої глибини власних спогадів, надавав їм усім по черзі тихої свободи матеріальності. Сотні фігур і груп виникли таким чином. Але рухи, знайдені ним у словах поета, належали іншій добі; вони пробудили у творцеві, що воскресив їх, його знання про тисячу інших жестів, жестів заволодівання, втрачання, страждання і зречення, що виникли за цей час, і його руки, що не знали втоми, йшли далі й далі, за межі світу флорентійця, до все нових жестів і образів.

Цей поважний зосереджений трудівник, що ніколи не шукав сюжетів і завжди прагнув лише до такого здійснення, яке приступне його дедалі зрілішій майстерності, пройшов цим шляхом через усі драми життя: тепер йому відкрилася глибочінь любовних ночей, темна, жагуча і тужлива далина, де, як у ще й досі героїчному світі, немає убрань, де обличчя згасли, де самі тіла дійсні. З розжареними до білого чуттями заглибився він, шукач життя, у велике сум'яття цієї борні, і те, що він побачив, було життям. Воно обступило його, нітрохи не тісне, не дрібне і не задушливе. Навпаки, просторе. Атмосфера альковів була далеко. Тут було життя, було тисячократно в кожній хвилині, було у знемозі і в стражданні, у божевіллі і в страху, в утраті і в знайденому. Тут було бажання, що не знало міри, спрага, така пекуча, що всі води світу однією краплею висихали в ній, тут не було обману, не було зради, а жести, якими беруть і віддаються,— тут вони були правдиві й великі. Тут були розпуста і блюзнірство, прокляття і блаженство; і раптом стало ясно, який убогий той світ, що приховував усе це, таїв і вдавав, ніби цього немає. Воно було. Поряд з усією історією людства йшла інша історія, історія, що не знала убрань, умовностей, відмінностей і станів,— лише боротьбу. І вона теж по-своєму розвивалася. З інстинкту вона перетворилася на бажання, з хоті самця й самиці вона стала потягом людини до людини. І такою постає вона у творінні Родена.

Ще точиться вічний бій двох статей, проте жінка більше не тварина, поборена чи покірна. Вона пристрасна і пробуджена, до пари чоловікові, і, здається, вони поєднуються для того, щоб обом знайти свою душу. Людина, що встає вночі і тихо йде до іншої, скидається на шукача скарбів, який хоче розкопати велике, таке потрібне щастя на перехресті статі. Уся розпуста, уся протиприродна хтивість, усі ці розпачливі, марні спроби надати буттю необмеженого сенсу схожі в чомусь на пристрасть, що творить великих поетів. Тут людство прагне перерости саме себе. Тут руки простягаються до вічності. Тут розплющуються очі, бачать смерть і не лякаються її; тут розгортається безнадійне геройство, слава якого приходить і зникає усмішкою, квітне і уломлюється трояндою. Тут бурі жадання і тишина очікування; тут мрії, що стають діяннями, і діяння, що переходять у мрії. Тут, немов у величезному картярському домі, виграється або програється багатство, що зветься силою. Все це міститься у творінні Родена. Він, що вже пізнав стільки життя, тут знайшов його надмір і надлишок. Тіла, кожна точка яких позначена волею, уста у формі криків, що ніби вихоплюються з глибин землі. Він знайшов жести первісних богів, красу і гнучкість тварин, захват прадавніх танків і рухи забутих ритуалів, дивно пов'язані з новими жестами, що виникли за довгий час, поки мистецтво відверталося від них, не помічаючи цих одкровень. Ці нові жести особливо цікавили його. Вони були нетерплячі. Неначе хтось, що довго шукає якусь річ, стає дедалі безпораднішим, неуважнішим, поквапливішим, учиняє розгардіяш навкруг себе, без ладу нагромаджує предмети, ніби примушує їх також шукати разом з ним,— так і жести людства, неспроможного знайти сенс свого існування, стали нетерплячіші, гарячковіші, поквапливіші, стрімкіші. А всі наболілі питання буття оточили їх колом. Але в рухах людей водночас з'явилося і вагання. Вони більше не мають тієї гімнастичної рішучої прямоти, з якою минулі покоління тяглися до всього. Вони не схожі на рухи, збережені у старих скульптурах, на жести, де важливі лише по-

чаток і кінець. Між цими двома простими моментами втислися незліченні переходи, і виявилося, що саме в цих проміжних станах минає життя сучасної людини, її діяльність і її недієздатність. По-іншому беруть, кивають, відпускають, тримають. В усьому значно більше досвіду і заразом непевності, значно більше зневіри і затятості в подоланні перешкод, значно більше смутку за втраченим, більше оціночної розважливості, роздуму і менше сваволі. Роден створив ці жести. Він надав їх одному чи кільком образам, обернув їх на речі свого роду. Сотні і сотні фігур, лише трохи більших розміром од його власних рук, обтяжив він життям усіх пристрастей, цвітінням усіх насолод і вагою усіх розпуст. Він створив тіла, що дотикаються повсюди, об'єднані, ніби звірі, що вгризлися одне в одного і єдиною масою падають у безодню; тіла, чуйні, немов обличчя, і тіла, що замахуються, немов руки; ланцюги тіл, гірлянди і важкі грона образів, куди солодощі гріха підіймаються з коріння болю. Так разюче і владно один лише Леонардо сполучав людей у своєму грандіозному описанні кінця світу. Як і там, тут деякі кидалися в прірву, щоб забути велику муку, а деякі розбивали голови своїм дітям, щоб ті не доросли до великої муки. Військо цих фігур надто численне, щоб уміститися на вереях і на ворітницях пекельної брами. Роден відбирав і відбирав. Він вилучав усе занадто відособлене, нездатне скоритися великій єдності, усе, без чого могла обійтися ця відповідність. Він дозволив образам і групам самим шукати своє місце; він спостерігав життя створеного ним народу, прислухався до нього і виконував бажання кожного. Так поступово виростав усесвіт цієї брами. Пластичні форми припасувалися до її поверхні, і вона почала оживати; дедалі спокійнішими рельєфами загасало в ній збудження фігур. На вереях з обох боків панівний рух — піднесення, зліт, ширяння, на ворітницях — сходження вниз, падіння, загибель. Притвори відступають трохи назад, і їхній верхній край відділений від виступу одвірка ще досить великою площиною. Перед нею у тиші обмеженого простору вміщено образ

Мислителя, чоловіка, який розуміє усю велич і жах цього видовища, бо він мислить. Він сидить, самозаглиблений і безмовний, обтяжений картинами і думками, і вся його сила (сила діяча) мислить. Все його тіло обернулося на череп, уся кров у його жилах стала мозком. Він — основний центр брами, хоча над ним у вишині стоять ще три чоловіки. Глибина діє на них, формуючи їх здалеку. Вони схилили голови докупи, три їхні руки простягаються вперед, зустрічаються, разом показуючи на ту саму точку в тій само безодні, що притягує їх своєю вагою. А мислитель мусить нести цю безодню всередині себе.

Велика краса багатьох статуй і композицій, призначених для цієї брами. Неможливо перелічити їх, як неможливо описати. Сам Роден сказав якось, що йому довелося б говорити цілий рік, якби він захотів повторити словами один із своїх творів. Можна сказати лише, що ці маленькі скульптури — гіпсові, бронзові, кам'яні,— подібно до деяких маленьких античних фігурок тварин, справляють враження величезних предметів. Є в ательє Родена копія пантери грецької роботи (оригінал зберігається в кабінеті медалей Паризької національної бібліотеки); пантера ледве з долоню завбільшки, та коли спереду дивишся попід її тіло у простір, обмежений чотирма гнучкими, дужими лапами, можна подумати, що заглядаєш у глиб індійського скельового храму,— так виростає цей твір, так збільшуються його виміри.

Схожі на нього маленькі статуетки Родена. За допомогою багатьох точок, безлічі досконалих і певних площин він обертає їх на великі. В оточенні повітря вони ніби скелі. Коли вони встають, то ніби підіймають небо, а їхнє стрімке падіння пориває за собою зорі.

Можливо, тоді виникла і *Данаїда,* що, схилившись навколішки, упала у течію свого волосся. Зачудований, повільно обходиш цей мармур: довгим, довгим шляхом навколо пишного розгортання вигину спини — до обличчя, зануреного у камінь, немов у великий плач; до руки, що останньою квіткою стиха говорить ще про життя,— глибоко у віч-

ній мерзлоті брили. А *Ілюзія,* дочка Ікара,— сліпуче втілення довгого безпорадного падіння. І прекрасна композиція, названа *Людина та її думка.* Зображення чоловіка, який став навколішки і доторком чола пробуджує перед собою в камені тихі форми жінки, що залишаються невіддільні від каменя; якщо вже тлумачити, то втішимося з того, як виражена нерозлучність думки з чолом людини: адже це всього лиш її думка, що ожила й постала перед нею; відразу ж позаду — камінь. З цією статуєю споріднена голова, що тихо й задумливо вивільняється з великого каменя, *Думка,* часточка ясності буття і зору, що повільно підводиться з тяжкого сну тупого тривання. А потім ще *Каріатида.* Вже не та пряма постать, що легко чи важко утримує камінь, який і сам тримався б; оголена жінка навколішках, схилена, втиснута сама в себе, цілком створена рукою ноші, вага якої невпинним падінням проникає в усі члени. Кожну найдрібнішу частку її тіла придавив камінь — більшою, давнішою, могутнішою волею, і все-таки вона несе його, бо це її доля. Вона витримує, як уві сні витримують неможливе, не знаходячи жодного виходу. Падаючи, знемагаючи, вона ще тримає, і коли втома зросте і тіло похилиться, то навіть лежачи вона буде тримати, тримати без кінця. Отака *Каріатида.*

Можна, якщо хочете, більшість творів Родена супроводити думкою, оточити поясненнями. Для того, кому шлях простого споглядання надто незвичний і важкий, є інші шляхи до цієї краси,— обхідні шляхи тлумачень, благородних і високих, виповнених óбразами. Здається, ніби безмежна добротність і правильність цих зображень оголених тіл, цілковита рівновага всіх їхніх порухів, дивовижна внутрішня гармонійність життя, що пронизує їх,— все це, обертаючи їх на прекрасні речі, надає їм також здатності бути неперевершеними втіленнями сюжетів, які понакликав митець, іменуючи їх. Сюжет у Родена ніколи не прив'язаний до мистецької речі, як тварина до дерева. Він живе десь поблизу твору, живе ним і при ньому, ніби доглядач колекції. Покликавши його, довідуєшся про дещо; та якщо

зумієш усе-таки обійтися без нього, то сам і без перешкод пізнаєш ще більше.

Коли перший поштовх виходить від сюжету, коли антична легенда, рядок вірша, історична сцена чи реальна особа дають привід до творчості, тоді сюжет під час того, як Роден працює, дедалі більше перекладається в безіменну речовинність; перекладені мовою рук вимоги, які постають, набирають нового сенсу, що цілком зводиться до пластичного виконання.

В рисунках Родена готується це забування і перетворення сюжетного імпульсу. І в мистецтві рисування він виробив свої власні виражальні засоби, що перетворює ці аркуші (їх багато сотень) на своєрідний, самостійний вияв його особистості.

Такі передусім ранні рисунки тушшю, що приголомшують силою світлотіні, наприклад, знаменитий *Чоловік з биком,* який примушує згадати Рембрандта, голова юного *Іоанна Хрестителя* чи волаюча маска *Генія війни;* це все начерки і вправи, що допомагали митцеві зрозуміти життя поверхонь, їх стосунок до атмосфери. Далі йдуть зображення оголеного тіла, виконані зі стрімкою впевненістю, форми, заповнені всіма своїми контурами, модельовані безліччю швидких штрихів, та інші, замкнуті в мелодію одного-єдиного трепетного обрису, з якого з незабутньою чистотою здіймається жест. Тут і рисунки, що їх Роден на бажання одного витонченого колекціонера виконав до примірника «Квітів зла». Сказати, що в них видно дуже глибоке розуміння Бодлерових віршів — значить не сказати нічого; намагаєшся сказати більше, згадуючи, як ці вірші в їхній самонасиченості не допускають жодного доповнення, жодного перевищення своїх меж,— і все-таки відчуваєш і те, і друге, доповнення і перевищення, коли лінії Родена облягають їх,— ось міра захопливої краси цих аркушів. Рисунок пером, уміщений поряд з віршем «Смерть бідняків», виходить за межі цієї великої поезії жестом такої простої, наростаючої величі, аж здається, ніби весь світ від початку до кінця виповнений ним.

Такі ж і гравюри, виконані сухою голкою, де біг безмежно ніжних ліній здається зовнішніми обрисами прекрасного скляного виробу, що, точно визначені кожної миті, струмують над суттю якоїсь дійсності.

І нарешті, виникли й оті дивні документи миттєвого, непомітно минущого. Роден гадав, що ті непримітні рухи, які робить натура, вважаючи, що на неї не дивляться, коли їх швидко схопити, можуть містити таку експресію, про яку ми й гадки не маємо, бо ми не звикли стежити за ними із зосередженою і діяльною увагою. Не спускаючи очей з натури, повністю довіривши папір досвідченій, проворній руці, він зарисовував безліч ніколи не бачених, назавжди втрачених жестів; і виявилося, що сила вираження, яку вони випромінюють,— величезна; відкрився взаємозв'язок рухів, досі ще не побачених й не розпізнаних як ціле; вони мали всю безпосередність, вагу і тепло просто-таки тваринного життя. Пензель, насичений вохрою, швидко, зі змінним притиском проведений по цьому контуру, з такою неймовірною силою обмальовував замкнуту поверхню, аж ніби бачиш перед собою статуї з теракоти. І знов відкрилася незнана далечінь, повна безіменного життя; глибина, над якою всі проходили, не чуючи лунких кроків, віддала свої води тому, в чиїх руках віщувала вербова гілочка.

І коли потрібно дати портрет, рисувальне вираження теми належить до приготувань, за допомогою яких Роден, повільно зосереджуючись, переходить до роботи над далеким твором. Бо хоч не мають слушності ті, хто вбачає в його пластичному мистецтві різновид імпресіонізму, проте безліч точно і сміливо зафіксованих вражень складає величезне багатство, звідки він нарешті видобуває важливе і потрібне, щоб об'єднати його у зрілому синтезі. Коли від вивчених, створених тіл Роден переходить до облич, йому, мабуть, здається іноді, ніби з вітряної, рухливої далини він потрапив у багатолюдну кімнату, де тісно й похмуро, де настрій інтер'єра панує під дугами брів і в тіні вуст. Тоді як тіла пойняті мінливим прибоєм, відпливом і припливом, в обличчях стоїть повітря. Вони, немов кімнати,

в яких було чимало всякого: радості і тривоги, тяготи і очікування. Ніщо не зникло цілком, ніщо не замінило інше; одне розмістилося поряд з іншим і залишилося стояти, і зблякло, немов квітка у вазі. А хто приходить знадвору, з великого вітру, приносить до кімнати далину.

Маска *Людини зі зламаним носом* — перший портрет, створений Роденом. У цьому творі його мистецтво йти шляхом обличчя вже досягло досконалості, відчуваєш його безмежну відданість наявному, його схиляння перед кожною лінією, яку накреслила доля, його довіру до життя, що творить навіть тоді, коли воно спотворює. У полоні якоїсь сліпої віри створив він *Людину зі зламаним носом,* не запитуючи, хто цей чоловік, чиє життя ще раз пройшло в нього в руках. Він зробив його, як бог зробив першу людину,— без жодного наміру творити щось інше, крім життя, безіменного життя. Але до людських облич повертався Роден з дедалі більшим знанням, досвідом і величчю. Дивлячись на їхні риси, він не міг тепер не думати про дні, які попрацювали над обличчями, про все це військо ремісників, що безперервно ходять кругом обличчя, ніби його ніколи не вдасться закінчити. Від тихого й сумлінного відтворення життя зрілий митець переходить до тлумачення письмен, якими поспіль укриті обличчя, тлумачення спершу несміливого, мовби навпомацки, та дедалі все упевненішого й відважнішого. Він не давав простору своїй фантазії, він нічого не вимудровував. Ані на мить він не знехтував важкої ходи свого ремесла. Авжеж, так легко було б випередити ремесло на якихось крилах. Але, як раніше, він простував поряд з ним, ішов довгими гонами, які потрібно пройти, йшов, як орач за своїм плугом. І, прокладаючи свої борозни, він думав про свою землю і про її надра, про небо над нею, про лет·вітрів і про дощ, про все те, що було і боліло, проходило і знову поверталося, не припиняючи існувати. І в усьому цьому, вже не так збентежений численністю, він тепер ніби краще розпізнає те вічне, задля чого страждання було добром, тягота — материнством, а біль — красою.

Це витлумачення, що почалося в портретах, дедалі ширше розросталося в його творінні. Воно — останній щабель, граничне коло його широкого розвитку. Повільні були перші кроки. З безмірною обережністю ступив Роден на цей новий шлях. Знову пробирався він від поверхні до поверхні, йшов слідом за природою і прислухався до неї. Вона сама ніби вказувала йому ті місця, про які він знав більше, ніж можна було там побачити. Заходжуючись коло них і з дрібної плутанини створюючи велику простоту, він чинив так, як чинив Христос, коли високою притчею очищав від гріха тих, хто ставив неясні запитання. Він виконував намір природи. Він звершував щось безпорадне в становленні, він відкривав зв'язки, як вечір туманного дня відкриває гори, що велетенськими хвилями поширюються вдалину.

Сповнений живим тягарем усього свого знання, вдивлявся він немов з прийдешнього в обличчя тих, хто жив навколо нього. Ось що надає його портретам надзвичайної чіткості, але водночас і тієї пророчої величі, що досягла невимовної досконалості в статуях Віктора Гюго чи Бальзака. Створювати портрет значило для нього шукати в даному обличчі вічність, той шмат вічності, яким воно брало участь у великому поході вічних речей. Він не створив жодного портрета, не піднісши свою модель трохи в майбуття; так підносять предмет, щоб на тлі неба чіткіше й простіше виступили його обриси. Це аж ніяк не прикрашування, і говорити про типізацію тут теж недоречно. Це дещо більше: відокремлення тривкого від минущого, суд, справедливість.

Портретна творчість Родена навіть без офортів включає в себе дуже багато завершених, досконалих своєю майстерністю зображень. Є гіпсові погруддя, бронзові, мармурові, погруддя з пісковику, голови з випаленої глини і маски, тільки висушені. Жіночі портрети зустрічаються в усі періоди його творчості. Славнозвісний бюст із Люксембурзького музею — один з найбільш ранніх. Він повний своєрідного життя, відзначається певною жіночною чарівністю, але багато пізніших творів перевершують його про-

стотою і узагальненням поверхонь. Цей бюст, можливо, єдиний поміж роденівських творів, чия краса породжена не лише достоїнствами, притаманними самому митцеві,— портрет живе почасти з ласки грації, що століттями передається в спадщину у французькій скульптурі. Він має певний полиск елегантності, яку й досі ще виявляє навіть погана скульптура французької традиції; він не зовсім вільний від того галантного сприйняття belle femme, яке так швидко переросла серйозна, прониклива робота Родена. Проте тут доречно згадати, що йому довелося подолати і це спадкове почуття; він мусив побороти природжений навик, щоб розпочати у повній бідності. Для цього йому не треба було відцуратися свого походження: і творці соборів були французами.

Пізнішим жіночим портретам властива інша, більш глибока і не така звична краса. Можливо, тут слід сказати, що найчастіше Роден виконував портрети іноземок, портрети американок. Серед них деякі вражають дивовижною викінченістю — камені чисті й незаймані, немов античні камеї. Обличчя, усмішка на яких ніде не закріплена, і, серпанково граючи над рисами, вона ніби здіймається трохи з кожним подихом. Загадково стулені вуста, і очі, понад цілий світ задивлені у вічну місячну ніч, мрійливі, широко розкриті. І все-таки здається, ніби для Родена обличчя жінки — це переважно частина прекрасного жіночого тіла, ніби очі й вуста жінки для нього — очі й вуста її плоті. Коли він так бачить і створює жінку, її обличчя набуває сильного і захопливого виразу несказанного життя, що набагато перевершує інші жіночі портрети (хай навіть ретельніше опрацьовані на вигляд).

Інша річ чоловічі портрети. Чоловічу суть легше уявити собі зосередженою в просторі обличчя. Може навіть бути, що в деякі хвилини (у хвилини спокою і в хвилини внутрішнього збудження) на чоловічому обличчі проступає все життя. Такі хвилини і вибирає Роден, коли він заходиться коло чоловічого портрета,— чи, краще сказати, він творить їх. Він розпочинає здалека. Він не довіряє ні першому вра-

женню, ні другому, ні жодному з наступних. Він спостерігає і фіксує. Він фіксує порухи, не варті жодного слова, повороти й півповороти, сорок ракурсів і вісімдесят профілів. Він захоплює свою модель зненацька з її звичками і випадковостями, з її щойно народжуваними виразами, з її втомою і напругою. Він знає всі зміни її рис, знає, звідки виникає усмішка і куди вона щезає. Він переживає обличчя людини ніби сцену, в якій сам бере участь; він стоїть посередині, і все, що відбувається, йому не байдуже, не випадає з його уваги. Йому ні до чого будь-які розповіді, він не хоче знати нічого, крім того, що бачить. Але він бачить усе.

Так над кожним погруддям спливає багато часу. Матеріал росте, частково закріплений рисунками, двома-трьома штрихами пера і цятками туші, частково накопичений у пам'яті, бо Роден виробив зі своєї пам'яті наскільки надійне, настільки й безвідмовне допоміжне знаряддя. Око Родена бачить протягом сеансу значно більше, ніж він спроможний за цей час виконати. Він нічого не забуває, і часто справжня робота розпочинається лише тоді, коли модель уже пішла,— робота з глибини пам'яті. Пам'ять Родена широка й містка, враження не змінюються в ній, а звикають до своєї оселі, і коли вони звідти линуть у його руки, то здається, ніби це — природні жести тих рук.

Такий спосіб роботи приводить до могутніх узагальнень сотень і сотень життєвих моментів — саме таке враження і справляють ці погруддя. Багато віддалених контрастів і несподіваних переходів, що складають людину та її безперервний розвиток, зустрічаються тут у щасливих сполученнях і тримаються одне одного, злютовані якоюсь внутрішньою силою притягання. Цих людей викликано з усіх далечей своєї сутності, усі клімати їхнього темпераменту розкриваються на півкулях їхньої голови. Ось скульптор *Далу,* чия нервова втома вібрує поряд з його витривалою, скупою енергією, ось маска Анрі Рошфора, маска авантурника, ось Октав Мірбо, людина дії, за якою ледь видніється мрія поета і туга; Пюві де Шаванн і *Віктор Гюго,* так

добре знайомий Родену, і передусім невимовно прекрасне бронзове погруддя художника *Жана-Поля Лорана.*

Можливо, цей бюст — найпрекрасніший експонат у Люксембурзькому музеї. Його поверхня так глибоко оброблена і заразом з такою силою відчута, так замкнута вся його постава, його вираз такий могутній, він такий рухливий і жвавий, що не можеш звільнитися від враження, ніби сама природа взяла цей твір з рук скульптора, щоб потримати, як тримають найулюбленішу річ. Чудовна патина, крізь яку, немов крізь чорну кіптяву, яскріючи і спалахуючи, проривається метал, значною мірою сприяє тому, щоб надати завершеності моторошній красі цієї скульптури.

Існує і бюст *Бастьєн-Лепажа,* прекрасний і меланхолійний, з виразом страдника, чия праця — тривале прощання зі своїм творінням. Бюст виконано для Данвіллера,— маленького села, де народився маляр,— і встановлений там на цвинтарі. Отже, це, власне, пам'ятник. Схожі чимось на пам'ятники і всі Роденові погруддя з їхньою завершеністю, узагальненням, що переходить у велич. Потрібне лише дальше спрощення поверхонь, ще суворіший відбір необхідного, а також та умова, що пам'ятник має бути видним здалеку. Пам'ятники, створені Роденом, усе більше наближалися до рівня цих вимог. Він розпочав з пам'ятника Клоду Желе для Нансі, і від цієї першої цікавої спроби йде стрімке зростання до грандіозного досягнення, яким є пам'ятник Бальзакові.

Чимало Роденових пам'ятників відправлено до Америки, а найзріліший з них знищено під час заворушень у Чілі ще не доставленим до місця свого призначення. Це була кінна статуя генерала Лінча. Так само, як утрачено шедевр Леонардо, до якого вона, напевно, наближалася силою виразу і дивовижно одухотвореною єдністю людини з конем, не збереглася й ця статуя. Судячи з невеличкої гіпсової моделі з музею Родена в Медоні, статуя зображувала худорлявого чоловіка, що владно звівся в сідлі, не брутального, немов кондотьєр, а нервовішого і збудженішого, скоріше того, хто наказує лише з обов'язку, а не

вбачає в цьому своє покликання. До речі, вже там рука генерала, що показує вперед, підносилася з усієї маси статуї, з людини й коня; саме цей прийом надає жестові *Віктора Гюго* незабутньої величі, цієї нетутешності, цієї влади, в яку віриш з першого погляду. Велика, жива стареча рука, що веде розмову з морем, належить не тільки поетові — вона сходить униз з вершини всієї групи, ніби з гори, де вона молилася, перед тим як заговорити. Тут Віктор Гюго — вигнанець, самітник Гернсі, і одне з див цього пам'ятника полягає в тому, що музи, які його оточують, не схожі на óбрази, які навідують покинутого; навпаки, вони — його самітність, що стала зримою. Роден домігся такого враження, надавши окремим фігурам задушевності, сконцентрувавши їх, так би мовити, навколо душі поета; і тут, індивідуалізуючи місця дотикання, йому вдається перетворити дивовижно рухливі статуї ніби в органи тіла чоловіка, що сидить над морем. Вони обступили його наче великі жести, зроблені ним колись, жести настільки прекрасні і юні, що з ласки якоїсь богині вони назавжди мають лишитися в образі прекрасних жінок.

Задля постаті самого поета Роден провів численні дослідження. На прийомах у готелі Лузіньян він спостерігав і фіксував з віконної ніші сотні і сотні порухів поета, всі вирази його жвавого обличчя. З цих підготовчих робіт народилися портрети Гюго, створені Роденом. Та пам'ятник потребував ще дальшого поглиблення. Роден відтіснив назад усі окремі враження, узагальнив їх, і, як, можливо, з цілого ряду рапсодів постав один образ, образ Гомера, так з усіх образів своєї пам'яті створив він цей один. І цей один, останній образ наділив він легендарною величчю, ніби все врешті могло бути лише міфом і брати початки в якійсь скелі, що фантастично здіймається над морем і в чиїх примхливих обрисах далекі від нас народи вбачали сплячий жест.

Цю силу підносити проминуле до неминущого Роден виявляв завжди, коли в його мистецтві прагнули втілитися історичні сюжети чи образи, проте, можливо, *Громадяни*

Кале стоять вище від усього іншого. Сюжет обмежувався тут кількома сторінками з літопису Фруассара. Це була історія про те, як Едуард Третій, король англійський, обложив місто Кале, як не хотів він пощадити місто, доведене до відчаю голодом, як, нарешті, король погодився відійти від міста, якщо шість найшанованіших громадян віддадуться в його руки, «аби він міг учинити з ними на свій розсуд». І він зажадав, щоб вони покинули місто простоволосі, в самих сорочках, із зашморгом на шиї, з ключами від міста й фортеці в руках. І літописець розповідає, що сталося в місті, описує те, як бургомістр, месір Жан де В'єн, велів дзвонити в дзвони і як городяни зібралися на ринковій площі. Вислухавши страшне послання, вони мовчать і чекають. Але вже зголошуються серед них герої, обранці, які відчувають у собі покликання вмерти. Тут крізь слова літописця прориваються зойки й плач юрби. Він сам, здається, зворушений, і якусь хвилю перо в його руці тремтить. Але він знов опановує себе. Четверо героїв називає він на ім'я, двоє імен він забув. Про одного літописець говорить, що він був найбагатший городянин, про другого— що він мав достаток і повагу і «двох дочок, двох гарних дівиць», про третього він знає лише те, що він був багатим власником і спадкоємцем, а про четвертого — що він брат третього. Літописець оповідає, як вони роздяглися до сорочок, пов'язали зашморги собі на шию і вирушили з ключами від міста й фортеці. Він розповідає, як вони прийшли в королівський табір, описує, як суворо прийняв їх король і як стояв уже біля них кат, коли володар, зглянувшись на благання королеви, подарував їм життя. «Він послухався своєї дружини,— пише Фруассар,— бо та була тяжко вагітна». Більше в літописі нема нічого.

Але для Родена тут було досить матеріалу. Він відразу відчув, що в цій історії є мить, коли сталося щось велике, щось позачасове і безіменне, щось незалежне й просте. Він зосередив усю свою увагу на моменті, коли шестеро вирушають. Він бачив, як ці люди розпочинають свій шлях; він відчував, як у кожному з них ще раз ожило все його

життя, як стояв тут кожний зі своїм минулим на плечах, готовий винести його із старого міста. Шість чоловіків постали перед Роденом, і жоден з них не скидався на іншого; тільки двоє братів, можливо, мали деяку схожість. Але кожен з них по-своєму прийняв рішення і по-своєму жив у цю останню годину, вшанувавши її своєю душею і вистраждавши її своїм тілом, прив'язаним до життя. А потім Роден уже не бачив навіть образів. У його пам'яті виникли жести — жести відмови, прощання, зречення. Жести за жестами. Він збирав їх. Він формував їх усі. Вони ринули до нього з глибини його знання. В його пам'яті ніби постали сто героїв і рвались принести себе в жертву. І він прийняв усю сотню і створив з них шістьох. Він створив їх оголеними, кожного нарізно, в усій промовистій відвертості змерзлих тіл. Вище людського зросту — в натуральну величину їхнього рішення.

Роден створив старого з опущеними руками, що звисають з розхитаних суглобів, наділив його важкою, зношеною ходою діда, що човгає за кожним кроком, і виразом утоми, що стікає його обличчям аж до бороди.

Роден створив чоловіка, що несе ключі. В ньому ще вистачить життя на довгі роки, і всі їх убгано в цю раптову останню годину. Він насилу зносить їх. Його губи стиснуті, його руки вп'ялися в ключі. Він підклав вогню до своєї снаги, і вона згоряє в ньому, в його затятості.

Роден створив чоловіка, що підтримує похилену голову обома руками, ніби щоб зосередитися в собі, побути ще хвилину самому.

Роден створив обох братів, з яких один ще озирається назад, тимчасом як другий рішуче й покірно схиляє голову, ніби вже підставляючи її катові.

І Роден створив розпливчастий жест чоловіка, що «проходить крізь життя». Гюстав Жеффруа так і назвав його — «перехожий». Він уже рушив, але він ще раз обертається назад, озирається не на місто, не до тих, що плачуть, і не до тих, що йдуть разом з ним. Він обертається до самого себе. Його права рука підноситься, згинається, погойдуєть-

ся, долоня розтуляється, ніби випускаючи на волю пташку. Це прощання з усім невідомим, з неспізнаним щастям, зі смутком, який тепер чекатиме надаремне, з людьми, які десь живуть і з якими він міг би колись зустрітися, з усіма завтрашніми й післязавтрашніми можливостями, а також з тією смертю, яка уявлялася такою далекою, лагідною й тихою наприкінці довгого-довгого шляху.

Цей образ у самотині старого тьмавого саду міг би стати пам'ятником усім тим, що вмерли молодими.

Так Роден подарував кожному з цих шести чоловіків життя в останньому їхньому жестові.

Окремі фігури здаються шляхетними у своїй простій величі. Думаєш про Донателло чи швидше про Клауса Слютера та його пророків з Діжонського монастиря.

Спочатку здається, ніби Роден усього лиш об'єднав їх. Він дав їм однакове вбрання — сорочку й зашморг, розставив у два ряди: троє, що вже йдуть,— у першому ряду, і решта, що обернулися праворуч,— ззаду, немов вони зібралися приєднатись. Місцем, призначеним для пам'ятника, був ринок у Кале,— саме звідти свого часу розпочався той тяжкий шлях. Там і мали тепер стояти ці тихі óбрази, лише трохи піднесені низьким п'єдесталом над повсякденністю, наче їх ще чекає страшний вихід будь-якої пори й часу.

Однак у Кале не погодилися на низький цоколь, бо це суперечило заведеному, звичному. І Роден запропонував інше місце для пам'ятника. Нехай, зажадав він, прямо біля моря спорудять чотирикутну вежу з простими обтесаними стінами заввишки в двоповерховий будинок і там поставлять шість громадян на самоті з вітром і небом. Можна було передбачити, що й цю пропозицію відхилять. Однак вона відповідала сутності твору. Якби спробували її прийняти, з'явилася б незрівнянна нагода подивуватись єдності цієї групи, що складається з шістьох окремих фігур, а проте така монолітна, наче це один предмет. І при цьому фігури не торкалися між собою, вони стояли одна біля одної, немов останні дерева поваленого лісу, і їх поєднувало лише повітря, яке по-своєму брало в них участь. Обходячи цю

групу, дивуєшся з того, як з прибою контурів виникали чисті, великі жести — здіймалися, стояли й спадали у моноліт, немов спущені прапори. Тут усе було ясне і визначене. Не залишилося, здавалось, жодного місця для випадкового. Як усі композиції Роденової роботи, і ця була замкнена в собі — окремий світ, ціле, сповнене життя, що кружляє, не перехлюпуючись через вінця. Замість стикання з'явилися тут перекривання — теж свого роду зіткнення, безмежно послаблені за допомогою повітря в проміжках, зумовлені і перетворені ним. Утворилися зіткнення здаля — зустрічі, перехрещування обрисів,— таке іноді буває у скупченні хмар або в горах, і там повітря в проміжках — не прірва, що роз'єднує, а швидше — провід, легкий, поступовий перехід.

Для Родена співучасть повітря завжди мала велике значення. Усі свої речі, поверхню за поверхнею, він розташовував у просторі, і це надавало їм величі і самостійності, цієї невимовної зрілості, що вирізняла їх від усіх інших речей. Тепер, коли він, витлумачуючи природу, поступово домігся підвищення експресії, з'ясувалося, що водночас посилилася взаємодія твору з атмосферою, яка овівала об'єднані поверхні,— рухоміша, ніби пристрасніша, ніж доти. Коли раніше його речі стояли в просторі, то тепер простір ніби поривав їх до себе. Таке спостерігалося іноді лише з тваринами на соборах. І в них повітря брало участь по-своєму: здавалося, воно було то тишею, то вітром відповідно в підкреслених чи в приглушених місцях. І справді, об'єднуючи поверхню свого твору у найвищих точках, підносячи величне, поглиблюючи порожнину, Роден чинив зі своїм твором, як атмосфера чинить з предметами, відданими на її волю сторіччя тому. І вона теж узагальнювала, поглиблювала, знімала порох, виховувала ці предмети дощем і морозом, сонцем і вітрами — для життя, що повільніше минало на белебні, в мороці й тривалості.

Уже в *Громадянах Кале* своїм власним шляхом Роден досяг цього ефекту: в цьому полягав монументальний принцип його мистецтва. Такими засобами міг він створювати

далеко видні речі, речі, оточені не тільки найближчим повітрям, а й цілим небом. Він міг однією живою поверхнею, ніби дзеркальцем, схоплювати і пересувати далечі, він міг ліпити жест, що вразив його, і змушувати простір сприяти в цьому.

Отакий худорлявий юнак, що навколішках простягає догори руки жестом безмежного благання. Роден назвав цю статую *Блудним сином,* але — невідомо ким — її названо також *Молитвою.* Вона переростає і це ім'я. Тут не тільки син навколішках перед батьком. Такому жесту необхідний бог, і в людині, що робить цей жест, зосереджені всі, хто потребує бога. Цьому каменю належать усі простори — він один у цілому світі.

Такий і *Бальзак.* Роден надав йому величі, яка, можливо, перевищує образ цього письменника. Роден осягнув Бальзака до глибини його сутності, але він не зупинився на межах його сутності: заради позамежних найвіддаленіших його можливостей, заради ще не досягнутого ним провів Роден цей могутній контур, неначе знайдений, здається, на надгробках давно віджилих народів. Рік за роком жив він цілком у цьому образі. Він відвідав батьківщину Бальзака, краєвиди Турені, що раз у раз постають у його книжках; він читав його листи, вивчав наявні портрети Бальзака; і він знов і знов проходив його творами: на всіх розгалужених і переплетених стежках цих творів зустрічались йому Бальзакові люди, цілі родини й покоління—світ, що й досі, здавалося, вірив у буття свого творця, бачив його і жив завдяки йому. Роден бачив, що вся ця тисяча персонажів, хоч би що вони робили, все-таки цілком зайнята тим, хто їх створив. Як на безлічі облич у театральному залі можна, певно, прочитати драму, що розігрується на сцені, так він шукав в усіх цих обличчях того, хто не вмер для них. Як Бальзак, він вірив у реальність цього світу і зумів на якийсь час вжитися в нього. Роден жив так, наче і його створив Бальзак,— непомітно змішавшись з юрбою його персонажів. Отак нагромаджувався найкращий матеріал. Все інше виявилося куди менш переконливим. Даге-

ротипи не давали нічого нового, лише найзагальніші відправні точки. Обличчя, яке вони показували, було знайоме ще зі шкільних часів. Лише один дагеротип, що належав Стефанові Малларме і зображував Бальзака без сюртука, в підтяжках, вражав неабиякою характерністю. Довелося вдатись по допомогу до записів сучасників. Висловлювання Теофіла Готьє, нотатки Гонкурів, прекрасний ламартінівський опис зовнішності Бальзака. Крім того, в Комеді Франсез зберігався бюст роботи Давіда і маленький портрет пензля Луї Буланже.— По вінця сповнений духом Бальзака, Роден звернувся до цих допоміжних засобів, щоб відтворити його зовнішній вигляд. Він використав живі моделі схожої статури і створив сім цілком викінчених оголених статуй у різних позах. Це були товсті, присадкуваті, незграбні чоловіки з короткими руками, і за цими попередніми роботами Роден створив Бальзака приблизно таким, яким його донесли до нас дагеротипи Надара. Але Роден відчував, що це ще аж ніяк не остаточне рішення. Він повернувся до ламартінівського опису. Там було сказано: «Він мав обличчя стихії» і «в нього було стільки душі, що вона несла його важке тіло, мов пушинку». Роден відчував, що в цих фразах міститься більша частина завдання. Він наблизився до його вирішення, спробувавши вбрати всі сім оголених статуй у чернечі ряси, на зразок тих, що їх Бальзак мав звичку носити за роботою. Відтак з'явився Бальзак у каптурі, надто відчужений, ніби не з цього світу, в тиші свого перевдягу.

Проте від форми до форми повільно росло Роденове бачення. І нарешті він побачив його. Він побачив кремезну постать з сягнистою ходою, постать, уся вага якої губилася у водоспаді плаща. У міцну потилицю впирається волосся, у волосся відкинулося обличчя, споглядаючи, п'яніючи із споглядання, шумуючи творчістю, обличчя стихії. Це був Бальзак у плідності свого надміру, родоначальник, марнотратник доль. Це був чоловік, чиї очі не мали потреби в предметах,— якби світ був порожнім, його зір виповнив би його. Це був той, хто хотів збагатитись на легендарних

срібних копальнях, той, хто хотів знайти щастя з іноземкою. Це була сама творчість, що прибрала подобу Бальзака, щоб з'явитися у світ,— творчість з її пихою, з її погордливістю, з її чадом і хмелем. Голова, відкинута назад, жила на вершині цього образу, ніби ті кулі, що стрибають на струменях фонтанів. Уся вага ставала легкою, здіймалася і спадала.

Таким у мить неймовірного узагальнення і трагічного перебільшення побачив Роден свого Бальзака і таким він створив його. Бачення не зникло, воно втілилося.

Цей розвиток Родена, що оточив далиною великі, монументальні речі його творіння, обдарував і решту новою красою. Він надав їм своєрідної близькості. Серед нових творів Родена натрапляєш на маленькі композиції, що вражають своєю цільністю і навдивовижу м'якою обробкою мармуру. Ці твори і вдень зберігають те таємниче мерехтіння, що його випромінюють білі предмети у сутінках. Справа тут не лише в оживлених місцях зіткнення; виявляється, що між самими фігурами, між їхніми окремими частинами тут і там залишені пласкі кам'яні стрічки, ніби містки, що пов'язують у глибині одну форму з іншою. Це не випадковість. Такі додаткові ланки усувають непотрібні просвіти, що ведуть від речі в порожнє повітря,— вони сприяють тому, що краї форм, які завжди здаються в цих порожнечах гострими й відточеними, зберігають свою закругленість; вони збирають світло, немов чаші, і безперестану тихо розхлюпують його. Роден завжди прагнув чимдуж наблизити повітря до поверхні своїх речей, але тут він просто-таки ніби розчинив у ньому камінь,— мармур здається лише твердим зерням, а хистке повітря — його останнім, найтихішим контуром. Світло, падаючи на цей камінь, уже не належить собі,— воно не проходить понад ним до інших предметів, а облягає його, вагається, затримується, живе в ньому.

Це заповнення неістотних просвітів означало своєрідне наближення до рельєфу. І справді, Роден задумує грандіозний рельєф, де мають бути узагальнені всі світлові

ефекти, яких він досягнув, працюючи над маленькими композиціями. Він має намір створити високу колону, обвиту з низу до верху широкою стрічкою рельєфів. Поряд з цими витками йтимуть криті сходи, зовні замкнуті аркадами. У цьому прольоті образи на стінах житимуть у звичній для них атмосфері,— виникне скульптура, причетна до таємниць світлотіні, пластика сутінків, споріднена з тими статуями, що стоять у притворах давніх соборів.

Таким буде *Пам'ятник праці.* На рельєфах, що повільно підніматимуться по колоні, розгорнеться історія праці. Довга стрічка почнеться в підземній каплиці образами тих, що старіють у копальнях, і довгим шляхом пройде через усі ремесла: від шумних і рухливих до чимраз тихіших робіт, від доменних печей до сердець, від молота до мозку. Коло входу мають височіти два образи: День і Ніч, а на вершині здіймуться двоє крилатих геніїв, що благословіннями спускаються з ясних височин до цієї вежі. Адже *Пам'ятник праці* буде вежею. Роден не намагався показати працю в одному великому образі чи жесті,— її не видно здаля. Вона триває у майстернях, у головах: у темряві.

Роден знає це, бо і його праця така сама, і він сам працює невпинно. Його життя — суцільний робочий день.

У нього кілька ательє: відоміші, де знаходять його відвідувачі й листи, а ще інші, відлюдні, про які ніхто не знає. Це келії, голі, бідні приміщення, запилені й похмурі. Але їхня бідність — ніби велика, похмура бідність бога, коли в березні прокидаються дерева. Щось є в ній схоже на провесну: тиха передвістка, глибока поважність.

Можливо, в котрійсь із таких майстерень виросте одного дня вежа праці. Тепер, коли її здійснення тільки передбачається, доводиться говорити про її значення, сховане начебто в темі. Коли ж пам'ятник постане, ми відчуємо, що і в цьому творі Роден не хотів нічого зверх свого мистецтва. Працююче тіло з'явилося перед ним, як раніше з'явилося любляче: новим одкровенням життя. Але цей творець настільки зжився зі своїми речами, до останку поринулий у свою роботу, що й одкровення не здатний

сприймати інакше, ніж простими засобами свого мистецтва. Нове життя означає для нього в остаточному підсумку лише нові поверхні, нові жести. Так усе спростилося для нього. Він більше не здатний блукати.

Цим своїм розвитком Роден подав знак усім мистецтвам у наш розгублений час.

Колись збагнуть, через що цей великий митець став таким великим: через те, що він був трударем і прагнув лише одного: цілком, усіма своїми силами увійти в низьке й суворе буття свого ремесла. В цьому було свого роду відречення від життя, але саме цим терпінням він переміг — адже перед його різцем схилився світ.

ОГЮСТ РОДЕН

ЧАСТИНА ДРУГА

Доповідь
1907 р.

Є кілька великих імен,— досить мені їх зараз вимовити, і між нами народиться почуття дружби, з'явиться тепло та єднання, так що я, відособлений лише з вигляду, говоритиму ніби один з вас, ніби один з ваших голосів. Поки що не названо ім'я, яке сузір'ям з п'яти величезних зірок осяває наш сьогоднішній вечір. Ще зарано. Воно б розтривожило вас, серед вас виникли б різноманітні течії, прихильні й супротивні, тимчасом як мені потрібен ваш спокій і погідна гладінь вашого доброзичливого чекання.

Я прошу тих, котрі ще в змозі, забути ім'я, про яке йдеться, і я жадаю від усіх куди більшої забутливості. Ви звикли, що вам говорять про мистецтво, і не секрет, що ви завжди залюбки віддаєте свою прихильність словам, зверненим до вас у цьому дусі. Один гарний і сильний рух, який годі було довше приховувати, захопив ваші погляди, ніби політ величезного птаха, а тут від вас вимагають на один вечір опустити очі. Бо не там, не в небі розпливчастих перспектив хотів би я зосередити вашу увагу, не за пташиним польотом нового мистецтва збираюсь я вам віщувати.

Я почуваю себе так, мов той, хто хоче нагадати вам ваше дитинство. Ні, не тільки ваше, а все, що колись було дитинством. Бо треба пробудити у вас спогади, спогади, які не належать вам, які старші від вас; треба знов установити зв'язки й поновити відповідності, далекі від вас.

Якби я мав говорити вам про людей, то міг би розпочати там, де ви закінчили, ввійшовши сюди; впавши вам у бесіду, я ніби мимоволі дійшов би до всього,— мене б захопив і поніс той рухливий час, на берегах якого, здається, лежить усе людське, затоплене ним і віддзеркалене найнесподіванішим способом. Однак, намагаючись оглянути моє завдання, я бачу, що маю говорити вам не про людей, а про речі.

Речі.

Коли я вимовляю це слово (чуєте?), виникає тиша, тиша, що оточує речі. Усякий рух улягається, стає контуром, минуле змикається з майбутнім, і постає тривання: простір, великий спокій речей, яким нікуди поспішати.

Та ні, поки що ви не відчули тиші, що запанувала тут. Слово «речі» йде повз вас, воно не означає для вас нічого: означає щось надто численне й байдуже. І я радий, що викликав дитинство; можливо, воно мені допоможе покласти вам на серце це слово — як щось рідне, пов'язане з багатьма спогадами.

Якщо можете, поверніться хоч би частиною вашого зашкарублого, дорослого почуття до якоїсь речі, що довго була вашим супутником у дитинстві. Пригадуєте, чи було щось для вас ближче, вірніше й потрібніше за оту річ? Хіба ж усе, крім неї, не було ладне заподіяти вам страждання чи кривду, нажахати болем чи спантеличити невідомістю? Коли серед ваших перших вражень з'явилися доброта, довір'я, почуття спільності,— хіба не їй завдячували ви цим? Хіба не з якоюсь річчю розділили ви спершу ваше маленьке серце, немов шматок хліба, якого має вистачити на двох?

В житіях святих знайшли ви пізніше благочестиву радість, блаженну покору, готовність стати усім, і це вже було вам знайоме, бо якийсь цурпалок дерева все це колись зробив для вас, узяв усе на себе і все зніс. Цей маленький забутий предмет, готовий означати що завгодно, познайомив вас з тисячами інших, бо грав тисячу ролей, був твариною, деревом, королем, дитиною, і, коли він зійшов зі сцени, все це залишилося. Ота абищиця, хоч якою нікчемною вона була, підготувала ваші стосунки зі світом, привела вас до вчинків і вивела між люди,— навіть більше: своїм існуванням, своїм, байдуже яким, зовнішнім виглядом, тим, що вона нарешті зламалася чи загадково зникла, вона змусила вас пережити все людське, аж до самої смерті.

Ви ледве пам'ятаєте це і дуже рідко усвідомлюєте, що й тепер вам потрібні речі, які, подібно до тих речей з ди-

тинства, чекають на вашу довіру, на вашу любов, на вашу відданість. Що привело їх до цього? Взагалі, яким чином речі споріднені з нами? Яка їхня історія?

Речі розпочали виготовляти дуже давно, з великими зусиллями, за зразком наявних, природних речей; виготовляли знаряддя праці й посуд, і, мабуть, дивно було бачити саморобне таким визнаним, таким рівноправним, таким дійсним поряд із споконвічним. Щось виникало тут навмання, в несамовитій праці, несло на собі сліди беззахисного, оголеного життя, тепле ще від нього,— та ледве було воно готове й відставлене вбік, як воно зразу ж долучалося до інших речей, переймало їхню незворушність, їхню тиху гідність і, ніби відчужене, сумовито й покірно позирало з висоти своєї тривалості. Це переживання було настільки дивовижне й сильне, що розумієш: є речі, створені лише заради нього. Бо, мабуть, найдавніші зображення богів були зумовлені цим досвідом, намаганням з побаченого — людського й тваринного — створити щось таке, що не вмре разом з тобою, щось тривале, щось вище на щабель: річ.

Яку річ? Гарну? Ні. Хто міг би знати, що таке краса? Схожу. Річ, у якій впізнавали те, що любили, і те, чого боялися, незбагненне в усьому цьому.

Пригадуєте ви такі речі? Можливо, одна серед них вам довго здавалася лише кумедною. Але одного дня вам упала в очі її настійність, її своєрідна, майже відчайдушна поважність, притаманна їм усім, і хіба ви не помітили, як це зображення, трохи не супроти його волі, повивалося красою, неможливою на ваш погляд?

Якщо одна така мить була у вас, то я хочу тепер послатися на неї. Вона одна з тих, з якими речі знов уступають у ваше життя. Бо жодна з них не зможе вас зворушити, якщо ви не дозволите їй приголомшити вас несподіваною красою. Краса — завжди щось привнесене, і ми не знаємо, що саме.

Естетичні теорії, творці яких гадають, ніби вони збагну-

ли красу, збили вас з пантелику і породили митців, які вбачали своє завдання в тому, щоб створювати красу. Ще й досі не зайве повторювати, що красу не можна «створити». Красу ніхто ніколи не творив. Можна тільки створити сприятливі чи виняткові умови для того, що іноді зволить перебути серед нас: вівтар, і плоди, і полум'я. Решта від нас не залежить. І сама річ, що неприборканою виходить з людських рук, швидше Сократів Ерос, демон, і перебуває між богом і людиною,— сама річ не прекрасна, але вся вона сповнена любові до прекрасного, сповнена туги за красою.

Тепер уявіть собі, як це переконання, прийшовши до творця, повинне все змінити. Керуючись ним, митець уже не думає про красу; він не більше за інших знає, в чому її суть. Пойнятий поривом до здійснення корисних речей, що перевищують його, він лише знає, що є певні умови, за яких краса, можливо, зволить прийти до його речі. І його покликання — всебічно пізнати ці умови і навчитися якнайкраще створювати їх.

Однак хто уважно простежив ці умови аж до кінця, бачить, що вони не сягають за поверхню і ніде не проникають усередину речі; все зводиться ось до чого: виготовити певним чином замкнену поверхню, зумовлену в усіх точках, поверхню, котра, як і поверхня природних речей, оточена, оповита, освітлена атмосферою, тільки таку поверхню — більше нічого. Всупереч усім гучним, претензійним, примхливим словам мистецтво ніби перенесли раптом у вбогість, у тверезість, у повсякдення, у ремесло. Бо що це значить: виготовити поверхню?

Але поміркуймо хвилинку: хіба не поверхня все те, що перед нами, все, що ми сприймаємо, пояснюємо, тлумачимо? І все, що ми називаємо духом, душею, любов'ю,— хіба це не легкі зміни на поверхні близького нам обличчя? І той, хто створив нас, хіба не мусив триматися відчутного, відповідного до його засобів, форми, яку можна сприйняти й промацати? І той, хто здатний бачити й давати всі форми, хіба не дав би він нам (майже не усвідомлюючи цього)

все духовне? Усе, що будь-коли звано тугою, чи болем, чи блаженством, чи не могло мати жодної назви у своїй невимовній духовності?

Адже усе щастя, від якого споконвіку трепетали серця, вся велич, сама думка про яку спустошує нас, кожна з віддалених змінних думок — якоїсь миті все це було лише закопиленою губкою, зведеними бровами, насупленим чолом, оцією рисочкою біля рота, оцією лінією на повіках, оцією захмареністю на обличчі,— можливо, достоту такими були вони й раніше, візерунком на звіриній шкурі, розколиною скелі, западинкою на овочі...

Існує лише поверхня, одна-єдина, тисячократно рухлива, змінна поверхня. У цю думку можна колись убгати і весь світ, і він стане простим і ляже завданням у руки того, хто так міркує. Адже щось стає життям залежно не від великих ідей, а від того, чи створять з них ремесло, повсякденність, щось таке, що пробуде з вами аж до кінця.

Тепер я наважусь назвати вам ім'я, якого не можна замовчувати далі: Роден. Ви знаєте, це ім'я безлічі речей. Ви запитуєте про них, і я збентежений, бо не спроможний показати вам жодної.

А втім, мені здається, ніби я бачу і те, й те з них у вашій пам'яті, ніби я можу видобути їх звідти й розмістити серед нас:

цього чоловіка зі зламаним носом, незабутнього, ніби несподівано піднесений кулак;

цього юнака, чиє нестримне поривання догори близьке вам, ніби власне пробудження;

оцього, що йде,— він новим словом для позначення ходи увійшов у лексикон вашого почуття;

і того, що сидить, мислячи всім тілом, всотуючись у себе самого;

і городянина з ключами, схожого на велику шафу, де замкнуто самий лише біль.

І цю Єву, що ніби здалеку втулилася в свої руки; її

звернені назовні долоні, які хотіли б усе відштовхнути, навіть власне тіло, в котрому відбувається перетворення.

І цей солодкий тихий внутрішній голос, безрукий, немов душа, відокремлений орган у коловороті композиції.

І якусь маленьку річ, назву якої ви забули,— річ, зроблену з білих мерехтливих обіймів, тугих, як вузол, і ту, іншу, яка, мабуть, називається «Паола і Франческа», і ще менші, що живуть у вас, немов плоди у зовсім тонкій шкуринці;

і... тепер ваші очі, немов лінзи чарівного ліхтаря, відкидають позад мене на стіну велетенського Бальзака. Зображення творця в його погордливості, пойнятого власним рухом, що вергає цілий світ у цю голову, яка щось народжує.

Чи треба мені тепер поряд з речами з вашої пам'яті, вже присутніми тут, розташувати ще й інші з-поміж цих сотень і сотень речей? Цього Орфея, цього Уголіно, цю Святу Терезу, що сподобилася стигматів; цього Віктора Гюго з його великим владним скісним жестом, і того, другого, що всією своєю істотою прислухається до нашіптувань, і ще третього, кому співають знизу троє дівочих уст, немов джерело, що пробилось заради нього із землі? І я вже відчуваю, як у мене по піднебінню розтікається ім'я і як усе це тільки поет, той самий поет на ймення Орфей, чия рука неймовірно кружним шляхом огинає всі речі, добираючись до струн, той, хто в корчах і муках хапає за ноги музу, що тікає геть, уникає його, той, хто, нарешті, вмирає зі стрімко піднесеним обличчям у затінку своїх голосів, що й далі співають у світі,— умирає так, що цю маленьку композицію називають іноді ще й «Воскресінням».

А хто б наважився тепер стримати хвилю закоханих, що здіймається ген, надворі, на морі цього творіння? Цими невблаганно поєднаними образами підступають людські долі, підступають солодкі й невтішні імена, та раптом і вони пропадають, як щезає полиск, і видно стає дно. Бачиш чоловіків і жінок, чоловіків і жінок і знову чоловіків і жінок. Але що довше вдивляєшся, то дедалі спрощується і цей зміст,— тоді бачиш: речі.

Тут мої слова втрачають силу й повертаються до того великого розуміння, до якого я вже підготував вас,— до знання про єдину поверхню, яке запропонувало цьому мистецтву весь світ. Запропонувало, але ще не дало. Щоб здобути його, необхідна була (й досі необхідна) безперервна робота.

Поміркуйте, як мав працювати той, хто задумав опанувати всю поверхню, адже жодна річ не схожа на іншу. Той, хто мав вивчити не тіло взагалі, обличчя, руку (такого не існує), а всі тіла, всі обличчя, всі руки. Яке завдання постало перед ним! І яке воно буденне й поважне, без жодних принад і обіцянок, без будь-якої фрази!

Залишається ремесло, але це ремесло ніби для безсмертного, таке воно неозоре й безмежне, розраховане на безнастанне вдосконалення. І звідки ж терпіння, рівне такому ремеслу?

Воно з любові цього трудівника, воно постійно живилося нею. Бо таємниця цього майстра, певно, полягає в тому, що він — закоханий, перед яким ніщо не могло встояти. Його жага була такою тривалою, пристрасною й безперервною, що всі речі піддалися йому: природні речі і всі ті загадкові речі всіх часів, у яких людське прагло стати природою. Він не затримувався біля тих, якими так просто захоплюватися. Він хотів осягнути захоплення до кінця. Він узяв на себе важкі замкнені в собі речі, виносив їх, і своїм тягарем вони втискали його дедалі глибше в його ремесло. Під їхньою вагою він мусив зрозуміти, що мистецькі речі, так само, як і зброя чи терези, живуть не зовнішністю, впливають не виглядом,— куди важливіше добротно їх зробити.

Ця добротність, ця сумлінна праця була всім. Створити річ значило пройти через усі точки, нічого не замовчати, нічого не прогледіти, ніде не злукавити; знати всі сто профілів, усі види зверху й знизу, будь-який переріз. Лише тоді виходила річ, лише тоді вона була островом, повсюди відокремленим від континенту невідомості.

Ця робота (робота над моделюванням) не відрізнялася від будь-якої іншої людської діяльності, і її належало вико-

нувати, не надаючи переваги ні обличчю, ні руці, ні тулубу,— так смиренно, так ревно, так віддано, ніби вже більше немає нічого названого і ти формуєш, не знаючи, що саме вийде, немов хробак, який прокладає собі хід у темряві з одного місця в інше. Бо хіба зостанешся неупередженим, коли форми мають найменування? Хіба, іменуючи щось обличчям, не надаєш тим самим йому переваги? А творець не має права віддавати перевагу. Його праця мусить бути перейнята рівномірною покірливістю. Ніби нерозкриті, ніби віддані на збереження, мають проходити через його пальці форми, щоб залишитися у творінні чистими й неушкодженими.

Отакі форми в Роденовому творінні: чисті, цільні й неушкоджені; не питаючи, надає він їх своїм речам, і ті речі ніби ніким незаймані, коли він їх облишає. Світло і тінь стають над ними тихіші, ніби над зовсім свіжими плодами, і рухоміші, немов підхоплені легким повівом ранкового вітру.

Тут слід сказати про рух, однак не в тому значенні, в якому його часто й з докором згадували; адже рухомість жестів, що часто привертає увагу в цій скульптурі, зосереджена всередині речі, ніби у внутрішньому коловороті, і ніколи не порушує її спокою і стабільності, її архітектури. Запровадження руху в скульптурі ще ніяке не нововведення. Новим став характер руху, до якого світло притягується особливими якостями цих поверхонь, чиї схили такі мінливі й різноманітні, що тут світло повільно стікає, а там рине — то плитке, то глибоке, то дзеркальне, то матове. Діткнувшись до однієї з таких речей, світло ніби втрачає колишню волю, не робить довільних поворотів: річ заволодіває і порядкує ним на свій розсуд.

Це привласнення і засвоєння світла внаслідок цілком чіткої, певної поверхні Роден визнав найважливішою властивістю пластичних речей. Античність і готика, кожна посвоєму, шукали розв'язку цього пластичного завдання, і він діяв у прадавніх традиціях, перетворивши завоювання світла на етап свого розвитку.

І справді, є в нього речі, що випромінюють своє власне світло, як поникле обличчя на брилі в Люксембурзькому музеї; *Думка,* що схиляючись аж до затінення, утримується над білим мерехтінням свого каменя, від якого тіні розчиняються й переходять у прозору світлотінь. І хто не згадає з захопленням про одну з маленьких композицій, де двоє тіл створюють сутінки, щоб тихо зустрітися в них зі стриманим світлом? І хіба не дивно бачити, як світло струмує по спині лежачої *Данаїди:* звільна, ніби годинами ледве просуваючись уперед? А хто інший знав про цілу шкалу тіней аж до тієї полохкої, ріденької темряви, що часом снує навколо пупка маленьких античних статуеток і що ми її більше впізнаємо в округлих заглибинах трояндових пелюсток?

У такому — майже невимовному — поступові полягає стрімке зростання Роденового творіння. Підкоренням світла започаткувалося наступне велике завоювання, якому його речі завдячують своїм образом, своєрідною величчю, незалежною від усяких розмірів. Я маю на увазі підкорення простору.

І знову, як було вже часто, йому на допомогу прийшли речі,— речі просто неба в природі і мистецькі речі благородного походження; знов і знов приходив він до них і запитував. І щоразу вони являли перед ним закономірність, якою були виповнені і яку він поступово осягав. Вони дозволили йому зазирнути в таємничу геометрію простору, яка допомогла йому збагнути, що контури речі мають розміщуватися в напрямку кількох нахилених одна до одної поверхонь, лише тоді річ буде насправді прийнята простором, ніби визнана ним у своїй космічній самостійності.

Важко висловити цю істину точніше. Та творчість Родена дозволяє побачити, як вона застосовується. Дедалі енергійніше й впевненіше узагальнюються наявні деталі в могутніх з'єднаннях поверхонь і, нарешті, розміщуються, ніби під впливом сил обертання, кількома великими площинами, вирівнюються, так би мовити, і здається, що ці пло-

щини належать небесному глобусові й продовжуються до безконечності.

Ось юнак *Бронзового* віку, ще ніби замкнений у просторі; навколо *Іоанна* простір уже розступається врізнобіч, навколо Бальзака — вся атмосфера цілком, але кілька оголених безголових статуй,— передусім новий неймовірний *Той, що йде,*— немов піднесені над нами у всесвіт, під зорі, в просторому неухильному кружлянні.

Але, немов у казці, щойно велетенське подолано, як воно зменшується перед своїм приборкувачем, належачи йому цілком,— так і майстер мав заволодіти, ніби своєю власністю, простором, здобутим його речами. Адже весь простір з усією своєю надмірністю — в дивних рисунках, які знов і знов вважаєш за вершину цього творіння. Ці рисунки останніх десяти років аж ніяк не поквапні начерки, підготовче, тимчасове, за що дехто волів би їх вважати,— в них остаточність довгого безперервного досвіду. І вона міститься в них — ніби за допомогою невпинного дива — в нічому, в стрімкому обрисі, у контурі, взятому одним духом у природи, у контурі контуру, який ніби вона сама зняла з себе, бо він їй здався надто ніжним і коштовним. Ніколи, навіть на рідкісних японських рисунках, лінії не вражали такою виразністю і водночас такою незумисністю. Адже тут немає нічого показного, нічого домисленого, жодного сліду назви. І все ж чого тут тільки немає! Яке утримування чи вивільнення, чи незмога утримувати далі, яке нахиляння, розтягування, стягування, яке падіння й політ, коли-небудь бачені чи передбачені, не зустрічаються тут? А коли б відбувалося десь раніше, то губилося, надто швидкоплинне й тендітне, так мало призначене для когось, що не вдавалося надати йому сенсу. Тільки тепер, несподівано знову натрапивши на ці рисунки, осягаєш його значення: найглибша суть кохання, й муки, і невтішності, й блаженства виходить з них не знати чому. Одні образи здіймаються, і їхнє сходження захоплює, як може захоплювати

лише ранок, коли його квапить сонце. Інші образи легкі, швидко віддаляються і приголомшують, віддаляючись, ніби без них не проживеш. Ще інші лежать, і навколо них постає сон і тужавіють марення; мляві чекають, украй обважнілі від своєї млявості, а порочні більше не хочуть чекати. Бачиш їхній порок,— схожий на рослину, що зростає у божевіллі, бо вона не може інакше; розумієш, наскільки схиляння квітки скидається на цей уклін і що все тут — світ, і ця постать теж, що, ніби сузір'я зодіаку, назавжди відчужена, вічно перебуває в жагучій самотині.

А коли один з цих рухомих образів видніється крізь цятку зеленої барви, то це вже море чи дно морське, і він рухається інакше, під водою рухатися важче; вистачить одного натяку на блакить позаду постаті в падінні, і простір з усіх боків рине на малюнок, і навколо така безодня, що паморочиться голова й несамохіть хапаєш майстра за руку, яка ніжно й щедро простягає тобі малюнок.

Щойно я дав вам, здається, можливість побачити один із жестів майстра. Ви вимагаєте інших. Ви відчуваєте себе досить підготовленими для того, щоб розрізнити й доповнити зовнішній вигляд, щоб він став рисою індивідуального образу. Ви хочете почути дослівний зміст фрази, як її вимовлено; ви хочете позначити місцевості й дати на географічній карті цього творіння.

Ось фотографія з портрета, виконаного олією. На ній нечітке зображення юнака наприкінці шістдесятих років. Прості лінії безбородого обличчя майже суворі, але очі, ясні у тіні, пов'язують частковості в лагідному, майже замріяному виразі, якого юнаки набувають внаслідок самотності; може, це обличчя того, хто зачитувався до смерку.

Але ось інший портрет—близько 1880 року. Тут бачиш чоловіка, на якого наклала свій відбиток діяльність. Схудле обличчя, довга борода, що недбало спадає на груди, широкі плечі, сюртук, що став надто просторим. У попелясто-білявих, вицвілих тонах фотографії, здається, розпізнаєш червоні плями на повіках, але перенапружені очі дивлять-

ся впевнено й рішуче і постава сповнена еластичної пружності, якої не зламати.

Якось відразу, всього за кілька років, він ніби цілком змінився. З тимчасового і невизначеного утворилося остаточне, розраховане на довговічність. Ось і це чоло, «стрімчасте» і прямовисне, звідки виступає прямий міцний ніс з легкими, чутливими ніздрями. Ніби під старими кам'яними арками поставлено очі, що проникають удалину і вглиб. Рот, ніби на машкарі фавна, напіврозтулений, збагачений чуттєвим мовчанням останніх сторіч, і під ним борода, ніби суцільна біла хвиля, що, задовго стримувана, нарешті рине через загату. Постать, що несе цю голову, здається, не зворухнути з місця.

Якщо треба висловити враження від цього образу, то воно таке: він ніби сягає назад, як річковий бог, і дивиться вперед, мов пророк. Він не позначений нашим часом. Цілком чіткий у своїй винятковості, він усе ж губиться у якійсь середньовічній анонімності, має ту смиренну велич, що змушує думати про будівничих великих соборів. Їхня самотність — аж ніяк не відособлення, бо вона полягає у злагоді з природою. Їхня мужність при всій її упертості позбавлена суворості, так що один з приятелів Родена, якого він відвідував іноді надвечір, зміг записати: «Коли він покидає мене, в сутінках кімнати залишається якась ніжність, немов тут була жінка».

І справді, ті декотрі, обдаровані дружбою майстра, звідали його доброту — стихійну, немов доброта природи, немов доброта довгого літнього дня, який дає всьому рости і який пізно смеркає. Але зазнали її й випадкові відвідувачі, які знов і знов зустрічали майстра щосуботи в другій половині дня в обох його міських ательє — в Dépôt des Marbres — серед закінчених і напівзакінчених творів. Його чемність заспокоює з першої ж хвилини, але майже лякає інтенсивність його зацікавлення, коли він до тебе звертається. Тоді погляд, повний сконденсованої уваги, приходить і відходить, ніби промінь прожектора, і до того ж такий сильний, що відчуваєш світло ще далеко позад себе.

Вам часто доводилося чути описи цих майстерень на Rue de l'Universite. Це гранувальні, де шліфуються будівельні камені велетенського творіння. Непривітні, майже схожі на каменярні, вони не пропонують відвідувачеві жодної розваги; споруджені лише для праці, вони примушують його взятися за споглядання, як за роботу, і багато хто на цьому місці вперше відчув, наскільки незвична для нього така робота. Інші, хто вже вчився цього, виходили звідти, просунувшись далі, і зауважували, що тепер вони вчаться на всьому, що оточує їх надворі. Але щонадзвичайнішими ці будівлі були для тих, хто вже вмів дивитися. Керовані почуттям м'якої внутрішньої необхідності приходили іноді здалеку ті, яким судилося одного дня постояти тут під захистом цих речей. Це було завершення і початок, тут тихо справджувалася мрія знайти десь поміж усяких слів приклад, просту реальність здійснення. До таких, мабуть, підходив Роден і захоплювався разом з ними тим, чим вони захоплювалися. Бо темний шлях його праці без наперед визначеної мети, шлях, який веде через ремесло, дозволяє йому самому захоплюватися своїми закінченими речами, яких він не пильнував і не опікав, коли вони вже були тут і коли вони переросли його. І його захоплення щоразу краще, грунтовніше, палкіше, ніж захоплення відвідувача. Його невимовна зосередженість стає йому скрізь у пригоді. І коли Роден у розмові поблажливо, з іронічною посмішкою відмахнеться від натяку про натхнення, мовляв, нічого такого не буває — немає ніякого натхнення, сама тільки праця, — раптом розумієш, що для цього творця натхнення стало постійним, що він більше не відчуває його приходу, бо воно ніколи не покидає його, і тоді здогадуєшся про джерело його неперервної плодовитості.

«Avez-vous bien travaillé?» [1] — таким запитанням вітає він тих, хто йому дорогий; бо коли відповідь ствердна, то нічого далі розпитувати, можна бути спокійним: той, хто працює, щасливий.

---

[1] «Чи добре вам працювалося?» *(Фр.)*

Роденовій простій і цілісній натурі, яка мала в своєму розпорядженні неймовірні запаси сили, було можливе таке рішення, його генію воно було доконечно потрібне,— лише так він міг опанувати світ. Працювати, як працює природа, а не як люди,— в цьому полягало його призначення.

Мабуть, це відчув Себастьян Мельмот, коли він, самотній, в один із своїх сумних вечорів вирушив подивитися на Браму пекла. Можливо, надія розпочати все спочатку ще раз ворухнулася в його напівзруйнованому серці. Можливо, якби трапилася нагода, він би запитав цього чоловіка, залишившись з ним сам на сам:

— Яке було ваше життя?

І Роден відповів би:

— Гарне.

— Мали ви ворогів?

— Вони не могли перешкодити мені працювати.

— А слава?

— Зобов'язувала мене працювати.

— А друзі?

— Вимагали від мене праці.

— А жінки?

— Працюючи, я навчився захоплюватися ними.

— Але ж були ви молодим?

— Тоді я був абиким. Замолоду нічого не розумієш, це приходить пізніше, повільно.

Запитання, не поставлені Себастьяном Мельмотом, напевно, спадають на думку багатьом, хто ставиться до майстра з шанобою, знов і знов дивуючись невичерпній сназі цього майже сімдесятирічного чоловіка, цій юності в ньому, юності, вільній від будь-якого застою, повсякчас свіжій, ніби вона прибуває до нього з глибини землі.

І ви самі ще нетерплячіше запитуєте знову:

— Яке було його життя?

Коли я вагаюся переповісти його вам у часовій послідовності, як звичайно розповідають життєписи, так це тому,

що мені здається, ніби всі відомі факти (вельми нечисленні) здадуться не дуже особистими і справді загальними в порівнянні з тим, що зробив з них цей чоловік. Важко розпізнати минуле, коли ти відокремлений від нього непрохідними горами цього могутнього творіння; доводиться задовольнитися тим, що майстер розповів принагідно сам, і тим, що переповідали інші.

Про дитинство відомо лише те, що хлопчика рано відвезли з Парижа до Бове, в маленький пансіон, де він нудьгує за домівкою і, ніжний та вразливий, страждає серед тих, хто оточує його відчуженістю і грубістю. Чотирнадцяти років він повертається до Парижа і в маленькій школі малювання вперше знайомиться з глиною, яку волів би не випускати більше з рук: так йому до душі цей матеріал. Йому взагалі подобається всяка робота, він працює навіть, коли їсть: читає, рисує. Він рисує дорогою, на вулиці, а рано-вранці малює в Ботанічному саду сонних тварин. А коли бракує своєї охоти, його змушують злидні. Злидні, без яких було б немислиме його життя і яких він ніколи не забуває, через них він заприязнився з тваринами і з квітами, бідний серед бідних, залежних від бога, і лише від бога.

Сімнадцяти років він наймається до декоратора і працює у нього, як згодом працює на Севрській мануфактурі, у Карр'є-Беллеза та у ван Расбурга в Антверпені й у Брюсселі. Його справжнє, самостійне життя розпочинається, в очах громадськості, десь близько 1877 року. Воно починається з того, що його звинувачують, ніби виставлена тоді статуя *Бронзовий вік* виготовлена за допомогою зліпка з натури. Починається з того, що його звинувачують. Він, можливо, нині й не пам'ятав би про це, якби громадська думка й далі так само вперто не звинувачувала його й не відхиляла. Він не скаржиться, проте під впливом непослабної ворожості в нього виробилася звичка не забувати зло, звичка, яка за інших обставин захиріла б у ньому, хто має таке розвинене почуття суттєвого. Його майстерність була

разюча вже на той час, була разюча вже в 1864 році, коли з'явилася маска *Людини зі зламаним носом.* Він дуже багато працював у своїй повсякденній залежності, але те, що він робив, спотворювалося чужими руками і не носило його імені. Моделі, виконані ним для Севра, пізніше розшукає і придбає пан Роже-Маркс: їх повикидали на фабричний смітник як непотріб. Десять масок, призначених для одного з басейнів у Трокадеро, пропали відразу ж після доставки й досі не знайдені. *Громадянам Кале* не відвели місця, запропонованого майстром; ніхто не схотів узяти участі у відкритті пам'ятника. В Нансі Родена примусили супроти його волі змінити цоколь пам'ятника Клодові Лоррену. Ви ще пригадуєте нечуваний випадок, коли замовники відхилили пам'ятник Бальзаку на тій підставі, що статуї бракує схожості. Можливо, ви не читали в газетах, що лише два роки тому поставлений перед Пантеоном гіпсовий відливок Мислителя було потрощено ударами сокири. Але цілком імовірно, що сьогодні чи завтра вам упаде в око схоже повідомлення, коли знову справа дійде до придбання громадськістю якогось роденівського твору. Бо навряд чи буде кінець цьому спискові, який містить лише вибрані обрáзи, так ревно силкуються їх примножувати.

Можна собі уявити, як інший митець устряв би, нарешті, в цю знов і знов оголошувану йому війну; обурення й нетерпіння могли б пойняти декого на місці Родена; але ступити на поле бою означало б відійти від свого творіння. Перемога Родена в тому, що він залишився вірним собі і на руйнування відповів так, як на нього відповідає природа: новим починанням і десятикратною плодовитістю.

Той, хто боїться докору в перебільшенні, взагалі не має засобу змалювати вам діяльність Родена після його повернення з Бельгії. День починався для нього із сонцем, але не закінчувався з ним, бо до багатьох світлих годин ще долучався довгий відтинок часу при світлі лампи. Пізно вночі, коли про ніяку натурницю не могло бути й мови,

дружина Родена, що вже давно зі зворушливою турботливістю й відданістю поділяла його життя, завжди була готова дати йому можливість працювати в їхній убогій кімнаті. Непомітна помічниця, цілком поглинута безліччю щоденних повинностей, що випали їй на долю, вона вміла бути й гарною, про що нагадує погруддя, назване *La Bellone,* і пізніший простий скульптурний портрет свідчить про те саме. Коли нарешті і вона втомлювалася, то виявлялося, що пам'ять трудівника переповнена образами, отож немає причини переривати роботу.

Тоді закладалися основи всього цього велетенського творіння; майже всі відомі роботи розпочинаються в ті дні з приголомшливою одночасністю. Розпочати негайно — в цьому немов була єдина запорука того, що таке неймовірне можна здійснити. Рік за роком не меншала ця надзвичайна сила, і, коли врешті далося взнаки деяке виснаження, виною цьому була не робота, а скоріш нездорові житлові умови — позбавлена сонця квартира (на вулиці Гранд-Огюстен), на що Роден довго не звертав уваги. Правда, йому часто-густо бракувало природи, і часом у неділю після обіду вирушали в похід; але звичайно вже смеркало, коли пішки у натовпі інших пішоходів (про омнібус нічого було думати роками) діставалися до міських валів, за якими нечітка в сутінках починалася недосяжна сільська місцевість. Нарешті з'явилася змога здійснити давнє бажання і зовсім переселитися за місто — спочатку в Бельвю на невеличку дачу, де раніше жив Скріб, а згодом на пагорби Медона.

Там життя стало набагато просторіше; будинок (одноповерхова «Вілла діамантів» з високим дахом у стилі Людовіка XIII) був невеликий — та не побільшав і досі. Але тепер вони мали садок, який своїми веселими клопотами брав участь у всьому, що відбувалося, і перед вікнами простягалася далечінь. Від тісноти потерпав не сам господар дому: розросталися в новій обстановці й раз у раз вимагали добудов його улюблені речі, які тепер, очевидно, розпестилися. Для них робилося все: ще шість років тому — ви па-

м'ятаєте це — Роден перевіз до Медона виставочний павільйон з Pont de l'Alma і віддав це світле високе приміщення речам, що заповнюють його нині сотнями.

Поряд з цим «Музеєм Родена» поступово виріс інший — музей античних статуй і фрагментів, дуже індивідуальний щодо добору експонатів, музей містить твори грецької та єгипетської роботи,— деякі з них привернули б до себе увагу і в залах Лувра. В іншому приміщенні позад аттічних ваз стоять картини, котрі впізнаєш, не глянувши на підписи: Рібо, Моне, Карр'єр, Ван Гог, Сулоага, а серед картин, котрих не впізнаєш, кілька належать Фальгієру, великому художнику. Природно, не бракує і посвят,— самі лише книжки складають велику бібліотеку, дивно самостійну, незалежну від вибору власника, і все-таки не випадково зібралися вони навкруг нього. Всі ці предмети плекають і тримають у шані, проте ніхто не чекає і не вимагає від них приємності або настрою. І все ж здається, що ти ще ніколи не переживав мистецькі речі найрізноманітніших стилів і часів так сильно, в усій неприменшеній індивідуальності їхнього діяння, як тут, де вони не мають честолюбного вигляду, властивого іншим колекціям, і не змушені багатством своєї краси вносити свою частку в чужу для них загальну благодушність. Хтось сказав якось, що їх тримають, немов гарних тварин, і цим справді визначено Роденове ставлення до навколишніх речей; адже коли він, часто вже вночі, прокрадається поміж ними, обережно, ніби так, щоб не побудити усіх, і з маленькою свічкою наближається врешті до античного мармуру, який ворушиться, прокидається і раптом зводиться, то це Роден вирушає на пошуки життя і тепер захоплюється ним: «La vie, cette merveille» [1], як написав він якось.

Тут, у сільській самотині своєї оселі, він навчився осягати життя з ще побожнішою любов'ю. Тепер воно з'являється йому, ніби втаємниченому; воно більше ніде не ховається

---

[1] «Життя — це диво» *(фр.)*.

від нього, не відчуває до нього недовіри. Він упізнає його в малому й у великому, в ледве видному і в безмежному. Воно в ранковому вставанні, у відході до сну і в нічницях; ним сповнені скромні старосвітські обіди, хліб, вино; воно у радості собак, у лебедях, у блискотливому кружлянні голубів. У кожній малій квітці воно все цілком, і стократно в кожному плоді. Будь-який капустяний листок з городу хизується ним, і з повним правом. Як охоче воно мерехтить у воді, яке щасливе воно в деревах! Як воно запановує, коли може, над людським буттям, якщо йому не опираються! Які гарні ген там маленькі будиночки — стоять на рівнині саме так, як належить! А як прегарно міст у Севрі перескакує через річку, відступаючи, перепочиваючи, розганяючись і знову стрибаючи тричі. І ген позаду — Мон-Валер'єн зі своїми укріпленнями, ніби велика скульптурна група, ніби Акрополь, ніби античний жертовник. І тут це також створили люди, близькі до життя: цього Аполлона, цього Будду, що спочиває у розпуклій квітці, цього яструба і ось цей вузький хлоп'ячий торс, де немає фальші.

На таких істинах, які постійно підтверджують близьке й далеке, грунтуються робочі дні майстра з Медона. Робочі дні лишилися робочими днями, кожний схожий на інші, лише тепер до роботи належить і це споглядання, єднання з всесвітом, розуміння. «Je commence á comprendre [1],— каже він іноді задумано і вдячно.— І це тому, що я серйозно взявся за одну справу; хто розуміє одне, той розуміє все, бо в усьому однакові закони. Я вчився скульптури, і я, звичайно, знав, що це — велика справа. Я пригадую тепер, що якось у «Наслідуванні Христу», надто у третій книзі, я замінив скрізь слово «бог» словом «скульптура», і виходило правильно й до ладу».

Ви всміхаєтеся, і тут усміхнутися цілком доречно: ця серйозність така безборонна, що здається, ніби її треба прихистити. Але ви вже помічаєте, що такі слова не ство-

---

[1] Я починаю розуміти *(фр.)*.

рені для того, щоб їх вимовляли голосно, як це я мушу робити тут. Вони, мабуть, виконують свою місію, коли деякі, сприйнявши їх, намагаються перебудувати своє життя відповідно до них.

А втім, Роден мовчазний, як усі трудівники. Він рідко дозволяє собі виявляти свої погляди словами, бо слова — це поетове, а він з притаманною йому скромністю ставить поета значно вище від скульптора, бо той, як він сказав одного разу із зневажливою посмішкою перед своєю прекрасною композицією *Скульптор і його муза,* «мусить невимовно напружуватися, аби у своїй неповороткості збагнути музу».

Однак слушно те, що було сказано про його мову: «Quelle impression de bon repas, de nourriture enrichissante» [1],— бо за кожним словом його бесіди, ваговита й заспокійлива, підноситься проста дійсність його збагачених досвідом днів.

Ви можете зрозуміти тепер, що ці дні заповнені. Перша половина дня минає в Медоні; часто в різних ательє продовжується одна за іншою кілька розпочатих робіт, і кожна потроху посувається далі; тим часом надокучливо й невідчепно втручаються всілякі ділові операції — майстра не увільнено від цих клопотів і мороки, бо майже ніколи його твори не продаються через художні крамниці. Найчастіше вже о другій годині в місті чекає модель, замовник портрета чи професіональний натурник, і лише влітку Роден устигає ще завидна повернутися до Медона. Вечори там короткі і всі схожі один на одний; бо о дев'ятій годині регулярно вкладаються спати.

А якщо ви запитаєте про розваги, про порушення заведеного, то, власне кажучи, їх немає; ренанівське «Travailler, ça repose» [2], мабуть, ще ніде не набувало такої повсякден-

---

[1] «Як це поживно, яка розкішна страва» *(фр.)*.
[2] «Працювати — це відпочинок» *(фр.)*.

ної чинності, як тут. Але природа іноді зненацька збагачує ці зовні такі одноманітні дні, даруючи цілі години — справжні свята, що передують щоденній праці; вона не дає своєму другові щось пропустити. Світанки, що почувають себе щасливими, будять його, і він довіряється їм. Він обдивляється свій садок чи вирушає у Версаль до розкішного пробудження парків, як раніше прибували на ранковий вихід короля. Він любить незайманість цих перших годин. «On voit les animaux et les arbres chez eux» [1],— весело каже він, дорогою помічає все і радіє. Він піднімає гриб і, повний захвату, показує його пані Роден — та, як і він, не відмовилася від цих ранніх мандрівок. «Дивись,— каже він збуджено,— і для цього була потрібна лише одна ніч — за одну ніч зроблено все це, всі оці пластиночки. Оце гарна робота!»

У кінці парку простягається сільський краєвид. Четвірка волів поволі повертає, важко рухаючись у свіжій ріллі. Роден захоплюється їхньою повільністю, їхньою неквапною докладністю рухів. І потім: «C'est tout obéissance» [2]. Отак і його думки просуваються крізь роботу. Він розуміє цей образ, як осягає він óбрази поетів, яких часом читає вечорами. (Тепер це вже не Бодлер, вряди-годи Руссо, дуже часто Платон). Але раптом, коли звідти, з навчальних плаців Сен-Сіра, через спокійну ниву, долинає поклик сурми, бунтівливий і швидкий, він усміхається: він бачить Ахіллесів щит.

А за найближчим поворотом перед ним прослався битий шлях, «la belle route», рівний і довгий, ніби саме ходіння. І ходіння теж щастя. Цього навчили його бельгійські часи. Швидко впоравшись із загаданою роботою,— його тодішній компаньйон з різних причин завантажував його лише наполовину,— він мав для себе цілі дні, які проводив надворі. Правда, скринька з фарбами була з ним, але використовувалася дедалі рідше, бо Роден зрозумів, що захоплення

---

[1] «Бачиш звірів, дерева, а вони — ніби в себе вдома» *(фр.)*.
[2] «Це ж сама покора» *(фр.)*.

одним місцем позбавляє його змоги тішитись тисячею інших речей, так мало ще знайомих йому. Отож надійшов час споглядання. Роден називає його найщедрішим часом у своєму житті. Великі букові ліси Суені, довгі білі шляхи, які вибігали з них назустріч розлогому вітру з рівнин, світлі шиночки, де відпочинок і обід мали в собі щось святкове при всій своїй скромності (звичайно лише хліб, умочений у вино: «une trempette» [1]),— таким довго залишалося коло його вражень, куди кожна проста подія вступала ніби в супроводі ангела, бо позаду кожної події він упізнавав крила пишної краси.

Роден, звичайно, має слушність, коли з незрівнянною вдячністю згадує, як він ходив і дивився цілі роки. То була підготовка до прийдешньої праці, її попередня умова в усіх відношеннях, бо тоді і здоров'я його набуло тієї остаточної довговічної міцності, на яку пізніше він міг так безоглядно покладатися.

Як із тих років він виніс невичерпну свіжість, так і тепер після довгої ранкової прогулянки він щоразу повертається сповнений снаги й робочого настрою. Щасливий, мов з добрими новинами, приходить він до своїх речей і наближається до одної з них, неначе приніс їй гостинця. І наступної миті такий заглиблений, ніби працює багато годин поспіль. Розпочинає, доповнює, змінює тут і там, ніби пробирається крізь товкотнечу, зачувши поклик речей, котрим він потрібний. Жодної не забуто, відсунуті назад чекають на свою чергу і мають досить часу. Адже і в садку не все виростає відразу. Квіти по сусідству з плодами, а інше деревце тільки-но вкрилося листом. Хіба я не сказав, що цей велет має час, як природа, і плодоносить, як вона?

Я повторюю це знов, і мені щоразу здається дивовижним те, що є людина, чия праця розрослася до таких розмірів. Але я не можу забути переляканого погляду, який

[1] «Умочений шматочок хліба» *(фр.)*.

одного разу спинив мене, коли я в невеличкому товаристві скористався цим висловом, щоб наочно, в одну мить, показати всю велич Роденового генія. Згодом я зрозумів той погляд.

Замислений, я проходив якось неймовірними майстернями, і я бачив: усе там у стадії становлення і ніщо не поспішає. Там стояв надзвичайно зосереджений бронзовий *Мислитель,* уже закінчений, він усе ж належить до ще зростаючого світу *Брами пекла.* Там виростав пам'ятник Вікторові Гюго, повільно, під невпинним наглядом,— можливо, ще зазнаючи переробок; далі стояли інші проекти, формуючись. Там, ніби розкопане коріння столітнього дуба, лежала група Уголіно й чекала. Там чекав чудовий пам'ятник Пюві де Шаванну, зі столом, яблунею і прекрасним генієм вічного спокою. Он те стане пам'ятником Уїстлеру, а ця постать, що лежить і спочиває, можливо, прославить колись чиюсь невідому могилу. Насилу пробираєшся, та ось я нарешті знову перед маленькою гіпсовою моделлю *Вежі праці,* яка тепер у своїй завершеній гармонії чекає тільки на замовника, щоб він допоміг поставити серед людей гігантський взірець її образів.

Але ось коло мене інша річ — тихе обличчя, якому належить страдницька рука,— і гіпс тут має ту прозору білість, що її він набуває лише під Роденовим різцем. На постаменті попередній, уже перекреслений напис: *Після хвороби.* І тепер я серед самих безіменних, нових, майбутніх речей — їх розпочато вчора, позавчора чи роки тому, але вони так само безжурні, як ті, інші.

Час їх не обходить.

І тоді я запитав себе вперше: невже й справді час їх не обходить? Чому це гігантське творіння й далі зростає і куди росте воно? Чи пам'ятає воно про свого господаря? А чи й насправді гадає, що воно в руках природи, немов скелі, для яких тисяча років минає як один день?

І я подумав у своєму збентеженні: слід було б повиносити з майстерень усе готове, аби мати змогу окинути поглядом те, що ще слід зробити найближчими роками. Але поки

я перелічував величезну кількість завершеного, мерехтливі кам'яні фігури, бронзові статуї, всі ці погруддя, мій погляд прикував угорі *Бальзак,* який повернувся назад, відхилений,— він стояв там, гордовитий і ніби не хотів більше покидати майстерню.

І відтоді я вбачаю трагізм цього творіння в його величі. Виразніше, ніж будь-коли, я відчуваю, що в цих речах скульптура нестримно виросла до такої потуги, якої вона не знала від часів античності. Але ця пластика породжена в добу, що не має жодних речей, жодних будинків, жодної зовнішності. Бо внутрішній світ, що складає цю добу, позбавлений форми, невловний: він тече.

А ось цей чоловік мусив його схопити: він був формувальником до глибини душі. Схопивши усе непевне, мінливе, майбутнє і в собі самому, він замкнув його й зобразив як бога, бо й перетворення має свого бога. Ніби хтось затримав розтоплений метал і дав йому застигнути у своїх долонях.

Можливо, опір, який звідусіль чинили цій творчості, почасти пояснюється тим, що в ній відчули надто грізну силу. Геній завжди жахає свою добу, та коли тут не лише дух, але й утілення раз у раз перевищує її, то це наводить страх, ніби небесне знамення.

І мимоволі доходиш висновку: цим речам ніде подітися. Хто зважиться прийняти їх?

І хіба вони не усвідомлюють своєї трагічності самі,— осяйні речі, що поривають до себе небо у своїй занедбаності? Яка будівля приборкає їх, що стоять отут? Вони стоять у просторі. Яке нам діло до них?

Уявіть собі гору, що виросла на тирлі кочівників. Вони покинуть її й підуть далі заради своїх стад.

І ми всі теж кочовий народ,— не тому, що жодний з нас не має свого рідного дому, який будуєш і в якому залишаєшся, а тому, що ми не маємо більше спільного дому. Бо нам доводиться завжди носити з собою й те велике, що ми

маємо, і не можна час від часу ставити його туди, де належить перебувати великому.

І все-таки, дедалі виростаючи, людське прагне сховати своє обличчя в лоні загальної безіменної величі. Коли востаннє після античності людське виросло статуями людей, що блукали духом і преображалися,— як воно ринуло в собори, відступило в притвори, вибралося на брами і на вежі, немов під час повені!

Але куди ж діватися Роденовим речам?

Ежен Карр'єр написав про нього якось: «Il n'a pas pu collaborer à la cathédrale absente» [1].

Він ні в чому не міг брати участі, і ніхто не працював з ним.

У будинках вісімнадцятого сторіччя і в його розпланованих парках він бачив з тугою обличчя доби, що востаннє появила свій внутрішній світ. І терпляче розпізнавав він у цьому обличчі риси злагоди з природою, втраченої відтоді. Все беззастережніше вказував він на них і радив повернутися «à l'oeuvre même de Dieu, oeuvre immortelle et redevenue inconnue»[2]. І вже тих, що прийдуть після нього, стосувалося сказане ним про пейзаж: «Voilà tous les styles futurs» [3].

Його речі не могли чекати: їх треба було зробити. Він давно передбачав їхню безпритульність. Йому залишалося або задушити їх у собі, або здобути для них небо, яке оточує гори.

І в цьому полягала його праця.

Величезним склепінням здійняв він над нами свій світ і поставив його серед природи.

---

[1] «Він не міг брати участі в будівництві собору, якого немає» *(фр.)*.

[2] «До самого творіння божого, до безсмертного творіння, нині забутого» *(фр.)*.

[3] «Ось усі стилі майбутнього» *(фр.)*.

ПРИМІТКИ АВТОРА

Примітка до сторінки 93.

Найчисленніші та найвірогідніші біографічні відомості містяться у книзі: Judith Cladel, Auguste Rodin, pris sur la vie, Paris, 1903. Нове розкішне ілюстроване видання — Брюссель, 1908. Сумлінна, сповнена теплоти праця, автору якої на основі особистих вражень і розмов удалося з любов'ю змалювати Родена.

Примітка до сторінки 102.

(Вежа праці.)

Запитання, які знов і знов ставлять мені, наводять мене на думку, що був би не зайвим короткий опис *Вежі праці.* Я тримаюся згаданої гіпсової моделі, яку можна бачити в медонському Музеї Родена.

На чотирикутному, досить широкому підмурку підноситься кругла вежа. Її відкриті аркади нагадують на якусь мить Пізанську дзвіницю, але склепіння не розташовані тут ярусами одне над одним; звиваючись спіральною стрічкою, вони здіймаються догори, де їх охоплює пояс скульптурного карниза. Завершують ціле дві крилаті фігури, що стоять на платформі, оточеній карнизом.

Підмурок має містити чотирикутну залу без вікон, своєрідну крипту, на стінах якої при електричному світлі виступлять барельєфами зображення підземних і підводних робіт, рудокопи й водолази. По обидва боки входу до цього приміщення, що трохи відступає назад, стоять, здіймаючись над напівпідвальним поверхом, статуї Дня і Ночі, архітектонічно включені в сходи споруди, які ведуть на терасу. Звідти йдеш на вежу. Вона складається з масивної колони, вздовж якої, поступово піднімаючись, ведуть кручені сходи, обмежені зовні аркадами. Крізь них рясне світло падає на розміщені один навпроти одного рельєфи, які, оживляючи поверхню колони, супроводять сходи протягом усієї їхньої довжини. Одне ремесло змінюється тут іншим: теслі, мулярі, ковалі, промисел за промислом ніби захоплені одним-єдиним могутнім рухом угору. Стрічка у кінці спіралі, яка стягує її зовні, несе на собі знаки зодіаку, повторюючи те, на що натякають уже статуї Дня і Ночі в підніжжі пам'ятника: все це трудиться, все росте, все підіймається аж до геніїв, які благословенням спустилися з небес, приваблені надміром діючих сил, ніби покликом.

Внизу у вежу надгробками вмонтовано ще два кам'яних рельєфи, що нагадують про Геракла і Гефеста, героїчних родоначальників людської праці.

На решті фігур — сучасний одяг; стиль споруди в цілому і в деталях (аркади, двері тощо) близький до французького Ренесансу.

(1919) Аж ніяк не смерть перешкодила Родену виконати цей величний проект. Брак замовців і близьких по духу сподвижників з са-

мого початку не сприяв його здійсненню. *Брама пекла,* цей найвищий гірський кряж його творчості, що десятки років правив майстрові за каменярню ідей, тепер, у новій остаточній конструкції, здається, чекає на бронзу. Пам'ятник Уїстлерові, кажуть, готовий до відлиття; призначена для Пантеону статуя Віктора Гюго чекає свого переведення в мармур; пам'ятник Пюві де Шаванну при співробітництві Деспіо також має бути завершений. Довгий ряд портретів продовжують три визначних твори: бюст Клемансо, розпочатий ще 1913 року, портрет папи (1915) і портрет міністра торгівлі Клемантеля, остання робота Родена.

Після смерті Родена держава прийняла його величезну мистецьку спадщину: прекрасний «Hôtel de Biron», «Музей Родена», містить її всю повністю, разом з багатими колекціями. Завдяки цій установі надалі і фрагментам забезпечена єдність з безсмертним творінням.

НОТАТКИ МАЛЬТЕ ЛАУРІДСА БРІГГЕ

(Уривки з роману)

...Вірші так мало значать, коли пишеш їх рано. Треба чекати, збирати протягом усього життя, по змозі довгого, враження і захоплення, і тоді, аж наприкінці його, можливо, зумієш написати десяток гарних рядків. Адже вірші — не почуття, як гадають люди (почуттів досить і замолоду), вони — досвід. Заради одного вірша треба побачити багато міст, людей і предметів, треба пізнати тварин, треба відчути політ птахів і запам'ятати порух, яким маленькі квіточки розкриваються вранці. Треба зуміти згадати про шляхи в незнайомих краях, про несподівані зустрічі і про розлуки, які передбачав давно, про дні дитинства, нерозгадані й досі, про батьків, яких ти образив, коли вони подарували тобі радість, а ти не зрозумів їх (бо то була радість для когось іншого), про дитячі хвороби, які так дивно починаються багатьма глибокими і тяжкими змінами, про дні в тихих, затаєних кімнатах і про ранок на морі, про море взагалі, про моря, про ночі в дорозі, які мчали високо й пролітали разом з усіма зорями,— і цього ще не досить, якщо подумаєш про все це. Треба мати спогади про багато любовних ночей, жодна з яких не схожа на іншу, про зойки жінок під час пологів і про облегшених, чистих, сплячих породіль, коли все скінчилося. Але треба побути й біля вмираючих, треба посидіти коло небіжчиків у кімнаті з розчиненим вікном, почути раптові шерехи. І навіть мати спогади ще не досить. Треба вміти забути їх, коли їх багато, і треба мати величезне терпіння, щоб дочекатися їхнього повернення. Бо самі спогади *ще не все*. Тільки тоді, коли вони ввійдуть у нашу кров, стануть поглядом і жестом, безіменним і вже невіддільним від нас самих, тільки тоді може статися, що якоїсь, дуже рідкісної години постане в їхній середині і вийде з них слово вірша.

Проте всі мої вірші виникли інакше, отже — вони не вірші... І коли я писав свою драму, як я помилявся тоді. Чи був я наслідувачем і дурнем, бо потребував когось третього,

щоб розповісти про долю двох людей, які мучать одне одного? Як легко я потрапив до пастки. А я ж мусив би знати, що цей третій, який проходить через усі життя й літератури, цей привид третього, якого не було ніколи, не має жодного значення, що його треба просто відкинути. Він належить до вивертів природи, яка завжди намагається відвернути увагу людей від своїх найглибших таємниць. Він — ширма, за якою відбувається драма. Він — шум при вході до безголосої тиші справжнього конфлікту. Можна подумати, ніби всім дотепер було надто тяжко висловитися про двох, про яких тільки і йдеться. Третій, саме через те, що він такий несправжній, найлегша з проблем, його вміли створити вони всі. З самого початку їхніх драм зауважуєш нетерпіння перейти до третього, вони насилу можуть дочекатися його. Щойно він з'явиться, все йде добре. Але як нудно, коли він запізниться, без нього зовсім нічого не може відбутися, все стоїть, застрягає, чекає. А що, коли воно так і залишиться в цьому застої й чеканні? Що тоді, пане драматургу, і ти, публіко, що знає життя; що, якби він пропав, цей улюблений гульвіса чи цей самовпевнений молодик, який, немов відмикачка, пасує до всіх шлюбів? А що, коли його, приміром, ухопить дідько? Припустімо. Відразу помічаєш неприродну порожнечу театрів, їх замуровують, немов небезпечні діри, проте з крайніх місць у ложах встають усякі жевжики і плентаються в хисткому вакуумі. Драматурги вже більше не тішаться своїми віллами. Всі офіційні доглядачі підшукують для них у віддалених частинах світу того незамінного, що був самою дією.

І при всьому тому живуть вони серед людей, не ці «треті», а ті двоє, про яких можна було б так неймовірно багато сказати і про яких ще ніколи нічого не сказали, хоча вони страждають і діють і не вміють дати собі ради.

Кумедно. Я сиджу отут у своїй комірчині, я, Брігге, якому сповнилося двадцять вісім років і про якого ніхто не знає. Я сиджу тут, я — ніщо. І все-таки це ніщо починає думати, і в сірому паризькому надвечір'ї, на шостому поверсі, йому спадають отакі думки:

Чи можливо, думає воно, що нічого справжнього і важливого ще не побачено, не збагнуто і не сказано? Чи можливо, що люди мали тисячоліття, щоб бачити, міркувати, занотовувати, і що ці тисячоліття згаяно, немов шкільну перерву, коли тільки й встигаєш з'їсти бутерброд та яблуко?

Так, можливо.

Чи можливо, незважаючи на відкриття і поступ, незважаючи на культуру, релігію і філософію, залишитися на поверхні життя? Чи можливо, що навіть цю поверхню, яка все-таки чимось була, обіп'яли якимсь неймовірно нудним полотном, так що вона має вигляд меблів у вітальні під час літньої відпустки?

Так, можливо.

Чи можливо, що всю світову історію зрозуміли хибно? Чи можливо, що минуле неправильне, бо повсякчас говорили тільки про маси, ніби розповідали про якесь збіговисько багатьох людей, замість того щоб говорити про того одного, якого вони обступили кругом, бо він був їм чужий і помер?

Так, можливо.

Чи можливо, що люди гадали, ніби вони мусять наздогнати те, що сталося ще до їхнього народження? Чи можливо, що треба було згадати про кожного окремо, бо ж він виник з усіх попередніх,— отож знали це і ніяк не згоджувалися на умовляння тих, що знали й дещо інше?

Так, можливо.

Чи можливо, що всі ці люди дуже добре знають минуле, якого ніколи не було? Чи можливо, що вся дійсність для них ніщо; що їхнє життя, яке ні з чим не пов'язане, зупиняється, немов годинник у порожній кімнаті?

Так, можливо.

Чи можливо нічого не знати про дівчат, що, одначе, живуть? Чи можливо вимовляти слова «жінки», «діти», «хлопчики» і не підозрювати (при всій освіченості не підозрювати), що ці слова давно вже не мають форми множини, а лише нескінченну однину?

Так, можливо.

Чи можливо, що є люди, котрі вимовляють слово «бог» і гадають, ніби це щось спільне?.. Візьмімо лишень двох учнів: один купує собі ножика, і його сусід купує собі такого самого того ж дня. А через тиждень вони показують один одному обидва ножі, і виявляється, що ті хіба що зовсім здаля схожі між собою,— так по-різному вони змінилися в різних руках. (Еге ж, скаже на це мати котрогось із них, до вас що не попаде в руки, то вже йому кінець). Отже, чи можливо повірити, що можна мати бога і не вдаватися до нього?

Так, можливо.

Та якщо все це можливе чи хоч би має якусь тінь імовірності, тоді, ради всього святого, щось має-таки статися. Перший-ліпший, кого посядуть ці тривожні думки, мусить почати щось робити зі згаяного, навіть якщо він і не найбільш підхожий для цієї справи: адже іншого немає. Цей молодий нікчемний іноземець, Брігге, муситиме сидіти на шостому поверсі й писати день і ніч; так, він муситиме писати, це буде закінчення.

Bibliothéque nationale [1]

Я сиджу і читаю поета. В залі багато людей, але їх не відчуваєш. Вони у книжках. Іноді вони заворушаться у сторінках, немов сплячі, що між двома снами перевертаються на другий бік. Як добре все-таки бути між людьми, що читають. Чому вони не завжди такі? Можеш підійти до котрогось і стиха доторкнутися до нього: він нічого не відчує. А коли ти когось трохи штовхнеш, підводячись, і вибачишся, то він кивне в той бік, звідки чує твій голос, поверне до тебе своє обличчя, проте не побачить тебе; і волосся в нього таке саме, як у сонного. Як це приємно. А я сиджу з поетом. Що за доля! У залі тепер, мабуть, із триста людей, що читають, але неможливо, щоб у кожного був

---

[1] Національна бібліотека *(фр.)*.

свій поет. (Бозна-що вони читають). Трьохсот поетів немає. Але погляньте лишень, яка доля: я, мабуть, найбідніший серед цих читачів, іноземець,— і мені даровано поета.

Ви не знаєте, що це значить — поет? Верлен. Нічого? Жодних спогадів? Ні. Ви не вирізняєте його серед тих, яких ви знаєте? Для вас немає різниці, я знаю. Але поет, якого я читаю, зовсім не такий, він не живе в Парижі, він зовсім інший. Той, що має тихий будиночок у горах. Він звучить як дзвін у чистому повітрі. Щасливий поет, який оповідає про своє вікно і про скляні дверцята своєї книжкової шафи, що задумливо віддзеркалюють таку любу відлюдну далеч. Він саме той поет, яким би я хотів стати; бо він знає так багато про маленьких дівчаток, і я також хотів би знати про них багато. Він знає про дівчаток, що жили сто років тому; дарма що вони мертві, адже він знає все. І це головне. Він проказує їхні імена, ці тихі, гарно виписані імена зі старомодними закрутками довгих літер, і дорослі імена їхніх старших подруг, у яких уже вчувається призвук долі, призвук розчарування і смерті. Можливо, в одній з шухляд його письмового столу червоного дерева лежать їхні побляклі листи і окремі аркуші їхніх щоденників, де записано дні народження, літні пікніки, дні іменин. Чи, може, й таке, що в пузатому комоді в глибині спальні є шухляда, де зберігаються їхні весільні вбрання: білі сукні, що їх уперше вдягано на великдень, тюлеві плаття в цяточку,— власне, їх годиться надягати влітку, але до літа ніяк не дочекаєшся. О, яка щаслива доля сидіти в тихій кімнаті успадкованого будинку серед самих спокійних, осілих предметів і чути знадвору, з легковажного ясно-зеленого садка перших синиць, які випробовують свої голоси, а з далини — сільські дзигарі. Сидіти й дивитися на теплий пруг пообіднього сонця і знати багато про дівчаток, що колись жили, та бути поетом. І думати, що я теж міг би стати таким поетом, якби міг десь жити, десь у світі, в котромусь з численних замкнених сільських будиночків, про які ніхто не дбає. Я користувався б однією-єдиною кімнатою (світлою

кімнатою у причілку). Там я жив би зі своїми старими речами, родинними портретами, книжками. І мав би крісло, і квіти, і собак, і міцний ціпок для кам'янистих стежок. І нічого більше. Тільки книгу в жовтуватій шкіряній оправі кольору слонової кістки зі старим барвистим візерунком на форзаці; у ній я писав би. Я чимало писав би, бо я мав би чимало думок і спогадів про багатьох.

[1] Спробую написати тобі, хоча це, власне, нічого не дасть після нашої неминучої розлуки. Проте спробую, гадаю, що мушу це зробити, бо я бачив у Пантеоні святу, самотню святу, і дах, і двері, і всередині лампаду зі скромним освітленим кругом, а по той бік спляче місто, і річку, і далину в місячному сяйві. Свята пильнує спляче місто. Я заплакав. Заплакав, бо все це раптом було таким несподіваним. Я стояв і плакав перед нею і не міг дати собі ради.

Я в Парижі, і ті, що про це знають, радіють, більшість заздрить мені. Вони мають слушність. Це велике місто, величезне, повне дивовижних спокус. Щодо мене, то мушу признатися, що я в певному відношенні впав їхньою жертвою. Я гадаю, інакше не можна сказати. Я впав жертвою спокус, і це спричинилося до певних змін якщо не в моїй вдачі, то у світогляді, в кожному разі в моєму житті. Внаслідок цих впливів у мене виробилося зовсім інше сприйняття всіх речей, з'явилися певні відмінності, що відмежовують мене від людей більше, ніж усе дотепер. Світ змінився. Нове життя повне нових значень. Тепер мені трохи важко, бо все надто нове. Я початківець серед моїх власних можливостей.

Пригадуєш фантастичний Бодлерів вірш «Une charogne»? Можливо, я тепер розумію його. Крім останньої строфи, він мав слушність. Що мусив він робити, коли йому трапилося таке? Його завданням було в цьому жахливому,

---

[1] Чернетка листа *(приміт. авт.)*.

здавалося б, лише відразному, побачити існування, що має право побутувати поряд з усією рештою. Немає ні вибору, ні осуду. Чи ти вважаєш випадковістю, що Флобер написав свою «Легенду про святого Юліана...»? Мені здається, що вирішальним було таке: чи зважиться хтось лягти до прокаженого і зігріти його сердечним теплом своєї любові, це не може не вийти гарно.

Тільки не думай, ніби я тут страждаю від розчарувань, навпаки. Мене іноді дивує, наскільки я готовий відмовитися від усього очікуваного задля дійсного, нехай навіть і лихого.

Боже мій, якби можна було щось із того відокремити. Але чи *було б* воно тоді, чи було б тоді? Ні, воно є лише ціною самотності.

Присутність жахливого в кожній часточці повітря. Його вдихаєш разом з прозорістю; проте воно осідає в тобі, тужавіє, набуває серед нутрощів гострих геометричних форм; адже всі муки й страхіття, що сталися на лобних місцях, у катівнях, у божевільнях, в операційних залах, під арками мостів пізньої осені,— усе це наділене якоюсь упертою нескінченністю, усе це наполягає на своєму і ревниво облягає все суще, облягає жахливу дійсність. Люди були б раді, якби могли забути багато що з цього; їхній сон лагідно затирає такі борозни в мозку, але сновидіння витісняють його і наводять рисунки. І вони прокидаються, важко переводять дух і засвічують свічку, світло якої розчиняється у мороці, і п'ють, немов підсолоджену воду, тьмяне заспокоєння. Гай-гай, на якій благенькій ниточці тримається ця безпека. Лише одна, найнезначніша зміна, і вже знову погляд звернено понад знайоме і приємне і щойно такий утішний контур виявляється початком жахливого. Бережися світла, від якого простір стає порожнішим; не озирайся, а то, чого доброго, тінь позад тебе повстане твоїм володарем. Краще, мабуть, залишитися в темряві, щоб твоє невідмежоване серце спробувало стати серцем, обтяженим усім нерозрізненим. Ось ти опанував себе, бачиш себе перед собою

у своїх руках, ти припиняєшся і коли-не-коли непевним рухом наводиш своє обличчя. В тобі майже немає місця, і це тебе трохи заспокоює, що в цій тісноті в тобі вмістилося нестерпно велике; може, що навіть нечуване мусить бути в тобі і обмежитися відповідно до умов. Але зовні, зовні його не передбачиш; і коли воно виростає зовні, то відчувається і в тобі,— не в судинах, які частково у твоїй владі, чи у флегмі твоїх байдужіших органів; у капілярах воно збільшується, трубчасто всмоктується вгору, в крайні розгалуження нескінченних гілок твого буття. Там воно підводиться, там воно перевищує тебе, піднімається вище від твого дихання, в яке ти втік мов до останнього свого притулку. Ах, і куди ж потім, куди ж потім? Твоє серце жене тебе геть із тебе, твоє серце домагається тебе, і ти вже стоїш мало не поза собою, і не можна повернутися назад. Немов жук, на якого наступили, ти вичавлюєшся з себе, і крихта твоєї поверхової твердості та мімікрії вже не має сенсу.

О ніч без предметів. О тьмяне вікно назовні, о дбайливо замкнені двері; старі меблі, що перейшли в спадок, засвідчені документами, не до кінця зрозумілі. О тиша на сходах, тиша з сусідніх кімнат, тиша високо вгорі біля стелі. О мамо: о ти єдина, що колись у дитинстві змінювала всю цю тишу. Вона, що бере її на себе, говорить: не лякайся, це я. Вона, що має мужність серед глупої ночі бути цією тишею для того, що боїться, що знемагає від страху. Ти світиш свічку, і вже ти сама шерех. А ти тримаєш її перед собою і кажеш: це я, не лякайся. І ставиш її на стіл, повагом, і немає сумніву: це ти, ти — світло навколо звичних приязних речей, що перебувають тут без будь-якого прихованого сенсу, добрі, простодушні, недвозначні. І коли щось десь зворухнеться на стіні чи почуються з передпокою кроки, ти тільки усміхнешся, всміхнешся прозоро на світлому тлі в налякане обличчя, що вивчає тебе, ніби ти одне з кожним напівзвуком і втаємничена в нього, і домовилася, і порозумілася з ним. Чи зрівняється якась сила на землі з твоєю? Бачиш, заклякли, заціпеніли королі, оповідач не в змозі розважити їх. Жах проймає їх на блаженних персах

коханок, вони тремтять і втрачають будь-яку втіху. Але ти приходиш і тримаєш усе жахливе за собою і вся цілком перед ним; не як завіса, яку можна відхилити то тут, то там. Ні, ти начеб випередила його, прийшовши на поклик того, хто потребує тебе. Ти немов далеко випередила усе, що може трапитися, і за тобою ніби лише твій поспіх, твій вічний шлях, політ твоєї любові.

Дівчата в моїй країні. Щоб якось по обіді найвродливіша серед вас розшукала в сутінках бібліотеки невеличку книжку, видрукувану 1556 року Жаном де Турном. І щоб вона пішла з цим прохолодним на дотик, гладеньким томиком до садка, де гудуть бджоли, чи отуди за флокс, в нудотному ароматі якого стоїть осадок густої солодкості. Щоб вона знайшла книжку рано. В ті дні, коли її очі починають зупинятися на собі, поки молоді уста ще в змозі відкусити великий шматок яблука, щоб відчути вповні його смак.

А коли потім настане час зворушливої дружби, дівчата, щоб це стало вашою таємницею — називати одна одну Дікою і Анакторією, Жірінно або Аттіс. Щоб хтось, можливо, ваш сусід, чоловік уже в літах, який замолоду багато подорожував і якого в околиці давно мають за дивака, видав вам ці імена. Щоб іноді він запрошував вас до себе заради своїх знаменитих персиків чи заради гравюр Рідінгера, які висять у білому передпокої, про які стільки ходить чуток, що їх неодмінно треба побачити на власні очі.

Можливо, ви умовите його розповісти. Можливо, серед вас є та, котрій удасться ублагати його, щоб видобув свої давнезні подорожні щоденники, хтозна? Та сама, котра колись зуміє витягти з нього деякі уривки віршів Сапфо, що дійшли до нас; вона не вгамується доти, доки не взнає того, що є його майже маленькою таємницею: цей відлюдний чоловік полюбляв іноді присвячувати своє дозвілля перекладові цих віршів. Йому доведеться признатись, що він давно вже й не згадував про це, а те, що збереглося, запевняє він, не варте й мови. Однак тепер він з радістю прочитає цим простодушним подружкам, коли вже вони так

наполягають, одну строфу. Він навіть пригадує грецький текст і читає його вголос, бо переклад, на його думку, не відтворює дорогоцінних розсипів цієї могутньої прекрасної мови, кутої в такому сильному полум'ї.

Від цього всього він знову захоплюється своєю роботою. До нього приходять чудовні, майже юнацькі вечори, наприклад осінні вечори, в яких попереду багато тихих нічних годин. В його кабінеті тоді довго світиться. Він не завжди схилений над аркушами, він часто відкидається назад, заплющує очі над якоюсь знову прочитаною строфою, і зміст її струмує по його крові. Ніколи він так не розумів античності. Йому майже хочеться посміхнутися тим поколінням, котрі оплакували її, немов пропущену виставу, в якій вони б залюбки виступили. Тепер він розуміє динамічне значення тієї ранньої світової гармонії, яка була ніби новим одночасним початком усієї людської роботи. Його не бентежить, що з погляду багатьох пізніших поколінь та послідовна культура з її в певному розумінні повними втіленнями в зримі образи немовби утворювала одне ціле, яке без останку належало минулому. Хоча небесна половина життя була там чудово припасована до напівкруглого панцира буття, немов дві випуклі півкулі, що сходяться у цілу золоту кулю. Однак це навряд чи відбувалося, тож замкнені в ній уми сприймали це повне здійснення лише як притчу; це велетенське світило втрачало вагу і здіймалося в простір, і в його золотій опуклості стримано відбивався смуток того, що тоді ще не можна було опанувати.

Міркуючи про все це вночі, самітний, він думає і розуміє; він помічає на підвіконні тарілку з фруктами. Несамохіть бере він яблуко і кладе його перед собою на стіл. Як обступило, думає він, усе моє життя це яблуко. Навкруг усього довершеного постає і росте незроблене.

І тут, понад незробленим, перед ним ніби зненацька воскресає маленька, скерована в безконечність, напружена постать, саме та, яку всі мали на увазі (за свідченням Галія), коли говорили: «поетеса». Бо як за подвигами Геракла вимогливо поставали руйнування й перебудова світу, так

до діянь її серця тислися із запасів буття і прагли ожити блаженства й розпачі, з якими ті часи мусили миритися.

Він раптом прозирає це рішуче серце, що було готове віддати всю любов аж до останку. Його не дивує, як цього не усвідомили, не дивує, що у цій жінці, яка любила великою любов'ю прийдешності, бачили тільки надмір, а не нову міру любові й страждання. Що девіз її буття витлумачили так, як це здавалося ймовірним тоді, що їй урешті приписали смерть тих, кого бог, кожного зосібна, спонукає любити до останку без взаємності. Можливо навіть, що серед її подруг, вихованих нею, були такі, що не розуміли цього: що на вершині свого діяння вона оплакувала не того, хто залишить її обійми відкритими, а іншого, тоді ще неможливого, гідного її кохання.

Поринувши в роздуми, він підводиться і йде до вікна: його висока кімната йому надто близька, йому хочеться бачити зорі, якщо це можливо. Він не помиляється щодо себе самого. Він знає, чому його сповнює це хвилювання: бо серед молодих дівчат по сусідству є одна, яка вабить його. У нього народжуються бажання (не для себе, ні, для неї), задля неї він розуміє в цю нічну годину, що поволі минає, велике право кохання. Він дає собі обіцянку нічого не казати їй про це. Йому здається найвищим — бути самітним, не спати і думати задля неї про те, наскільки мала слушність та поетеса, коли вона знала, що поєднання не що інше, як збільшення самітності; коли вона своєю безконечною метою виривалася за минуще жадання статі. Коли вона у мороці обіймів шукала не задоволення, а прагнення. Коли вона зневажала те, що з двох коханців одне віддає, а друге бере, і зневажала слабких коханців, яких брала до свого ложа і запалювала собою, щоб вони навчились віддавати, і які покидали її. Її серце було звичне до таких високих розлук. Про таку долю співала вона своїм давнім улюбленцям весільну пісню, уславляла їм весілля; перебільшувала їм чесноти майбутнього чоловіка, щоб вони держали себе в руках задля нього як задля бога і навіть щоб *його* велич подолали.

ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ В СУЧАСНОМУ РОСІЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Російську літературу знають у всьому світі. Тому можна запитати будь-кого, чи пам'ятає він з прочитаних російських книжок місця, де йшлося б про картини, про живопис, одне слово, про образотворче мистецтво. Він, можливо, й сам здивується з того, що відповідь буде заперечна. І справді, великі російські письменники майже нітрохи не пов'язані з образотворчим мистецтвом. Вони схожі на страшенно заклопотаних людей, які, дивлячись у далину, поринають у важкі думи й зовсім не помічають краєвиду; вони схожі на робітників, які вечорами, коли на небі з'являються зорі, схиляють чоло, розмірковуючи про денні клопоти. Життя росіянина цілком минає під знаком похиленого чола і глибоких роздумів, через що всяка краса стає непотрібною, увесь блиск її — марним. Він підводить свій погляд лише на те, щоб зупинити його на людському обличчі, але в ньому він не шукає краси чи гармонії, він прагне знайти свої думки, свою муку, свою долю й ті тривожні шляхи, якими пройшли по цих рисах довгі, безсонні ночі. Росіянин упритул роздивляється обличчя свого ближнього, він бачить його і переживає й страждає разом з ним, ніби бачить своє власне обличчя у важку годину. Таке вміння бачити сформувало великих письменників: без нього не було б ні *Гоголя,* ні *Достоєвського,* ні *Толстого.* Проте воно не спроможне виховати великих малярів. Росіянинові бракує незворушності, щоб дивитися на обличчя оком живописця, тобто спокійно й безпристрасно, не переймаючись ним по-людському; його споглядання непомітно переходить у співчуття, любов або готовність допомогти, тобто від образного змісту до сюжетного. Отож довгий час російські художники й малювали «сюжети». У цьому не було б нічого страшного, якби оті сюжети не були чужими, зайшлими сюжетами, які разом з іноземною культурою прибивало до берегів Росії і яких зустрічали, наче ідолів, винесених хвилями на берег.

Звичайно, їх зустрічали неприязно. Їх приймали, як приймали всю ту культуру, силоміць запроваджену Петром Великим: з більш або менш ретельно прихованою недовірою, з ваганням і з тією незграбною шанобливістю, з якою міщанин зустрічає свого начальника, коли з огляду на обставини змушений запросити його до столу. Заразом приймали й мистецтво, що належало до цих нововведень, і знаходилося досить обдарованих людей, ладних працювати в царині цього легко заучуваного академічного мистецтва. Воно довго залишалося в Росії панівним; ніби грибна цвіль, укрило воно стіни великих церков і з удаваним благородством зручно розташувалося у залах вельмож та багатіїв.

Мистецтво було предметом розкоші, ознакою знатності й високородності, яку доводилося визнавати, щоб мати вагу у світському товаристві. Однак більш-менш рафінований, схильний до вишуканості та елегантної еротики кінець вісімнадцятого сторіччя викликав у цьому товаристві справжню потребу в картинах. Картини полюбили, тому що любили дзеркала. Цій суспільній потребі відповідав художник, якого можна спокійнісінько поставити поряд із сучасними йому англійськими портретистами,— *Левицький.* Йому не загрожувала небезпека стати живописцем ідей,— ідей тоді не було. Люди весь вік жили з усмішкою і, здавалося, прекрасно обходилися цим. Але цю усмішку, в якій ніби розквітає грація, що сповивала ходу й убрання, Левицький умів змалювати так, що з неї ще сьогодні випромінюється весь чар тієї розніженої доби. Цей маляр був самотньою постаттю; його вдруге відкрило й гідно вшанувало лише нинішнє молоде покоління. І пізніше були такі ж, як і він, одинаки, які, не досягаючи особливого успіху, намагалися йти власними шляхами на противагу Академії, що набувала дедалі більшого впливу. Це два портретисти *Кіпренський* і *Варнек,* а також *Венеціанов,* який з незвичайною рішучістю зробив спробу піти в село, щоб малювати там сільських жителів за їхніми щоденними заняттями, малювати довгі клуні й маленькі хатинки селян. Далі з'являється дотепний рисувальник *Федотов,* який малював сцени

з міщанського життя і так само, як Гоголь, помер самотнім і божевільним, уражений і отруєний вістрям своєї власної іронії.

Варто було б пом'янути тим чи іншим словом імена ще багатьох художників початку дев'ятнадцятого сторіччя, в тому числі і пейзажистів, та правильніше спогадати зразу двох серйозних і глибоких людей, яких можна схарактеризувати найточніше, сказавши, що їхнє життя було віддано тому, щоб засобами живопису виразити всю глибину російської людини. Це їм не вдалося, вони загинули в битвах, наслідок яких залишився невирішеним, і їхні картини не означають перемоги. Однак вони виконали величезну роботу. На долю двох цих людей випали всі стадії розвитку, які звичайно розподіляються між не одним поколінням. Я маю на увазі Олександра *Іванова* (1806—1858) та Івана *Крамського* (1837—1887). Іванов майже все своє життя прожив у Римі, малюючи одну велику картину, до якої він дедалі дужче байдужів і з якою, проте, не міг уже розстатися; свої сили, свою молодість, свою любов — усе віддав він цій величезній картині, і вона не відпускала художника, чіпляючись за нього, немов двійник, а він сидів перед нею нещасливий і сумний. Він був людина слабкого здоров'я, по-дитячому дивакуватий, безпомічний і безвольний, один з тих, що мислять серцем. Коли він покидав Росію, там великою популярністю користувався Карл *Брюллов,* вправний ремісник; він славився ще й тоді, коли Іванов утомлено повернувся на батьківщину. Розголос, що його викликав своїм пензлем цей шанолюбець, заглушив тиху й самотню буденну працю Іванова. Він виїхав з Росії, щоб ні Академія, ні публіка з її смаками не заважали йому працювати, щоб побути деякий час на самоті, щоб поміркувати глибше й зосередженіше про свою батьківщину, ніж це було можливо в самій Росії. Він мав намір піти в монастир, а зостався мирянином. Чужі впливи гралися ним, і якось йому, чиє все життя було шляхом до бога, здалося, що він став атеїстом. Насправді ж у ньому жила, вимагаючи втілення в живописі, тільки побожність, внутрішня російська побож-

ність. Він через те й віддалився від своїх сучасників, бо не в змозі був сказати їм, яка його місія. Через те він і прагнув вивчити всі форми, в яких виявляється інша побожність, від фресок Мазаччо до картин Овербека, і навіть аж до книжки Давіда Фрідріха Штрауса, у якій він, вірний своїм наївним поглядам, теж убачав свого роду побожність. Але чужі взірці лише збивали його, замість того щоб допомогти йому краще осягти вітчизняні. Коли він помирав, він був знеможений, розбитий, близький до божевілля, і ніхто не розумів його справжнього значення. Слава Іванова в тому, що він зробив спробу встановити зв'язок між мистецтвом і російською душею. До цього живопис був надмірністю, а він хотів зробити його доконечною потребою, пристановищем для великих і глибоких переживань. Це пов'язує його з Крамським. У цього художника є картина, що зображує Христа, самотньо заглибленого в думки, які йдуть за ним у пустелю. Є в нього й інша картина, яка залишилася незакінченою. Вона називається «Регіт». Знову Христос, одягнений в багряницю, що глузує з нього, оточений, захлюпнутий великими й малими хвилями глумливого реготу, яким юрба бороніться від тих, хто самотній і не схожий на неї. Бачиш, що це все той самий Христос, якого малював і Іванов, але для Крамського це вже не «сюжет», а страждання, глибоке болісне переживання, яке він звіряє живопису. Його біль сильніший, ніж його мистецтво. Іноді в його портретах, етюдах, начерках виявляється справжня майстерність, зріла велич, але йому не вдається перевтілити в живопис усього себе. Щоб до кінця зрозуміти Крамського, треба прочитати його листи, його щоденникові записи, його статті. Поряд з ним філософський реалізм *Ге* здається розсудливим. Добре відомий за кордоном *Рєпін* здається художником яскравішим і винахідливішим, проте й поверховішим, якщо його порівняти з Крамським. Поряд з Івановим і Крамським можна назвати лише одного художника, який серйозно прокладає нові шляхи: Віктора *Васнецова*. Він теж прагне поєднати мистецтво з російською душею, прорити канали, цілу систему каналів, які

виводили б свої темні мерехтливі води просто в мистецтво. Простіший і смиренніший від інших, він не наважується при цьому думати про *власну* душу і шукає велику спільну душу всього народу,— він шукає її серед селян, в їхньому житті, в їхніх звичаях, в їхній вірі і забобонах, у їхніх старовинних піснях, билинах, про які так прекрасно сказав віконт де Вогюе, назвавши їх музикою історії. Він дослідив усе язичництво цієї душі та її побожність. Він пішов слідом за нею у церкви, до давніх, потемнілих ікон, перед якими вже багато сторіч моляться люди й горять свічки. І коли йому якось запропонували розмалювати за канонами православної церкви новий собор святого Володимира в Києві, він прийняв замовлення і, невтомно працюючи протягом довгих років, спробував наповнити давні символи новою силою. Не лише сюжети й місця, в яких мали розміститися ті чи інші зображення, а навіть пози, жести й убрання більшості фігур були твердо встановлені й записані в старих правилах «подлинника». На долю митця припадали тільки деталі, бо російську ікону аж ніяк не можна порівняти з італійським вівтарним образом. Вона належить до церковних атрибутів, як золота чаша або давня молитва. Її форма традиційна. Сторіччя зважилися внести тільки зовсім незначні зміни, і дехто твердить, нібито цей вид живопису взагалі не розвивався й не може розвиватися і ніби звертатися до нього зайве й безперспективно. А проте той, хто відвідає київський собор святого Володимира, відразу відчує, що в цих образах ще жевріє життя, завинуте в коштовні шати і приховане від надокучливих очей, схоже на життя отих, що схиляються перед цими образами, торкаючись чолом каменя. [...] Звичайно, ікона з її закляклою формою і візантійським походженням не є твором мистецтва, але це вагомий документ російської душі й є один з тих шляхів, яким вона віддалеки наближається до мистецтва. Іншим таким шляхом є російський пейзаж. Це відчував уже *Васильєв,* друг Крамського, який помер зовсім молодим у Ялті 1873 року; картини, що зостались після нього,— це дивні й пристрасні спроби передати російські

настрої. І в *Левітані,* який помер два роки тому, Росія мала цілком сучасного живописця настроїв, який відчував дивовижний сум її весняних ночей і сяйво беріз, одягнених восени в золото, і пустельну широчінь Волги і про все це розповідав у своїх картинах. Левітан був єврей, він деякий час жив за кордоном. Там він дістав змогу багато чого навчитися, і, коли повернувся до Росії, його виражальні засоби були інтернаціональними.

Але й нове покоління, що нині виходить на сцену, побувало в Парижі. Це збагачені життєвим досвідом, обізнані молоді люди з дуже широким колом знань, вони мають надзвичайно тонкий смак і грунтовну освіту. Вони могли б писати книжки про майстрів з Барбізона (так докладно вони їх вивчили), вони знайомі з імпресіоністами, неоімпресіоністами, пуантилістами і з усіма іншими новочасними напрямками, вони знають офорти Клінгера і картини Сегантіні, вони побували в музеї Гюстава Моро на вулиці Ларошфуко, бачили деякі речі Родена, відчули на собі вплив Бердслея,— і після всього цього вони повернулися на батьківщину до своєї праці з почуттям несхитної рівноваги. Час від часу їхні твори з'являються на наших виставках, і вже починаєш запам'ятовувати окремі імена. Найвідоміші поміж них Сєров, Малявін, Костянтин Сомов, Костянтин Коровін, Олександр Бенуа.

Напрошується запитання: чи не стали ці молоді люди космополітами? Ні, навпаки: закордон більше не таїть для них небезпеки. Вони вивчили його, щоб звільнитися від його впливу. Вони чимало бачили, щоб ставитися по справедливості до свого рідного мистецтва та його минулого. Вони не переоцінюють його, проте шанують. Про це свідчить «Історія російського живопису дев'ятнадцятого сторіччя», яка щойно вийшла в світ і автором якої є Олександр *Бенуа.* Про велике прагнення розширити знання про давньоруське мистецтво свідчать і журнали (передусім «Мир искусства»), і періодичне видання «Художественные сокровища России», котре, на зразок енциклопедій, своїми сумлінно виконаними репродукціями знайомить з творами образотворчого

і прикладного мистецтва, які є в Росії (незалежно від того, якого вони походження — вітчизняного чи іноземного). Тут ще треба сказати кілька слів про давні російські художні промисли, що й досі живуть у народі у вигляді вишивки на рушниках і убраннях чи у вигляді різноманітних дерев'яних виробів, однаково чудових і кольоровими, й візерунковими мотивами. Їх вивчав Васнецов, деякі зразки були відтворені в майстерні, очолюваній Оленою *Поленовою,* а їхнім найкращим знавцем є російський художник *С. Малютін,*— він, опанувавши багату й сильну мову їхніх ліній і кольорів, почав користуватися нею самостійно. Йому належать цікаві декоративно-прикладні роботи (килими, шафи, кахлі), але найсвоєрідніше застосування його творча манера знайшла при оформленні кількох дитячих книжок, де вона підійшла якнайкраще.

Цілком природно, що молоде покоління з особливою увагою і любов'ю ставиться до тих речей і предметів хатнього вжитку, які виготовляє і оздоблює народ. Це знову один із шляхів (і, можливо, найнадійніший), яким російська душа робить спробу вийти до мистецтва. Ці спроби тривають весь час. Адже, власне кажучи, душа цих людей, що живуть, заглибившись у важкі роздуми, прагне до живописного образу. Але до образу, який розповідає не про долю чи про події, як людське обличчя, а який просто є, щоб на нього дивитися,— тобто вона прагне до великого мистецтва.

ЯК СТАРИЙ ТИМОФІЙ СПІВАВ ПОМИРАЮЧИ

Яка ж бо все-таки втіха — розповідати паралізованому. На людей здорових покладатися годі: вони бачать речі то з одного, то з іншого боку, і коли гуляєш з ними якусь годину так, що вони йдуть праворуч від тебе, то вони раптом можуть відповісти зліва, бо їм здається, ніби так воно чемніше й свідчить про тонше виховання. З калікою такого нічого боятися. Нерухомість робить його схожим на речі, з якими він і справді підтримує чимало щирих стосунків, так би мовити, робить його самого однією з речей, проте багато вищою за інші, річчю, яка дослухається не лише своїм мовчанням, а й зрідка зроненими тихими словами, своїми лагідними святобливими почуттями.

Найбільше я люблю розповідати моєму приятелеві Евальду. І я дуже зрадів, коли він погукав мене зі свого звичного місця біля вікна: «Мені треба про щось запитати вас».

Я поквапно підійшов до нього й привітався. «Звідки те оповідання, що ви мені недавно розповіли? — спитав він нарешті.— З якоїсь книжки?» — «Так,— відповів я сумно.— Вчені поховали його там, коли воно померло, але це сталося зовсім недавно. Ще сто років тому воно, нічим не журячись, жило на багатьох устах. Але слова, які тепер уживають люди, ці важкі, неспівучі слова не злюбили його й віднімали в нього одні вуста за другими, так що воно наостанку, дуже стиснуте й убоге, доживало свій вік на кількох зашерхлих губах, немов на поганенькому вдовиному обійсті. Там воно й померло, не лишивши нащадків, і його погребли, як я вже казав, з усією шаною в одній книжці, де вже спочивали інші з його роду».

«І воно було дуже старе, коли померло?» — запитав мій приятель, впадаючи мені в тон. «Від чотирьохсот до п'ятисот років,— відказав я по всій правді.— Деякі з його родичів уже досягли значно глибшої старості».— «Як, і ще ні разу не перепочили в якійсь книжці?» — здивувався Евальд. Я пояснив: «Наскільки я знаю, вони весь час переходили

з уст в уста».— «І не спали?» — «Ні, спали. Виходячи з уст співця, вони вряди-годи залишалися в тому чи іншому серці, де було тепло й поночі».— «Невже ті люди були настільки тихі, що пісні могли спати в їхніх серцях?» — Евальд, здавалося, таки не йняв мені віри. «Очевидно, було саме так. Кажуть, що тоді люди говорили менше, танцювали повільні танці, які ніби заколисували, і, головне, не сміялися так голосно, як нерідко можна почути нині, незважаючи на загальну високу культуру».

Евальд ніби збирався ще щось запитати, але поборов цікавість і всміхнувся: «Я все питаю та й питаю, а у вас там, мабуть, якась історія?» Він очікувально подивився на мене.

«Історія? Не знаю. Хіба що така. У деяких родинах ці пісні були спадковим скарбом. Їх переймали в спадок і потім передавали далі, хоч і покористувавшись, але не пошкодивши, залишивши на них тільки сліди щоденного вжитку,— так, як передають від дідів до онуків стару біблію. Позбавлений спадщини відрізнявся від своїх правосильних братів тим, що не міг співати або знав лише малу частину пісень свого батька й діда, втрачаючи разом з рештою пісень великий шмат життєвого досвіду, який означали для народу всі ці билини й казки. Так сталося і з Єгором Тимофійовичем, який усупереч волі свого батька, старого Тимофія, оженився з вродливою дівчиною й виїхав з нею до Києва, святого міста, де зібрані мощі найбільших мучеників православної церкви. Старий Тимофій, який вважався найталановитішим співцем на багато верст в окрузі, прокляв свого сина і запевняв сусідів, нібито він ніколи й не мав сина. При всьому тому він занімів у своєму горі та журбі. Він відпроваджував усіх молодиків, які добивалися до його хати, щоб успадкувати численні пісні, замкнені у старому, ніби в запорошеній скрипці. «Батьку ти наш, батечку, подаруй нам хоч одну пісню. Зрозумій, ми рознесемо її по селах, і ти почуєш, як її співатимуть по всіх подвір'ях, щойно надійде вечір і худоба затихне у хлівах». Старий, що весь час сидів на печі, цілий день хитав головою. Він уже недо-

чував, і оскільки не був певний, чи не питає його знову котрийсь з парубків, що тепер повсякчас підслухували під його хатою, то трусив своєю білою головою: «Ні, ні, ні»,— поки засинав, і навіть потім ще деякий час — уві сні. Він охоче вволив би бажання цих парубків; його самого смутило, що його німий, мертвий прах має, і, певне, вже дуже скоро, присипати ці пісні. Але якби він спробував навчити одного з них чогось, то напевне згадав би при цьому свого Єгорку, і тоді... хто знає, що сталося б тоді. Бо тільки через те, що він взагалі мовчав, ніхто не бачив, щоб він плакав. За кожним словом стояло у нього ридання, і він мусив завжди дуже швидко та обережно стуляти рота, а то б воно вихопилося назовні.

Старий Тимофій учив свого єдиного сина Єгора з самого малку деяких пісень, і п'ятнадцятирічним хлопцем той уже знав їх більше і співав краще, ніж усі дорослі парубки в селі та в околиці. Однак старий мав звичку, здебільша на свята, коли був під чаркою, говорити хлопцеві: «Єгорку, голубе, я вже навчив тебе співати чимало пісень, чимало дум, а також житія святих, майже на кожний день одне. Але я, як ти знаєш, найбільший мастак на цілу губернію, а мій батько знав, як кажуть, пісні з усієї Русі і навіть татарські легенди. Ти ще дуже молодий, і через те я ще не розповів тобі найкращих билин, що в них слова, немов ікони, так що звичайні слова годі й порівняти з ними; і ти ще не навчився співати тих дум, що їх ніхто — чи то козак, чи селянин — не може слухати без сліз». Тимофій нагадував про це своєму синові щонеділі й на всі численні свята православного календаря, тобто досить часто. Аж поки той після запеклої сварки зі старим зник разом з вродливою Устенькою, бідняцькою дочкою.

На третій рік після тієї пригоди Тимофій занедужав, саме тієї пори, коли один з багатьох гуртів прочан, які безперестану рухаються з усіх кінців величезної держави до Києва, мав рушати в дорогу. Тоді до хворого прийшов сусід Йосип. «Я йду з прочанами, Тимофію Івановичу, дозволь мені обійняти тебе на прощання». Йосип не прияте-

лював зі старим, але тепер, перед такою далекою мандрівкою, він вважав за потрібне попрощатися з ним як одним із старійшин. «Я часом тебе кривдив,— схлипнув він,— прости мені, друже мій,— це траплялося під п'яну руч, тут, ти знаєш, я не винуватий. Так-от, я хочу за тебе помолитись і поставити свічку за твоє здоров'я. Прощавай, Тимофію Івановичу, батечку, може, бог дасть, ти ще одужаєш, тоді ти нам знову заспіваєш що-небудь. Еге ж, давненько це було, коли ти співав. А які ж то були пісні! Оту про Дюка Степановича, приміром, думаєш, я забув? Не кажи дурниць! Я її дуже добре пам'ятаю. Звісно, так, як ти вмів співати... це вже безперечно. Бог дав тобі такий талан, іншим він дає щось інше. Мені, приміром...»

Старий, що лежав на печі, повернувся, крекчучи, ніби хотів щось сказати. Йосипові здалося, ніби зовсім тихо він вимовив ім'я Єгора. Може, він хотів послати йому звісточку. Та коли сусід, уже у дверях, запитав: «Ти щось сказав, Тимофію Івановичу?»,— він уже знов лежав зовсім спокійно й тільки помалу хитав своєю білою головою. Проте бозна-як воно сталося, але ще року не минуло, відколи Йосип пішов на прощу, як Єгор несподівано повернувся. Старий не відразу його впізнав, бо в хаті було поночі, і старечі очі насилу розрізнили якусь чужу постать. Та щойно Тимофій почув голос прибульця, він злякався, скочив із печі і став на свої старі, нетверді ноги. Єгор підхопив його, і вони обнялися. Тимофій плакав. Син без кінця перепитував: «Ти давно заслаб, тату?» Трохи заспокоївшись, старий знову заліз на піч і поспитав уже іншим, суворим тоном: «А де ж твоя жінка?» Єгор помовчав, далі сплюнув. «Знаєш, я її нагнав. З дитиною.— Він знов помовчав.— Якось приходить до мене Йосип. «Йосип Никифорович?» — питаю. «Еге ж, каже, це я. Твій батько, Єгоре, занедужав. Він більше не може співати. Нині в нашому селі так тихо, ніби вимерло воно, село наше. Ніхто не притупне ногою, не поведе рукою, ніхто більш не плаче, та й для сміху немає причини». Я задумався. Що ж діяти? Гукаю свою жінку. Устенько, кажу я, мушу вернутися додому, там більш

нікому співати, настала моя черга. Батько заслаб. Гаразд, каже Устенька. Але я не зможу взяти тебе з собою, кажу їй, ти ж знаєш, батько не хоче тебе знати. І, може статися, я вже не повернуся до тебе, коли побуваю там і почну співати. Устенька мене зрозуміла: «Ну, бог з тобою! Тут тепер багато прочан, подадуть милостиню. Господь нам поможе, Єгоре». Так я й пішов. А тепер, батьку, скажи мені всі твої пісні».

Розійшлася чутка, що Єгор повернувся і старий Тимофій знову співає. Але тієї осені віяв по селу такий сильний вітер, що ніхто з перехожих не міг довідатися напевне — співають у Тимофієвій хаті чи не співають. Тим, хто стукав, дверей не відчиняли. Обидва хотіли побути на самоті. Єгор сидів скраю печі, на якій лежав батько, і іноді притуляв вухо до рота старого, бо той і справді співав. Його старечий, трохи надламаний і дрижачий голос доносив до Єгора всі найкращі пісні, а Єгор часом хитав у такт головою чи гойдав звішеними ногами, ніби співав він сам. Так минуло чимало днів. Тимофій знаходив у своїй пам'яті все кращі й кращі пісні; і часто вночі він будив сина і, роблячи своїми кволими тремтячими руками невпевнені жести, співав йому якусь коротеньку пісню, за нею ще одну, і ще... поки поволі починало світати. Невдовзі, після найкращої з них, він помер. Останні дні він гірко нарікав на те, що носить у собі ще безліч пісень і не має більше часу, щоб передати їх синові. Він лежав, наморщивши лоба, в напружених неспокійних роздумах, і його вуста тремтіли від чекання. Час від часу він сідав, похитував головою, ворушив губами, і нарешті на них виникала тиха пісня; одначе тепер він співав здебільша одні й ті самі строфи про Дюка Степановича, які він особливо любив, і син, аби не розгнівити старого, мусив дивуватися й удавати, ніби він уперше їх чує.

Коли старий Тимофій Іванович помер, будинок, у якому тепер Єгор жив сам, довго ще стояв зачинений. Аж навесні вийшов Єгор Тимофійович, зарослий довгою бородою, зі своїх дверей, почав ходити по селу й співати. Згодом він

рушив і в сусідні села, і селяни розповідали, що Єгор став принаймні не гіршим мастаком на пісні, ніж його батько Тимофій; бо він знав силу-силенну суворих героїчних билин і всі думи, які ніхто — чи то козак, чи селянин — не міг слухати без сліз. До того ж у його співі був такий ніжний і журний тон, якого ще не чули у жодного співця. Цей тон з'являвся у приспіві зовсім несподівано й через те особливо зворушував. Отак принаймні розповідали».

«Отже, цей печальний тон він перейняв не від батька?» — поспитав трохи перегодя мій приятель Евальд. «Ні,— відказав я,— ніхто не знає, звідки він його взяв». Коли я вже відійшов від вікна, каліка ще поворухнувся й знов погукав мене: «Він, мабуть, думав про свою дружину й дитя. А втім, він так і не забрав їх до себе, навіть коли батько помер?» — «Так, думаю, що не забрав. У кожному разі, помер він самотнім».

ПІСНЯ ПРО ПРАВДУ

Коли я наступного разу знову проходив повз Евальдове вікно, він поманив мене до себе й усміхнувся: «Ви пообіцяли щось дітям?» — «Як так?» — здивувався я. «Та ось, коли я розповів їм про Єгора, вони поскаржилися, що бог зовсім не з'являється в тому оповіданні». Я злякався: «Що? Оповідання без бога, та хіба ж таке можливе?» Потім я схаменувся: «А й справді, в цьому оповіданні, як я тепер собі міркую, нічого не сказано про бога. Не збагну, як таке могло трапитися: аби хтось зажадав від мене оповідання без бога, то я, далебі, пригадував би ціле життя і все марно...»

Мій приятель усміхнувся з такого запалу. «Ви не хвилюйтеся,— перепинив він мене лагідно.— Я думаю, ніколи не можна знати, чи є в оповіданні бог, поки воно не зовсім закінчене. Адже коли бракує всього двох слів, ба навіть коли ще залишається зробити паузу після останнього слова,— він може ще з'явитися». Я кивнув, і каліка сказав іншим тоном: «Не знаєте ви ще чогось про тих руських співців?»

Я вагався: «А може, краще поговорімо про бога, Евальде?» Він похитав головою: «Мені так хочеться більше довідатися про цих незвичайних людей. Не знаю, чого воно так, та я все думаю: а що, коли хтось із них завітає до мене? — І він повернув голову в кімнату, до дверей. Проте його погляд зразу, і не без збентеження, повернувся до мене.— Але ж цього не може бути»,— поправився він квапливо. «Чому не може бути, Евальде? Вам може трапитися чимало такого, що залишається неприступним людям здоровим, бо вони проминають багато що, а від дечого й тікають. Бог призначив вас, Евальде, бути спокійною точкою серед усієї суєти. Хіба ви не відчуваєте, як усі навколо вас метушаться? Інші женуться за днями і, коли наздоганяють котрийсь із них, до того засапуються, що не в змозі навіть поговорити з ним. Ви ж, мій друже, просто сидите коло свого вікна й чекаєте; а тому, хто чекає, завжди щось

трапляється. Вам випала особлива доля. Подумайте, навіть Іверська богородиця в Москві мусить вийти зі своєї каплички та їде в чорній кареті, запряженій четвіркою, до тих, що відбувають якусь урочисту церемонію,— на хрестини чи то на поховання. А до вас усі самі повинні приходити».

«Еге ж,— мовив Евальд, чудно всміхнувшись,— я не можу навіть смерті вийти назустріч. Багато людей здибує її в дорозі. Вона побоюється вступати в їхні будинки й викликає їх звідти в чужі краї чи на війну, на стрімку вежу чи на хисткий міст, кудись у пустелю чи в божевілля. Найчастіше люди зустрічають її принаймні десь надворі і приносять її на своїх плечах додому, самі не помічаючи цього. Адже смерть ледача: хтозна, може, вона й заснула б, якби люди повсякчас не турбували її».— Хворий якусь хвилю роздумував, а потім трохи гордовито, здавалося, повів далі: «Але до мене їй доведеться самій прийти, коли вона захоче мене взяти. Сюди, в мою маленьку світлу кімнатку, де так довго не в'януть квіти, по цьому старому килиму, повз цю шафу, поміж столом і краєм ліжка (а тут пробратися не так легко) аж до мого улюбленого старого, широкого стільця, який, мабуть, помре разом зі мною, бо ж він, так би мовити, прожив усе життя зі мною. І вона повинна прийти зовсім просто, без гамору, нічого не перекинувши, нічого не накоївши, ніби звичайний гість. Саме через це моя кімната мені особливо близька. Все відбудеться тут, на цій тісній сцені, і тому ця остання ява не надто відрізнятиметься від усіх інших подій, які вже сталися тут чи ще станутьcя. Мене завжди, ще з дитинства, дивувало, що люди говорять про смерть інакше, ніж про інші події,— і це лише тому, що ніхто не розповість, як йому ведеться потім. Але чим, одначе, відрізняється небіжчик від людини, яка стає поважною, відмовляється від усього тимчасового і віддаляється від усіх, аби спокійно поміркувати над вирішенням того, що вже давно її мучить? На людях навіть «отченаш» не пригадаєш, а тим більше не з'ясуєш невиразний зв'язок, який, можливо, полягає не в словах, а в явищах? Треба відійти

в неприступну тишу, і, можливо, небіжчики — це ті, які усамітнилися, щоб поміркувати над життям».

Настала коротка мовчанка, якій я поклав край такими словами: «Мені згадалася зараз одна молода дівчина. Можна сказати, що перші сімнадцять років свого безжурного життя вона тільки *роздивлялася*. Її величезні очі жили самостійним життям, і все, що вони бачили, вони поглинали самі, а життя в усьому тілі цього юного створіння минало незалежно від них, живлячись лише простими звуками, що йшли зсередини. Та наприкінці цього часу якесь сильне переживання порушило це подвійне життя, дві сторони якого ледве чи стикалися між собою, очі дівчини ніби запали досередини, і весь тягар зовнішнього ринув крізь них у морок серця, і кожний день падав такою вагою у глибокі, стрімкі погляди, що в тісних грудях він розколювався, ніби скло. Тоді дівчина стала бліднути, хворіти, усамітнюватися, задумуватися, і, нарешті, вона сама розшукала ту тишу, в якій думкам, очевидно, ніщо не заважає».

«Як вона померла?» — запитав мій приятель тихим, хрипкуватим голосом. «Вона втопилась. У глибокому спокійному ставі, і на поверхні його утворилося безліч кіл, які повільно розходилися, виростали під білим лататтям, так що ці плавучі квіти заворушилися».

«Це теж оповідання?» — сказав Евальд, щоб не дати запанувати тиші, яка настала після моїх слів. «Ні,— відказав я,— це почуття».— «А чи не можна передати його дітям — це почуття?» Я задумався. «Можливо».— «Але яким способом?» — «За допомогою іншого оповідання». І я почав розповідати:

«Це діялося в ті часи, коли в Південній Русі боролися за волю...

...Мені слід було б відразу зробити невеликий вступ: у Південній Русі і в тих тихих самотніх степах, що звуться Україною, хазяйнували польські пани. Вони були жорстокими володарями. Їхній гніт і жадоба євреїв-орендарів, у чиїх руках були навіть церковні ключі, які вони видавали православним за окрему плату, були такі нестерпні, що

молоді люди навколо Києва і вгору по Дніпру серйозно задумалися. Навіть сам Київ, священне місто, де Русь вперше заявила про себе [...] усе більше поринав у себе і знищувався пожежами, схожими на раптові божевільні думки, після яких ніч стає ще безбережнішою. Народ у степах не знав до ладу, що діється. Однак пойняті незрозумілою тривогою діди виходили ночами зі своїх хат і мовчки вдивлялися у високе, вічно безвітряне небо, а вдень можна було бачити постаті, які з'являлися з-за гребенів могил над пласкою далиною. Ці могили, гробниці минулих поколінь, перетинають весь степ, ніби застиглий морський прибій. І в цій країні, де могили, мов гори, люди нагадують безодні. Жителі степів незглибимі, темні, мовчазні, і їхні слова — лише нетривкі, хисткі містки до їхнього справжнього єства. Іноді з могил злітають темні птахи. Іноді буйні пісні вриваються в серця тим притьмареним людям і щезають глибоко в них, а птахи пропадають у небі. В усіх напрямах усе здається безкраїм. Навіть хати не можуть захистити від цієї незмірності, якою їхні віконечка виповнені вщерть. Тільки в сутінкових кутках хат висять старі ікони, немов верстові камені бога, і відблиск лампадки пробивається крізь їхній оклад, немовби заблукане дитя крізь зоряну ніч. Ці ікони — ніби опора, ніби певний знак на шляху, і жодний дім не стоїть без них.

Знов і знов виникає потреба в іконі, коли якусь знищить час чи шашіль, коли хтось одружується і ставить собі хату чи коли хтось, як, приміром, старий Аврам, помирає, заповівши, щоб йому поклали в згорнуті руки святого Миколая Чудотворця,— либонь, для того, щоб на небі впізнати по цьому образу найбільш шанованого ним святого.

Так і виходить, що Петро Якимович, власне, швець за фахом, теж малює ікони. Коли стомлюється від однієї роботи, він переходить, тричі перехрестившись, до другої; і та сама побожність окриває як його дратву й молоточки, так і його малювання. Нині він уже старий, проте ще дужий. Спину, зігнуту над чобітьми, він випростує перед образами і тим зберіг гарну статуру й стрункість у плечах і стані.

Більшу частину свого життя він пробув у повній самотині, зовсім не втручаючись у метушню, спричинену тим, що його дружина Якилина народжувала йому дітей і що ті або вмирали, або одружувалися. Лише на сімдесятому році Петро зайшов у стосунки з тими, котрі залишилися в його домі і чию присутність він тільки тепер по-справжньому помітив. То були: Якилина, його дружина, тиха, покірлива жінка, що віддала себе до останку дітям, підстаркувата, негарна видом дочка і Олекса, син, який, знайшовшись дуже пізно, мав усього сімнадцять років. Петро хотів привчити його до малярства, бо розумів, що незабаром уже не зможе впоратися з усіма замовленнями. Але невдовзі він відмовився від своїх спроб навчити сина. Олекса намалював пресвяту богородицю, але так мало досяг схожості зі строгим взірцем, що його мазанина швидше скидалася на портрет Мар'яни, дочки козака Голокопитенка, тобто на річ настільки гріховну, що старий Петро поквапився, кілька разів перед тим перехрестившись, замалювати покривджену дошку образом святого Димитрія, котрого він з невідомої причини шанував понад усіх святих.

Олекса й сам більше ніколи не брався за образи́. Коли батько не загадував йому позолотити вінчик, він здебільша блукав у степу, жодна душа не знала де саме. Ніхто не тримав його вдома. Мати чудувалася з нього й побоювалася заговорити з ним, ніби він був стороннім або яким урядовцем. Сестра била його, поки він був малим, а тепер, коли Олекса виріс, почала його зневажати за те, що він не бив її. Та й в усьому селі нікому було піклуватися хлопцем. Мар'яна, козацька дочка, висміяла його, коли він надумав її сватати, а інших дівчат Олекса не запитував, чи вважають вони його за жениха. На Запорізьку Січ ніхто не хотів його брати з собою через те, що він усім здавався надто слабосилим, а чи, може, ще й замолодим. Якось він був утік і добрався до найближчого монастиря, але ченці його не прийняли,— отож для нього лишився тільки степ, широкий, хвилястий степ. Якийсь мисливець подарував йому одного разу стару рушницю, бозна-чим набиту. Олекса весь час

тягав її з собою, але ніколи не стріляв: по-перше, тому, що хотів зберегти набій, а ще тому, що не знав навіщо.

Якось теплого, тихого вечора, на початку літа, уся родина сиділа за грубим столом, на якому стояла миска з кашею. Петро їв, а решта дивилася на нього, чекаючи на те, що він залишить. Раптом рука його з ложкою застигла, і старий повернув своє широке, змарніле обличчя до дверей, звідки навскоси через стіл падала смуга світла й губилася в хатньому присмерку. Всі прислухалися. Знадвору щось шаруділо по стінах, немовби нічний птах стиха черкав крильми колоди; але сонце щойно зайшло, та й нічні птахи взагалі рідко залітають у село. І потім знов ніби якийсь великий звір зачалапав навкруг дому, його обережні кроки чулися водночас від усіх стін. Олекса тихо підвівся зі свого ослона, і в ту саму мить світло в дверях заступило щось високе, чорне,— воно геть витіснило вечір, внесло до хати ніч і непевно просувалося своєю здоровенною постаттю вперед. «Остап!» — сказала поганкувата своїм злим голосом. І тоді всі його впізнали. То був один із сліпих кобзарів, дід, що ходив зі своєю дванадцятиструнною бандурою по селах і співав про велику славу козаків, про їхню одвагу й вірність, про їхніх гетьманів, про Кирдягу, Кукубенка, Бульбу та про інших героїв, і всі охоче слухали його пісні. Остап тричі низько вклонився в той бік, де, як він гадав, було пóкуття (сам того не знаючи, він повернувся до ікони Знамення), потім сів біля печі й запитав тихим голосом: «У кого ж це я?» — «У нас, батечку, у Петра Якимовича, шевця»,— приязно відповів Петро. Він полюбляв пісні й радів цьому несподіваному гостеві. «А, в Петра Якимовича, того, що образи́ малює»,— мовив сліпий, щоб також виявити приязнь. Потому запала тиша. На шести довгих струнах бандури зродився звук, він ріс, танув і відбивався, завмираючи, від шести коротких струн, і так повторювалося багато разів у дедалі швидшому темпі, так що наостанку доводилося лячно заплющувати очі, щоб не бачити, як ця шалена стрімка мелодія впаде, мов підтята; тоді гра урвалася, поступившись місцем лункому кобзаре-

вому голосу, який незабаром виповнив цілу хату і хутко скликав з сусідніх хат людей, що почали збиратися біля дверей та під вікнами. Але не про героїв ішлося цього разу в пісні. Добре була вже всім відома слава Бульби, Остряниці й Наливайка. На віки вічні прославилась козача вірність. Не про їхні звитяги йшлося нині у пісні. Бажання танцювати заснуло глибоко в душі тих, хто її слухав, бо ніхто не притупнув ногою, не сплеснув у долоні. Слідом за кобзарем усі похилили голови, пригнічені смутною піснею:

Нема в світі Правди, не знайти, немає.
Хто забуту Правду нині відшукає?
Нема в світі Правди, не знайти до скону,
Правда — під п'ятою лютого Закону.
Тепер свята Правда сидить у темниці,
а вельможна Кривда — з панами в світлиці.
Правду зневажають, як сірому голу,
а Кривда сідає до панського столу.
Тепер святу Правду топтано ногами,
а вельможну Кривду поєно медами.
Правдо, мати рідна, орлице крилата,
де ж той син, що прийде тебе відшукати?
Стане бог великий йому на підмогу
І вкаже, єдиний, праведну дорогу. [1]

І голови почали важко підводитися, і на кожному обличчі позначилося мовчання; це зрозуміли навіть ті, яким кортіло заговорити. І по недовгій, поважній тиші знов заграла бандура; цього разу її гра була краще зрозуміла натовпу, який усе зростав. Тричі проспівав Остап свою «Пісню про Правду». І щоразу — по-новому. Коли першого разу була скарга, то вдруге вона здалася докором, і, нарешті, коли кобзар утретє з високо піднятою головою вигукнув її низкою коротких наказів, то з трепетної мови вихопився нестямний гнів, поймаючи всіх і сповнюючи безмежним і водночас моторошним захватом.

---

[1] Переклад М. Новикової та М. Москаленка.

«Де збираються чоловіки?» — запитав молодий селянин, коли співець підвівся. Старий, якому були відомі пересування козаків, назвав недалеке містечко. Швидко розійшлися чоловіки, чулися короткі вигуки, брязкіт зброї та плач жінок біля дверей хат. За годину загін озброєних селян вирушив з села до Чернігова.

Петро почастував кобзаря склянкою наливки в надії довідатися більше. Старий сидів, пив, але на численні запитання шевця відповідав скупо. Потім він подякував і пішов. Олекса вивів сліпого за поріг. Опинившись зі старим на самоті в нічній темряві, Олекса запитав: «А на війну всім можна іти?» — «Усім»,— відказав дід і швидко, немов став уночі видючим, закрокував геть і зник у пітьмі.

Коли всі поснули, Олекса зліз з печі, де він лежав одягнений, узяв свою рушницю і вийшов з хати. Надворі хтось обійняв його й ніжно поцілував у голову. Він відразу впізнав у місячному світлі Якилину; та поспіхом подріботіла назад у хату. «Мамо!» — здивувався Олекса, і в нього стало якось чудно на серці. На якусь хвилю він завагався. Десь відчинилися двері, і поблизу завив пес. Олекса поклав рушницю через плече і рушив уперед чимдуж, бо мав намір ще до ранку наздогнати загін. А вдома всі удавали, ніби не помітили, що Олекси нема. Лише як сідали за стіл, Петро помітив порожнє місце, підвівся, підійшов до покуття і засвітив свічку перед іконою Знамення. Зовсім тоненьку свічечку. Поганкувата знизала плечима.

Тим часом Остап, сліпий дід, проходив уже сусіднім селом і заводив своїм лагідно-жалібним голосом тужну «Пісню про Правду».

Каліка почекав ще трохи. Потім він здивовано подивився на мене: «Ну, чого ж ви не закінчите? Це ж як і в оповіданні про зраду. Цей старий був сам бог».

«О, а я не знав цього»,— сказав я, здригнувшись.

ПРО ТОГО, ХТО ПІДСЛУХУВАВ КАМІННЯ

І от я знову в мого приятеля каліки. Він якось чудно, по-своєму всміхається. «А про Італію ви ще мені ніколи не розповідали».— «Тобто я мушу якомога швидше надолужити згаяне?»

Евальд киває головою і вже заплющує очі, щоб слухати. Отож я починаю: «Те, що ми відчуваємо як весну, бог бачить як побіжний маленький усміх, що промайне по Землі. Їй ніби щось пригадалося, влітку вона всім про це розповідатиме, поки стане мудрішою у великому осінньому мовчанні, яким вона звіряється самотнім. Усіх весен, які ви і я пережили, складених докупи, ще не досить, щоб відчути одну секунду бога. Весна, яку бог може зауважити, не повинна залишатися у деревах і на луках, вона мусить якимсь чином заволодіти людьми, бо тоді вона не проходить, так би мовити, у часі, а скоріше, у вічності і в присутності бога.

Коли таке сталося якось, очі бога, мабуть, затрималися у своєму темному польоті над Італією. Земля була ясна, тлінний світ блищав, немов золото, але навскоси на ній, ніби темний шлях, лежала широка тінь чоловіка, важка й чорна, і далеко попереду неї тінь його зайнятих творчістю рук, що неспокійно здригалася то над Пізою, то над Неаполем, а то розпливалися по непевному хвилюванні моря. Бог не міг відвернути свого зору від цих рук, які спершу здалися йому складеними ніби для молитви, проте молитва, витікаючи з них, розводила їх дедалі ширше. На небі запанувала тиша. Усі святі дивилися туди, куди був звернений погляд бога, і спостерігали, як і він, за тінню, що закрила пів-Італії, і гімни застигли в ангелів на обличчях, і зорі задрижали від страху, чи не завинили чимось, і покірно чекали від бога гнівного слова. Але нічого такого не сталося. Небеса розкрилися в усьому їхньому обширу над Італією, так що Рафаель у Римі опустився навколішки, і блаженний фра Анджеліко з Ф'єзоле стояв у хмарі, радіючи з цього. Із Землі долинало в ту годину чимало молитов. Але господь розпізнав лише одну: сила Мікеланджело здіймалася

до нього, немов аромат виноградників. І він дозволив їй виповнити його думки. Він нагнувся глибше, знайшов чоловіка, що творив, глянув через його плече вперед на руки, що прислухалися до каменя, і жахнувся: невже і в камені є душа? Чому цей чоловік підслухує камені? І тоді пробудилися йому руки і розворушили камінь, немов могилу, і звідти долинув слабкий, мов передсмертний голосок. «Мікеланджело! — у тривозі вигукнув бог.— Хто там у камені?» Мікеланджело прислухався, руки його задрижали. Потім відповів глухо: «Ти, господи, хто ж іще. Але я не можу дійти до тебе». І тоді бог відчув, що і він у камені, і стало йому лячно й тісно. Все небо було лише каменем, і він був замкнений у ньому і сподівався, що руки Мікеланджело визволять його. І відчував, що вони наближаються, але ще далеко. А майстер знову був зайнятий своїм творінням. Його весь час мучила думка: «Ти лише маленька брила, хтось інший навряд чи знайшов би в тобі хоча б одну людину. А я відчуваю отут плече — плече Йосифа Арімафейського, ось хилиться Марія,— я відчуваю, як тремтять її руки, тримаючи Ісуса, господа нашого, який щойно сконав на хресті. Якщо в цьому малому мармурі вмістилися ці троє, як же мені не видобути з котроїсь скелі ціле спляче покоління?» І замашистими ударами він вивільнив три образи *Пієти,* але не зовсім відслонив з їхніх облич камінний серпанок, немов боявся, щоб їхній глибокий смуток не скував йому руки. І він урятувався втечею до іншого каменя. Але щоразу не наважувався надати чолу повної ясності, а плечу — найчистішої закругленості, а коли він створював жінку, то не клав їй на вуста останньої усмішки, щоб не виказати до кінця її красу.

На цей час він зробив начерк надгробка Джуліо дела Ровере. Над могилою залізного папи він задумав спорудити гору і цілий рід, який би населяв цю гору. Виповнений багатьма неясними задумами, він подався до своєї каменярні. Над убогим селом стрімко здіймався крутосхил. Обрамлені оливами і уламками каміння, щойно відбиті поверхні здавалися великим блідим обличчям під старечим

волоссям. Довго стояв Мікеланджело перед цим закритим чолом. Зненацька він помітив під ним двоє велетенських очей, які споглядали його. І Мікеланджело відчув, як під тим поглядом його постать виростає. Тепер і він височів над землею, і здалося йому, ніби споконвіку стояв він навпроти цієї гори, мов її побратим. Униз подалася долина, неначе під ногами того, хто сходить угору; халупи тислися одна до одної, немов отари, і ближчим, і ріднішим здавалося обличчя в скелі під його камінною вуаллю. Воно мало вичікувальний вираз, непорушне і все ж на грані руху. Мікеланджело задумався: «Тебе не розбити, бо ти ж ціле»,— і тоді підніс він свій голос: «Я завершу тебе, ти мій витвір».

І він обернувся до Флоренції. Він побачив зорю і соборну вежу. І біля його ніг стояв вечір.

Біля Порта Романа він раптом завагався. Обидва ряди будинків тяглися за ним, немов руки, і вже схопили його, і тягли в місто. Дедалі вужчими і тьмянішими ставали провулки, і коли він увійшов до свого дому, то раптом відчув себе в темних руках, з яких не міг вислизнути. Він утік до зали, а звідти — в низьку, ледве два кроки завдовжки комірчину, де він звичайно писав. Стіни її лягли на нього і ніби змагалися з його громаддям, заганяючи його назад в стару тісну подобу. І він не пручався. Опустився навколішки і дозволив їм творити себе. Він відчув у собі ще не знану досі смиренність і сам мав бажання стати малим. І пролунав голос: «Мікеланджело, хто в тобі?» І чоловік в тісній комірчині важко схилив чоло на руки й тихо проказав: «Ти, господи, хто ж іще».

І тоді навколо бога стало просторо, і він вільно здійняв догори своє обличчя, яке було над Італією, і роззирнувся. В покровах і митрах стояли навколо святі, і ангели зі своїми співами, немов з глеками, повними блискучого джерела, ходили між спраглими зорями, і небові не було кінця».

Мій паралізований друг підвів погляд і дав вечірнім хмарам віднести його в далечінь. «Отже, бог *там?*» — запитав він. Я помовчав. Потім схилився до нього: «А чи ми *тут,* Евальде?» І ми щиросердечно взялись за руки.

ПОЕЗІЇ

З РАННІХ ЗБІРОК

НАРОДНА ПІСНЯ

Повнять мене
чеські пісні хвилюванням,
плинучи з тихим звучанням
в серце сумне.

Хлопець завів
спів на картопляній грядці,—
довго в твоїй буде згадці
жити цей спів.

Можеш піти
звідси в далекі країни,
все ж отой спів тихоплинний
чутимеш ти.

Прага, пізня осінь 1895

СЛОВА УБОГІ...

Слова убогі і щоденно вжиті,—
я їх люблю, непишні ці слова.
Я їх оздоблю в барви розмаїті —
і радість в них пробудиться жива.

Своє суття, яке в собі сховали,
нам радо являть, світлі і ясні;
вони ніколи співом не бували,
тож ввійдуть трепетно в мої пісні.

Берлін, 6 листопада 1897

Я ТАК БОЮСЬ...

Я так боюсь всіляких людських слів.
На все у них є ясний рішенець!
Це ними звано — пес, це — хата, це — рів,
ось тут є початок, а там є кінець.

Страшить мене їх зміст, їх жартів гра,
що є, що буде — відомо все їм.
Для них не є дивом жодна гора,
а от божеством є майно й власний дім.

Я прагну, змагаюсь, щоб їх віддалить.
Радію, як речі співають мені,
а ви їх торкнетесь — стають мовчазні.
Гадаю: ви здатні всі речі убить.

Берлін, Вільмерсдорф,
21 листопада 1897

З «КНИГИ ГОДИН»

* * *

Були це Мікеланджелові дні —
про них книжки розповіли мені.
Ото був муж,— по наших мірах всіх
він є гігантом. Виміри земні
забути і зневажити він зміг.

Ото був муж,— вертає він до нас,
коли спроможен наостанку час
здобуті ним скарби підсумувать.
Тоді гігант, піднісши часу кладь,
її звергає в хлань грудей своїх.

Були й раніш такі, що скрух і втіх
зазнали по найглибшу глибину,—
та тільки він усе сприйняв як річ одну;
він власній волі не скорив лиш бога,
закоханий зненавиджено в нього
за недосяжність ту його страшну.

1899

З «КНИГИ КАРТИН»

МУЗИКА

Що граєш, хлопче? Звуків течія,
як шепіт кроків, тихо йде по саду.
Що граєш, хлопче? Це душа твоя
в сопілці Пана кличе по розраду.

Чим ти її принадиш? В пісні їй
затісно буде, як в тюремнім схові.
Міцніший за життя є заспів твій,—
твоя печаль лежить в його основі.

Мовчання дай своїй душі — вона
хай верне знов у Плинне і Правічне;
вона жила там, мудра і ясна,
та вивабив звідтіль твій голос кличний.

Як зморено вона підносить крила!
Ти, мрійнику, її зневажив літ,—
крило їй пісня раптом перебила
і через мур до мене їй несила
злетіть, щоб радість сповнила мій світ.

Берлін, 24 липня 1899

ПРО ФОНТАНИ

От я дізнавсь про таїну фонтанів,
про ці предивні дерева зі шкла.
Їх згадую, як сльози ненастанні,

колись в нічному маренні-риданні
проливані й забуті спроквола.

Хіба забув я, що небес десниця
сягає всіх земних речей і справ?
Хіба забув про велич, що таїться
в прадавніх парках, в їх старих ялицях,
коли м'який і чуйний вечір впав,
а ввись летить в пісенних плетеницях
чужих дівчат мелодія чудна,—
хіба забув, як світиться вона
в озорених озерах яснолицих?

Не можу я забути, що мені
колись отут біля фонтанів сталось,—
я чую й досі, як струмки бучні
з тяжким падінням в води повергались,
і як додолу нахилялись віти,
і голос огником почав зоріти,
і плесо коливалось сумовите,
де вже відбились небеса вечірні,
піднесені понад ліси нагірні,—
такі чужі, огорнуті горінням,
таким високим зведені склепінням,
немов вони — уже не звичний світ...

Хіба я міг забуть про небозвід,
де зорі зір стороняться лякливо
і де світи, мов сліз пробіглий слід,
течуть крізь шир... Ми теж вгорі, можливо,
над небом інших існувань звелись,
які до нас вдивляються увись,
і, може, їх поети, наче диво,
вславляють нас. І, може, нас благать
вони б хотіли або їх проклять
ми стали ціллю? Але цих прокльонів
не чуєм з нашої височини,

де стоїмо — як думають вони —
ми поруч бога, втраченого ними,
і лик господен блисками ясними,
мов промінцем шукацьких їхніх свіч,
нам раптом осяває тінь облич...

Берлін, 14 листопада 1900

ТОЙ, ЩО ЧИТАЄ

Читав я довго. З полудня, коли
по вікнах струмені дощу пливли.
Я навіть вітру за вікном не чув,—
у книгу тяжко так впірнув.
Я в сторінки її вдивлявсь, як в тіні
облич, стемнілих з роздумів своїх,
і зупинивсь в читанні часу біг.
На шпальтах книги, в дивній плутанині
всіляких слів, строкатих і бучних,
стояло — «вечір, вечір»: ось що нині
я вичитати з книги тільки й зміг.
Я задививсь,— тим часом довгі фрази
розпались геть, порвалась речень низь
і з нитки покотилася кудись...
Я знав: з-над небосхилу, з-над узлісь,
прощаючись, ще озирнеться сонце,
щоб овиди ще сяйвом зайнялись.
Тоді надійде, мабуть, ніч,— на полі
гуртом зберуться люди звідусіль
і довгим шляхом вирушать із піль,
неквапно розмовляючи, докіль
всього свого не висловлять поволі.
Коли від книги очі відведу я,—
як рідне й знане, все навкруг сприйму,
бо й зовні — те, що у мені існує:

і тут, і там немає меж всьому.
Я мушу глибше задивлятись в тьму,
щоб до речей свій зір припасувати
і явищ сутню простоту пізнати.
Земля сама себе переросла
і прагне небо поглядом обняти,
де перша зірка — як віконце хати,
що світиться самотньо край села.

Вестерведе, вересень 1901

З «НОВИХ ПОЕЗІЙ»

З ПЕРШОГО ТОМУ

СМЕРТЬ ПОЕТА

Поет лежав. Його лице бліде
відчужено з подушки випиналось,
коли знання про світ оцей розсталось
з його єством і поверталось
у час, який байдуже далі йде.

Ті люди, що живим поета знали,
не відали, яким *єдиним* він
зі світом був: його лицем ставали
ці води, гори, ниви цих долин.

О, лик його — то весь безмежний світ,
що марно горнеться до нього нині,
а машкара, що вкрила лик людині,—
вона чутлива й ніжна, наче плід,
приречений загинути у тлінні.

Париж, травень — червень 1906

L'ANGE DU MERIDIEN *

(Шартр)

Коли бушує надовкруг собору
гроза, подібна до єретика,
людина раптом зводить очі вгору,
і лагідніє зболеність гірка

* Полудневий ангел *(фр.)*.

від усмішки твоєї, херувиме;
твої уста — ста усміхів печать,
та ти не знаєш, як години мчать
і як життя тікає невловиме

від сонячного дзигаря туди,
де в силі, рівновазі й непороччі
дозрілі дня години, мов плоди.

Чи бачать нас твої камінні очі?
А може, ти, добріший, як завжди,
тримаєш дзигарі в глибинах ночі?

Париж, травень — червень, 1906

СВЯТИЙ СЕБАСТЬЯН

Він так стоїть, немов лежить, стояти
примусивши себе, од всіх в юрбі
віддалений, як та дбайлива мати,
що почала дитину годувати.
Вінком зв'язав себе він у собі.

А стріли йдуть: умить разять, умить
і кінчиками вільними тріпочуть,
немов з цих стегон видертися хочуть.
Всміхнувшись тьмяно, дужий він стоїть.

Лиш інколи страждання і розпуку
пізнать по ньому, глянувши увіч.
Зневажив він, як щось дрібне, цю муку,
і з глумом зір його відкинув пріч
того, хто знищує прекрасну річ.

Медон, зима 1905—1906

ПОРТАЛ

I

Вони стоять тут, як з часів, коли
приплив назад подавсь, омивши в піні
ці зведені з глибин стовпи камінні,—
всі атрибути їхньої хвали

їм щедрі й добрі руки хвиль дали,
нічого не сховавши у пучині.
Вони стоять, базальтові твердині,
на них тіари й німби розцвіли,

і посмішка, яка уже сторіччя
пильнує часу мирного обличчя,
мов циферблата супокійний лик.

В тьмі брам вони тепер таяться глухо,
але колись вслухались їхні вуха
у цього міста кожен клич і крик.

II

Який же шир вміститися тут зміг!
Так цілий світ вмістилище знаходить
в кулісах сцени, на яку виходять
герої в шатах подвигів своїх,

і так з'являється із тьми цих брам
театр трагедії перед народом,
безмежний, наче бог-отець, що сам
чудесно перетворюється згодом

в свойого сина, роль його розбивши
на безліч ролей, тихих і малих,
які злились у горя спільний хор.

Так виник (ми це славим, зрозумівши)
для всіх причинних, вигнаних, сліпих
Спаситель, мов єдиний тут актор.

III

Вони звелись, порив стлумивши свій
(звелись, не рушать, вічності на стежі),
і де-не-де між бганок їх одежі
видніє жест, як і вони, стрімкий,—

цей жест отам спинився мимоволі,
де перегнав його приплив сторіч.
Вони звелись,— під ними на консолі
буяє світ, не видний їм увіч,—

безладний світ, якого не здолати,
в якому люті постаті й тварини
сплелись, трясуться, в'ються від злоби,

а статуї вгорі — мов акробати,
що крутяться й вихляються, аби
не повалить з лобів своїх жердини.

Париж, 8—11 липня 1906

ПОЕТ

Мене зранивши крил своїх змахом,
ти, хвилино, відлинула пріч.
Мій рот замовкнув, сповнений страхом.
Чи це мій день? Чи, може, ніч?

Де мій притулок, тепло й любов?
Я без місця в житті зостався.
Всі ті речі, яким віддавався,
віддають мене світу знов.

Медон, зима 1905—1906

ІСПАНСЬКА ТАНЕЧНИЦЯ

Як той сірник, що іскрами січе
навкруг, покіль не розпочне палати
і полум'ям ясним не обпече,—
так колом починає гаряче
її танець тремтіти і кружляти.

І вже він полум'ям палахкотить.

Підпалює її волосся вмить,
поширюється, меж не визнає —
усе її вбрання вогнем стає,
і з нього, мов сполохані гадюки,
її невтомні рвуться голі руки.

Тоді, немов тісний їй став вогонь,
вона підхоплює його з долонь
і переможно кидає під ноги,—
уже не підведеться він з підлоги,
хоч не скоривсь, не згас іще до дна.
Дарма, щаслива й горда до нестями,
всміхається й затоптує вона
його малими дужими ногами.

Париж, червень 1906

ОРФЕЙ, ЕВРІДІКА, ГЕРМЕС

Була це душ копальня дивовижна,—
у ній, як жили тихих срібних руд,
тяглись вони крізь тьму. Поміж корінням
струміла кров, що до людей пливла,
тяжким порфіром в тьмі вона здавалась.
Ото й увесь багрянець.
Там були
урвисті скелі, і ліси безлюдні,

і зведені над пусткою мости,
і той сліпий, великий, сірий став,
що над своїм глибоким дном повиснув,
як небо дощове над краєвидом.
І поміж піль, полога і сумирна,
виднілася бліда стяга дороги,
простелена, мов довге полотно.

Дорогою цією йшли вони.
Попереду ішов стрункий мужчина
в киреї голубій; він нетерпляче
і мовчазливо в далечінь вдивлявся,
і крок його жадібно жер дорогу
великими шматками; в нього руки
звисали з-під киреї тяжко й хмуро,
немов забули вже про легкість ліри,
яка отак була вросла в лівицю,
як віть троянди у гілки оливи.
Чуття у ньому буцімто двоїлись,
бо мчався зір, неначе пес, вперед,
вертався, і спинявся, і чекав
на повороті ближчому дороги,
а нюх і слух позаду залишались.
Йому здавалось іноді, що він
вчуває кроки кожного з двох інших,
які за ним узвозом вгору йшли.
Проте це тільки крок його лунав
і вітер ззаду торгав за кирею.
Та він собі казав: «Вони ідуть»,
казав це гучно й до луни вслухався.
Вони ідуть, але страшенно тихо
обоє ходять. От якби посмів
він обернутись (але обертатись
було йому заказано при ділі,
яке він майже довершив), тоді
побачив би, що йдуть обидва тихі:

це бог мандрівок і доручень дальніх,
дорожній шлик над світлими очима,
вперед простерта палиця струнка,
маленькі крила, що об ступні б'ють,
і звірена його руці — *вона*.

Така кохана,— то її ця ліра
оплакала за плакальниць усіх,
аж світ на плач суцільний обернувся,
де знову все було: і ліс, і діл,
і шлях, і поле, і ріка, і звір;
але й в плачливому отому світі
так само, як над іншою землею,
і сонце йшло, й зоріло тихо небо,
плачливе небо в скривлених зірках,—
така Кохана.

Тепер вона ступає поруч бога,
хоч довгий саван заважає йти,
невпевнена, і ніжна, і терпляча.
Вона неначе стала при надії,
не думала й про мужа, що простує
попереду, не думала й про шлях,
що приведе її назад в життя.
Вона в собі вся скупчилась, посмертям
наповнена по вінця.
Як плід вбирає солодощі й тьму,
вона ввібрала в себе смерть велику,
таку нову, що й не збагнути їй.

В дівочості новітній, неторканній
вона вже існувала; стать її
була, немов надвечір юна квітка,
і так одвикли від звичаїв шлюбних
у неї руки, що й самого бога
безкрайно лагідний напутній дотик
її вражав, немов надмірна близькість.

Вона уже — не та білява жінка,
оспівана колись в піснях поета,
вона уже — не пахощі й не острів
широкої постелі, бо уже
вона не власність жодного мужчини.

Її розв'язано, мов довгі коси,
і віддано, мов пробуялу зливу,
й поділено, немов запас стокротний.

Вона — вже корінь,
і коли нараз
її спинив і з розпачем промовив
до неї бог: «А він таки оглянувсь»,—
безтямно й тихо запитала: «Хто?»

А там здаля, при виході у світло,
стояв хтось темний, що його обличчя
не розпізнати. Він стояв і бачив,
як на стязі дороги польової
печальнозорий бог і посланець
безмовно обернувся, щоб іти
за постаттю, яка назад верталась,
хоч довгий саван заважав іти,
невпевнена, і ніжна, і терпляча.

Йонсеред (Швеція), осінь 1904

З ДРУГОГО ТОМУ

АРХАЇЧНИЙ ТОРС АПОЛЛОНА

Не знать нам голови його, в якій
віч дозрівали яблука. Одначе
торс канделябром сяє, світло зряче,
б'ючи навспак, у плоті гомінкій

горить. Інакше-бо грудей дуга
тебе не засліпила б, наче диво,
не йшла б од стегон усмішка скрадливо
до центру, де зачаття спить снага.

Інакше ця скалічена опока
не мерехтіла б сяйвом оболока
чи шкурою гнучкої звірини,

не вибухала б, як зоря, на зломах,
просвітлена в глибинах невідомих
промінням. Ти своє життя зміни.

Початок літа 1908

ІЄРЕМІЯ

Був м'який я, мов пшениця рання,
ти ж, несамовитий, вже давно
серце моє збурив без вагання —
лев'ячим зробилося воно.

Був малим я хлопцем тої днини,
коли ти уста мої обпік,
стали вони раною: з них лине
про страждання й кров щоденний крик.

Мушу я про лихо говорити,
те, що змислив, ненажерний, ти,—
уст моїх ніщо не може вбити:
ти тепер їм зичиш німоти?

У біді страхітно-непоправній,
як усе під попелом загине,
жалюгідним зробиться сміттям,
в безвість ідучи, серед руїни
я почую знов свій голос давній,
той, що від початку був виттям.

Париж, середина серпня 1907

ОБРАЗ

Щоб великий біль свій зберегло
самозречене її обличчя,—
крізь трагедій зіграних величчя
пронесе вона красиво й строго
весь букет своїх прив'ялих рис;
часом, наче тубероза, з нього
рониться несмілий усміх вниз.

А вона продовжує іти,
руки сліпо витягши, хоч знає,
що нічого більш їм не знайти,

і чужі слова говорить,— є
в них інакших людських доль веління,
та вона вкладає розуміння
в них своє,— і вибухом стає
діло незбагненного творіння,
наче наглий клич каміння.

Потім, звівши високо чоло,
цим словам велить упасти знову:
бо ж не дано змовленому слову
вбрати в себе дійсність світу журну,—
це її майно усе,
що його вона, мов круглу урну,
звівши понад славою, несе
через довгу валку вечорів.

Париж, 2 серпня 1907

З «РЕКВІЄМУ ГРАФОВІ ВОЛЬФУ ФОН КАЛЬКРЕЙТУ»

...О прастаре прокляття
поетів, здатних скаржитись, хоча
повинних говорити. Їм любіше
свої чуття оцінювати, замість
відображати їх; вони гадають,
що всі свої і радощі, й жалі
у віршах мусять славити чи ганить;
вони — неначе хворі, що говорять
лиш лементом і зойками про те,
що їм болить, бо сили їм бракує
в тверді слова цей біль перетворити,—
так будівник собору запал свій
вкладає сам у камені байдужі.
Рятунок був. Якби хоч раз ти зміг
побачити, як доля в вірш ввіходить,
і не вертає звідти, і стає
у вірші тільки образом, не інше,
як предковим портретом, що здається,
коли на нього в рамі поглядаєш,
на тебе схожим, а то й знов несхожим,—
ти витримав би.
Буде дріб'язковим
про те гадать, чого і не було.
Не в тебе цілив цей натяк на докір.
Все, що стається тут, випереджає
гадки і думи наші так, що годі
нам наздогнати й розпізнати дійсність.

Не бійсь, якщо тебе зачеплять вмерлі,

ті інші вмерлі, котрі до кінця
все витримали. (Що назвать кінцем?)
Ти, як належить, глянь на них спокійно
і не лякайся, що жалоба наша
тебе обтяжить, впавши їм у вічі.
Значні слова з часів, коли діла
були іще видимі,— не для нас.
Нам не здолати. Встояти — та й годі.

Париж, 4—5 листопада 1908

Із «ДУІНЯНСЬКИХ ЕЛЕГІЙ»

ПЕРША ЕЛЕГІЯ

Хто з сонму ангелів вчує мій клич, коли скрикну?
Хай би якийсь і почув, і притис би мене
раптом до серця,— я згину тоді, бо сильніший
він є від мене. Адже ж красота — не що інше,
як початок жахливого. Ми іще терпим його
і дивуємось дуже, чому красота не воліє
знищити нас. Кожен-бо ангел — жахливий.

От я і стримуюсь, от я й ковтаю волання
темних плачів своїх. Ах, чи хто-небудь
ще нам потрібен? Ангели — ні, люди — ні,
навіть тварини, які найспритніші,— ті знають,
що почуваєм себе ми не зовсім, як вдома,
в усвідомленім світі, з якого лишилось нам,
може,
дерево, бачене нами щодня десь над яром,
та ще й дороги вчорашні, і пещена нами
відданість наша отій застарілій звичці,
що уподобала нас, і лишилася, і не відходить.

О, ще ця ніч, ця ніч, коли нам обличчя глодає
всесвіту вітер,— хто ночі такої не звідав,
знадної, ніжно-зрадливої, на яку
кожне натруджене серце самітно чекає?
Може, вона для коханців і справді є легша?
Ах, свою долю вони перед себе лиш криють.
Ти ще не знаєш цього? То скинь же
з плечей порожнечу
в простір, який ми вдихаєм; можливо, лиш птиці

почувають, як шириться в їхньому льоті
повітря.

Так, ти потрібен був веснам. Сподівалися й зорі,
що відчуєш ти їх. Перед тобою в минулім
інколи зводилась хвиля або віддавалась
скрипка тобі, коли мимо розчинених вікон
ти переходив. Доручення в цьому було.
Виправдав ти його? Чи не був ти чеканням
надто розвіяний, наче це все віщувало
близькість коханої? (Де ти її заховав би? —
знано, що думи, чужі і великі, тебе
часто відвідують, ще й залишаються на ніч).
Якщо ти журишся, то заспівай про коханців,—
славні чуття їх і нині не досить безсмертні.
Або оспівуй покинутих; кажуть, вони
глибше кохають, ніж втішені. Ти починай
їм невичерпну хвалу знову і знову співати.
Зваж: для героя загибель — це тільки привід,
щоб існувати, щоб народитись востаннє,
але закоханих виснажена природа
в лоно своє знов приймає, бо сил їй бракує
двічі народжувать їх. Ти про Гаспару Стампу
вдосталь надумався? За надихаючий приклад
жінку закохану цю обирає для себе
дівчина, котру невірний коханець покинув,—
в думці у неї: чи буду така, як вона?
Чи не повинні для нас найстаріші ці болі
стати пліднішими? Чи не пора нам любовно
любих відтрутити, з дрожем їм протистати,
наче стріла, що протистоїть тятиві,—
раптом відтручена, вона чимось більшим стає,
ніж сама вона є, бо зупину не має ніде.

Кличі, кличі. Вслухайся в них, моє серце,
так, як вслухались святі; од землі відривав їх
поклик могутній,— вони ж, неймовірні, цього

не відчували і далі вклякали покірно,
так от заслухані. Голосу бога ти, серце,
знести не зможеш, бодай би відчуло хоч подув,
цю ненастанну, утворену тишею, звістку.
Нині її тобі юні померлі шепочуть.
Чи не говорить спокійно їх доля з тобою,
як увіходиш до церкви в Неаполі, в Римі?
Чи не озвався недавно до тебе надгробок
написом думним у Santa Maria Formosa?
Чого з мене хочуть? Я нишком готовий зректися
натяку навіть на сумнів, що може
трохи завадити чистому рухові душ їх.
Дивним, либонь, є покинути землю назавше,
ледве набутих звичаїв назавше позбутись,
позбавить троянди та інші жадані нам речі
всякого значення для людського майбуття,
більше не бути отим, кого пестили руки
безконечно тривожні, і навіть ім'я своє власне
викинуть геть, наче іграшку зламану й марну.
Дивно надалі бажань не бажати. Дивно
бачить розпурханим в просторі все, що здавалось
дуже важливим. Справа трудна —помирання,
наздоганяння смерті, в якім поступово
вічність вчувається. Роблять живі помилку,
смерть од життя відрізняючи надто сильно.
Кажуть, що ангели часто самі не знають,
чи до живих, чи до мертвих приходять. Несе
вічності дужий потік крізь обидва терени
всі покоління і глушить їх там і отут.

Врешті ми тим, хто дочасно помер, не потрібні,—
м'яко вони від земного відвикли, як м'яко
від материнських грудей відвикає дитя.
Тільки ми, котрі прагнем таїн превеликих,
що часто
зріють в жалобі, чи зможемо бути без вмерлих?
Міф недарма розповів, що в тужінні за Ліном

музика перша закляклість глуху пронизала.
В зляканім просторі, звідки назавше пішов
юний півбог, забриніла нараз порожнеча
тим, що нас вабить, і нам помагає, і тішить.

ДРУГА ЕЛЕГІЯ

Кожен ангел жахливий. Але я —о горе! —
про вас,
птиці душі, часто вже смертоносні, співаю,
знаючи вас. Де поділися Товія дні,
коли в двері хати ввійшов один з Променистих,
вбраний мандрівцем і вже не страхітливий
більше
(юний до юного, ще й приглядався цікаво)?
Хай би явився архангел грізний з-понад зір,
ставши на крок біля нашого падолу: стрімко
знесене серце порвалось би в нас. Хто ж ви є?

Ранні щасливці, обранці творіння,
висі гірські, небокраї ранкові
світового творіння,— пилок
божества, що розквітнуло, сяйва суглоби,
щаблі, переходи, сходи, ступені, трони,
простір буття, забороло блаженства, сум'яття
запломенілих чуттів,— і раптом свічада,
що із себе виточують власну красу
й знов її творять у власнім обличчі.
Ми від палу чуттів одлітаєм, як випар; ах, ми
видихаєм себе; ми все слабше від зблиску
до зблиску
чадом димуємо. Хай нам тепер хтось говорить:
так, ти в кров мою входиш, цю весну і кімнату
повниш собою...
Дарма! Не зупинить він нас,

ми в ньому зникаємо. Всіх, що прекрасними
стали,
о, зупинити чи може хтось? Видимість світла
ненастанно на їхніх обличчях з'являється
й никне.
З нас, як із першого раннього зілля роса,
наше все никне, або як з гарячої страви
випар злітає. О посміх — куди ти? О погляд:
тепла, новітня, від серця відхлинула хвиля!
Горе! Ми в цьому існуєм. Чи прийме наш
присмак
Всесвіт, в якому розтанем? Чи ангели справді
ловлять лиш власне, що з них променилось було,
чи, мов з недогляду, часом не ловлять при тому
трохи і нашої сутності? Може, в їх риси
вписані ми бодай так, як непевність в обличчя
женщин вагітних? Вони і не бачать цього,
поспішаючи в себе вернутись (хоч бачити
мусять).

Якби вміли, то гарно про це розказали б коханці
в тиші нічній, бо все інше, здається, воліє
нас притаїти. Дивіться: ще існують дерева,
наші доми ще стоять. Тільки ми
мимо цього проходим, як протяг пливкого
повітря.
І об'єдналось це все, щоб замовчати нас,
трохи — від сорому, трохи — від тьмяних надій.

Вас, угамованих, щасних взаємно коханців,
я питаю про нас. Ви з'єднались. Що знаєте ви?
Гляньте: здається мені, я долоні стуляю,
я змарніле обличчя ховаю між них. Почувань
це дає мені обмаль. Чи досить їх, щоб існувати?
Вас, що захоплені захватом другого, доки
ви не покоритесь ревним благанням його:
більше не треба вже! — вас, що від дотику рук

достигаєте, як гроно у час винобрання,—
якщо гине один з вас, то тільки тому, що другий
дужчий був,— вас я про наші запитую долі.
Знаю: ваш доторк — щасливий, бо ласка триває,
бо не зникає те місце, якого ви, ніжні,
чуло торкнулися,— в цьому дано вам
чисту тривалість та й ще сподівання на вічність
в стиску обіймів. Проте як мине перший острах
перших поглядів, тоскна журба біля вікон,
перша спільна прогулянка садом,— відтак
чи самими собою залишитесь ви, коханці?
Бо як устами до уст притулитесь навзаєм,
наче зливається струменем трунок із трунком,—
дивно тоді, якщо пити одрікся питущий!
Вас на стелах античних не вразила обережність
людського жесту? Любов і прощання так легко
там на плечі лягли, неначе зродились вони
з іншої суті, ніж наша. Згадайте про руки,
негнітючі, спокійні, хоч тулуби повні могуття.
Вміли тоді панувать над собою і знали:
далі за це не йдемо; сміем торкатись
нашого саме так; сильніше торкають
тільки богове. Проте це є справа богів.

От би знайти нам чисте, маленьке поле
людської долі, клаптинку плодючого лану
поміж потоком і скелями. Нас наше серце
перевищує так, як і *ті*. Ми за серцем не можем
стежить ні в образах, що його зм'якшують, ні
в тілі божеств, де його притамовано більше.

ЧЕТВЕРТА ЕЛЕГІЯ

О дерева́ життя, коли ж зима настане?
Не одностайні ми, ми не такі, як пере-
літні птиці. Ми себе запізно

в раптовий вітер кидаєм, і відстаєм,
і падаєм на збайдужілий став.
Ми водночас і квітнемо і в'янем.
А десь блукають леви і не знають,
докіль могутні, про якесь безсилля.

Проте коли з'єднатись хочем, жде
від нас відплати інше все. Ворожість
найближча нам. Закохані — і ті
знаходять поміж себе загорожі,
хоч прагнуть ширу, вольних ловів, дому.

Для нас контрастне тло рисунка миті
готується дбайливо, щоб змогли
його уздріти,— має бути ясним
оце для нас. Ми контура чуття
не знаємо, а тільки те, що зовні
його формує. Хто з вас не сидів,
вглядаючись в завісу серця лячно?
Вона звелась. Лаштунки тут — прощання.
Все легко зрозуміть. Знайомий сад,
ледь-ледь хитливий. Вибіг танцюрист.
Але не *той* він. Годі. Хоч і вправно
він діє, перевдягнений, проте
він є міщух і входить через кухню
він до житла свого.

Мені любіша
за напівнапхані оці машкари —
лялька. Її напхали повно,
і радше я триматиму цю ляльку,
її фігурку, дотики її
і постать. Тут. Я перед нею тут.
Хай згаснуть лампи, хай мені промовлять:
«Усе кінчилось», хай на сцену ввійде
порожнява, а з нею сірий протяг,—
і хай мене самотнього покинуть

мої німотні пращури, й жінки,
і навіть кароокий зизий хлопець,—
я тут лишусь. Тут видиво є завше.

Чи це не правда? Ти, що через мене
гіркот життя вкрай скуштував, мій батьку,
ти, що напився темного настою
моїх повинностей, коли зростав я,
і, смак пізнавши майбуттів чужих,
допитливо в мій млистий зір вглядався,—
це ти, мій батьку, ти, відколи вмер,
всередині моїх надій за мене
тривожишся. Ти всю байдужість вмерлих,
весь їхній скарб байдужості ладен
віддать за крихітку моєї долі.
Чи це не правда? Ви скажіте, ви,
які мене кохали, я ж потроху
вас теж почав кохати, хоч і кидав,
як тільки простір у обличчях ваших,
такий для мене милий, обертався
на всесвіту неосягненний простір,
де не було вже вас... Отож волію
чекати дійства на ляльковій сцені,—
ні, не чекать, а так втупляти зір,
аж на відплату за мою уважність,
усі ляльки вже витягши, сам ангел
на сцену вийде грати за актора.
Ось врешті видиво — ляльки і ангел.
Тоді б з'єдналось те, що ми постійно,
докільки живемо, роздвоюєм. Тоді б
злились в один круговорот всіх змін
всі пори року — отоді і ангел
заграв би перед нами. Зваж, хіба,
вмираючи, не мусять люди ясно
збагнути, що тутешні наші вчинки
є тільки приводами? Тут-бо все
не є собою. О часи дитинства,

коли таїлось за речами більше,
аніж саме минуле, перед нами ж
ще не було майбутнього, і ми
зростать спішили, бо хотіли стати
дорослими на втіху тим, які
нічого, крім дорослості, не мають.
Тоді в своїм самітнім проминанні,
вдоволені існуючим, стояли
ми в просторі між іграшками й світом
на місці, що від правіку було
обладнане для чистого діяння.

Хто вкаже, де стоять дитині? Хто
її поставить між сузір і вручить
їй міру відстані? Хто смерть її
з черствого хліба зліпить чи вкладе
в кругленький рот цю смерть, немов
зернину
із яблука прегарного?.. Убивць
збагнути легко. Але смерть оцю,
всю смерть, яка є *поперед* життя,
в собі пронести лагідно й незлобно —
цього не описати.

П'ЯТА ЕЛЕГІЯ

(«Мандрівні акробати»)

Присвячується пані Герті Кеніг

Хто ж вони є, скажи мені, ці мандрівці, а може,
гнані ще більше за нас втікачі, яких спозаранку
вигнала, хтозна-кому на потіху,
вічно несита сваволя? Вона їх ганяє,
ними вихляє, жене їх, і гне їх,
кидає вгору, і вловлює знов; як по маслу,
по гладенькім повітрі вони зіслизають додолу

на свій ветхий, від їхніх постійних підскоків
витертий килим, цей килим, у всесвіт
вкинутий напропадиме,
вліплений пластирем там, де небо околиць
зранило землю.
От вони сходяться тут,
і випростуються, і подібні стають до великих
літер рядків... І нараз найсильніших мужчин
схоплять, жартуючи, й хваткою звичною
скрутять,—
так на бенкеті лиш Август Саксонський умів
скручувати олов'яну таріль.

Ах, а навколо —
люду задивленого троянда
квітне і сипле листки. Наоколо
маточки, в котру власний пилок потрапив,
плід несправдешній зачавсь неохоче,— вона ж
зовсім безтямно просвічується крізь тоненьку
плівку вдавано всміхненої неохоти.

Ось він: моцак помарнілий, морщавий,
дідок, барабанити тільки придатний,
запхнутий в шкуру свою таку запростору,
неначе
двоє мужчин в ній містилось раніш, та один
вже на кладовищі ліг, а оцього лишив,
майже здурілого і глухого,
в шкурі своїй овдовілій.

От ще юнак,— він такий, мов родивсь од черниці
і карколома,— туго та міцно набитий
м'язами й простосердям.

О ви,
котрих іще малолітнє страждання
мало за іграшку впродовж якогось
з видужань довгих своїх.

Ти, що, гупнувши так,
як гупають тільки плоди, недозрілий
падаєш сотні разів щодня
з дерева спільного руху (прудкішого, ніж вода,
що за мить протече крізь весну, і крізь літо,
й крізь осінь),—
падаєш, гупаючи об труну;
часом в перерві щось виникає в тобі,
мов обличчя,
звернуте до твоєї так рідко
ніжної матері, але воно в твоїм тілі
пласко зникає, лякливе,
ледве накреслене обличчя... І знову
плеще мужчина в долоні на знак до стрибка,
і перед тим, як загостриться біль коло серця,
мчущого завше,— почне припікати у п'ятах
раніш за цей біль, за причину тих наглих
плотських сльозинок, що раптом їх виточать очі.
І все ж — хай наосліп —
усміх...

Ангеле! О зірви цей усміх, мов дрібненьке
цілюще зілля,
поклади його в слоїк, доглянь! Вмісти біля нього
радощі, ще нам не знані; прослав оце зілля,
написавши на урні барвисто й гордливо:
«Subrisio Saltat».
Ось і ти, мила,—
через тебе перестрибують німо
радощі найсильніші. Можливо,
тішаться з тебе твої торочки
чи, можливо, на юних
грудях тугих металевий зелений шовк
більше не прагне нічого, вдоволений зовсім.
Ти,
оголена аж по плечі,

завше порушуєш всіх терезів нетривку
рівновагу,
байдуже кинута, наче той овоч базарний.

Де, о *де* місцина — у серці вона моєму,—
де були ще вони *неспроможні,* від іншого інший
ще відпадали, неначе тварини,
злучені, але нездатні до парування,
де заважкий ще тягар,
де ще непевно кружляють
на розкручуваних тростинах
тарелі...

І раптом у цьому тяжко здобутім *ніде*
раптово —
невимовна місцина, в якій найчистіша замалість
незбагненно зміняється і переходить
в ту порожню надмірність,
в якій многовмістний рахунок
незліченно зростає.
Площі, о площо Парижа, безкрайня арено,
де кравчиня, madame Lamort,
тривожні дороги землі, ці стрічки нескінченні,
в'яже, сплітає, з них заново творить
банти, коґарди, фестони, кетяги штучні,
барви фальшиві,— оздоби дешевих
капелюшків зимових Недолі.

Ангеле! Вкажи ту місцину, ще нам не відому,
де закохані, ставши на килимку небувалім,
нам покажуть оте, що ось тут
показати не можуть,— свої дерзновенні,
серцетрепетні, смілі фігури,
вежі розради, драбини,
хистко зіперті одна лиш об одну без грунту,—

тут би на це *спромоглися* вони поміж тлуму
незліченних безмовних мерців-глядачів,—
чи кинули б ці мертвяки свої, заощаджені дбало,
пильно приховані, вічно коштовні, останні
грошики щастя отій, нарешті
щиро усміхненій парі на їхній притихлий
килим?

СЬОМА ЕЛЕГІЯ

Годі вже кликати, годі вже кликать,— хай буде
голос твій криком твойого єства; хай скричиш ти,
наче той самчик, якого, забувши, що він
є не серцем суцільним, а просто знедоленим
птахом,—
час розбуялого року жбурляє у Сяйність,
в небо душевне. Не слабше за птаха ти б кликав
подругу тиху свою, іще звіддалік і не видну,
щоб, розпізнавши твій голос, повільно у ній
пробудилася відповідь, кличем почутим зігріта,—
відчувальниця чуйна твоїх почувань осмілілих.

О, і весна це збагне — тут немає місцини,
де не пролинув би звук провіщання. Спочатку
запиту вигук маленький; зростаючою тишиною
мовчки на нього дасть відповідь ствердливу день.
Потім по сходах, по кличах-ступенях — до храму
вимріяної майбутності,— трелі там і фонтани;
їм провіщає у грі-обіцянці падіння
пирснутий струмінь... А спереду — літо.

Не тільки всі літні світанки, не тільки часи,
що з початку ясніють, а потім стають уже
днями.
Не тільки дні, пестливі і ніжні до квітів,
а вгорі до високих дерев — і могутні, і владні..

Не тільки шаноба до всіх цих розгорнутих сил,
не тільки дороги, не тільки луги надвечірні,
не тільки по пізній грозі ясноти тихий подих,
не тільки наближення сну і примари смеркові...
Перш за все — ночі! Літа високі ночі.
Перш за все — зорі, зорі високі землі.
О, як би вмерти — пізнати б тоді нескінченність
всіх цих зірок: адже як, як, як їх забути!

Чуєш, я кличу кохану, та *вона* не одна
схоче прийти... За нею з ослаблих могил
вийшли б дівчата і стали... Як же обмежу
поклик я свій? Потопельники все ще
землю шукають. Дівчата! Забравши звідсіль
річ хоч одну, берете ви насправді багато.
Не гадайте, що доля — щось більше за згусток
дитинства,
Як ви часто переганяли коханого, задихнувшись,
задихнувшись од щасного бігу десь в далеч,
в нікуди.

На землі існувати — прекрасно. Ви знаєте це,
дівчата, навіть ті, явно скривджені, ті,
з найлихіших провулків,
чирками вкриті, покидьки справжні — з вас
кожна
мала свою годину,— хай і не зовсім
повну годину, а тільки проміжок у часі,
між двох часинок, коли кожна мала життя
власне. Усе. Артерії повні життя.
Ми забуваємо легко все те, що сусіда
нам не підтвердить або не зневажить. Ми прагнем
очевидного — найочевидніше щастя
ми пізнаєм, як в собі перетворим його.

Світ лиш всередині нас, мої любі, існує.
Є перетворенням наше життя. Безупинно

меншає зовнішнє. Там, де стояв дійсний дім,
нині видніє уявлений образ, належний
тільки до вигадки, наче він є тільки в мозку.
Сховища моці будує для себе дух часу,
безформні, мов сили, які він сотає з усього.
Він вже не знає святинь. Ми, витрачаючи серце,
щось потайком заощаджуєм. Так! Кожна річ,
нами заслужена, виблагана уклінно,
прагне відразу, як єсть, перейти у Незриме.
Більшість людей не спроможна узріти її,
не спроможна вона *усередині* себе святиню
спорудити ще більшу — всю в статуях і колонах!

За всіх темних часів є такі, що позбавлені
спадку,—
їм не належить минуле, та й ближче наступне —
не їхнє.
Людям далеко й до ближчого навіть, але
ми через це не вагаймося, дужче в собі
зберігаймо
пізнаний образ. Він поміж людей вже стояв,
поміж недолі стояв і поміж нічогонезнання
стояв, як існуючий, зорі до себе пригнувши
з неба безпечного. Ангеле! Це я *тобі*
тут покажу! Хай в зіницях твоїх
він піднесеться, врятований врешті
й стрімчастий.
Мури, пілони, сфінкси, аркади, підпори,
в занепалих або почужілих оселях — сірий собор.
Це не чудо? Здивуйся, о ангеле,— *ми* це зробили;
розкажи, о великий, на що спромоглись ми,—
не стачить
дихання в мене, щоб скласти хвалу. Ми не марно
просторами володіємо, власними, цими
нашими просторами (та й великі ж вони,—
тисячоліття наших чуттів не наповнили їх).

Але ж башта була висока? О ангеле,—
справді висока,
навіть до тебе рівняючи. Шартр великий,
але музика більша від нього, більша від нас.
Чи вона
не сягла до колін твоїх, люба,— ох, самітна
при вікні поночілім?
Ні, я тебе не кличу.
Тебе, ангеле, теж не кличу. Не прийдеш.
Мій заклик
завше звучить, як «геть»; супроти такого
бистровіддя не ступиш. Мов знесена вгору рука —
крик мій. Долоня, готова схопити,
буде для тебе, ангеле Недосяжний,
розкрита і далі, немов осторога і захист.
Вона звелась.

ДЕВ'ЯТА ЕЛЕГІЯ

Нащо, в рокований час усі строки буття
завершаючи так, як той лавр, темнуватіший
трохи за іншу
зелень всіляку, із листям, де кожен листочок
злегка хвилястий (мов усмішка вітру),— на́що тоді
людське буття і нащо, зрікаючись долі,
прагнуть її?..
О, ні, не тому, що *є* щастям
передчасна користь недалекої втрати.
Не тому, що цікаво, не тому, що то — випроба серця,
бо таке міг би й лавр одчувать...
Ні, це тому, що Тутешнє — важливіше й ми,
може, потрібні Тутешньому, хай і хиткому. Проте
нам, найхиткішим, пасує ця хиткість. Хоч раз.
Раз. І не більше. Та мусить
раз цей єдиний, бодай би один тільки раз
бути *земним* існуванням,— здається, конечним.

От ми й пнемося, ми хочем цього досягти,
намагаємось втримати це у руках наших
простих,
в зорах наповнених, в наших безмежних серцях.
Бути цим хочем. Кому це віддати? Найкраще —
все затримать назавше для себе... Ах, на той бік
що маєм взяти з собою? Не хист споглядання,
тут поволі досягнутий, і не події відбулі.
Анічого. Лиш болі. Лише життьову тяготу.
Та ще й досвід довжезний любові,— отож
тільки те, невимовне. Та згодом десь поміж зірок
що поробиш із цим? Адже *зорі* ще *більш*
невимовні.
Адже ж з верховин у долину мандрівник
приносить
в жмені не землю, для всіх невимовну, а тільки
чисте, здобуте там слово й тирлич жовто-світлий
та голубий. Ми, певне, існуємо *тут,* щоб казати:
«дім», «криниця», «міст», «сад», «ворота», «вікна»,
щонайбільше: «вежа», «мур»... І *казати* —
ох, це казати так, як ніколи і речі
здумать не можуть. Мовчуща земля,
певне, хитрує, підбурюючи коханців
запалом їхнім розпалювать інших та й інших?
От поріг,— для обох коханців
переступити за давній, їх власний поріг,
витертий тими, які вже приходили, й тими,
що поприходять... так легко.
Тут є пора для *Висловлювань.* Тут її терен.
Висловся й визнай. Скоріше, ніж де,
мають відпасти тут речі, колись пережиті.
Чинність безлика їх витисне, їх замінить,
чинність, укривана коркою, що розчахнеться,
скоро зсередини з неї виросте дія,
щоб встановити для себе інакшу межу.
Поміж молотами лежить
наше серце, немов язик

між зубами, хоча й тоді
славить не перестає.
Прославляй перед ангелом світ, який
висловить можеш,—
ти перед *ним* не хизуйся повнею почувань,
бо у всесвіті, там, де гаразд себе почувають
ангели,— ти є новак. Ось тому й розкажи
ангелу найпростіше, що з роду до роду дається,
що є нашим одвіку, досяжним для зорів і рук.
Викажи речі йому. Він, здивований, стане,
як стояв ти, вражаючись, біля мотузника в Римі
чи десь в гончарні на Нілі. Йому покажи ти,
якою щасливою річ може бути, якою
безневинною й нашою навіть тоді, коли туга
форми її набирає, слугує за річ або гине
в речі, щоб потім, на тому вже боці, блаженно
віддалитись од скрипки. І речі оті, що живуть
умиранням своїм, зрозуміють твоє славослов'я,
бо вони, всі минучі, на нас, іще більше минучих,
склали надії свої на рятунок. Вважають, що мусим
перетворити цілком їх у серці незримім
в нас — безконечно у нас, якими кінечно
ми станем.

Земле, хіба ти насправді не прагнеш у нас
відродитись *незримо*? Хіба це не мрія твоя
стати хоч раз незримою? Земле! Незримість!
Перетворитись — хіба не твоє найсильніше
жадання?
Земле, люблю тебе. Вір, небагато потрібно
весен, щоб я підкорився тобі, бо доволі
— ох! — одної-єдиної: надмір вже й тої у крові.
Безіменним я кинувся з далів найдальших
до тебе.
Ти є завше несхибна, святим твоїм вигадом є
гідна довіри смерть.

Бачиш — живу я. Чому? Ані роки дитинства,
ні майбутнє не меншають... Понадмірне буття
рине із серця мого.

ДЕСЯТА ЕЛЕГІЯ

Хай би хоч раз я, розважність відкинувши люту,
склав доброзичливим ангелам славу і радість.
Хай би кожен з ударів молоточків сердечних
не похибив, а влучив у кволі, м'які або навіть
порвані струни. І хай би засяяв тоді
вид мій струмливий, і хай би плачі невидимі
на ньому розквітли. Які мені милі б ви стали,
ночі зажурені! Я перед вами б не клякнув,
сестри невтішні, і в косах розпущених ваших
я не заплутався б. Ми, марнотратники болів,
їх прозріваєм у довгоскорботнім чеканні,
чей закінчаться колись. А проте вони є
нашим озимим листям, нашим темним
барвінком,
однією із пір потаємного року,— не тільки
однією порою, ба й табором, грунтом, житлом.
Леле! Які то чужі нам всі вулиці Міста Страждань,
де у сфальшованій, складеній з надміру звуків
тиші хизується, вилитий з форм порожнечі,
тріснутий пам'ятник — позолочений галас.
О, як би ангел стоптав їхній Ринок Розрад
біля собору, що придбаний нами готовим,
замкнутий, чистий, нудний, наче пошта в неділю.
А круг нього невгавно вирують місця ярмаркові.
Релі свободи! Нирці й штукарі заповзяття!
І цяцькованого щастя стрілецький
ляльковий тир,
де од вцілянь все дрижить і бляшано гуркоче,
якщо влучить умілець. Од оплесків і до пригод
крутиться ринок; всіляких дивин халабуди

ваблять, ревуть, тарабанять; не тільки задля потіхи
споглядають дорослі, як множаться анатомічно
гроші, а й задля того, що бачить природження
грошей,
і процес, і весь акт до кінця,—
це повчає і робить плідним...

Ох, леле! А зараз же поруч,
за парканом, де виснуть реклами:
«Смертезапобіжне»,—
пиво гірчаве, що п'ють, як солодке, питущі,
завше свіжі розваги смакуючи при питті...
Ззаду паркана, відразу за ним, є вже *дійсність*.
Діти гуляють, закохані осторонь ходять,
в жалюгідній травиці привіллям втішаються пси.
Молодик хоче й далі гуляти,— здається,
він юну Скорботу
покохав. Поруч неї прийшов він на луг.
Вона каже:
«Далі. Ми там живемо...»
Але де? І юнак
слідом іде. Її постать йому до вподоби —
плечі і шия,— вона, певне, доброго роду.
Та нарешті від неї він піде, відвернеться, кине,
знак прощання подасть... Що поробиш?
Вона ж є Скорбота.

Тільки юні померлі, на першій порі
позачасового збайдужіння і відвикання,
підуть за нею, закохані. Вона зачекає
на дівчат і подружиться з ними. Їм нишком
схоче себе показати. Намисто страждання
і тоненькі серпанки терплячості. Та з юнаками
мовчки ітиме.

Там, у долині, де мешкають всі вони,
старша з Скорбот

юнаком запіклується, скаже на відповідь хлопцю:
«Ми, Скорботи, колись племенем превеликим були.
Наші предки
працювали у руднях на горах високих; деінде
ти ще знайдеш в людей одшліфований кусень
прамуки
чи шматок скам'янілого гніву,
цей шлак зі старого
вулкана.
Так, це звідти походить. Були ми багаті задавна».
І вона по Країні Скорбот його легко веде,
юнакові показує стіни соборів, руїни
тих фортець, де колись можновладці Країни Скорбот
господарили мудро. Показує височезні
дерева́ ревних сліз і лани буйноцвітних зажурень
(тільки листячко ніжне на них всі живущі
вбачають).
На пасовиськах показує звірів Жалоби,—
там часом
пташка спурхне і розітне польотом їх погляд,
їм явивши видиму карбівку самотнього крику.
А надвечір його поведе до могили прапредків
їхнього роду Скорбот, віщунів і сівілл.
Що глибшає ніч, то ідуть вони тихше,— і вгору
сходить місяць, вартуючи над видноколом
монумент надмогильний, споріднений з тим,
понад Нілом
піднесеним сфінксом,— житла потайного лицем.
Їх здивує оця голова королівська, що мовчки
людський свій лик поклала навіки
на зірок терези.
Не побачить цього отой, хто завчасною смертю
запаморочиться. Тільки он погляд її
вижене сов з-під крайок покривала. Вони
повіванням повільним торкнуться до щік,
цих округлостей зрілих,
і вмалюють м'якенько в новий

слух померлих, на аркуш,
двічі розгорнутий, свій неокреслений обрис.
А ще вище зірки. Нові Зірки з-над Країни
Страждань.
Їх називає Скорбота по черзі: «Отам,
бачиш, це *Вершник,* це *Берло;* те повне сузір'я
зветься *Віночком Плодів.* Іще далі — *Дорога,*
Книга Пломіння, Колиска, Вікно і *Лялька.*
А на південному небі чисто, немов на долоні,
благословляючій сяйно, виблискує «М»,
яке означає Матір...»

Та померлий повинен звідсіль віддалитись, тож
старша Скорбота
мовчки веде його краєм безодні,
де блискотить попід місячним світлом
радості струмінь. Поважно
каже вона: «Оцей струмінь
є потоком сплавним для людей».
Стоячи на відногах гори,
обіймає вона його й плаче.
Після того самітно він сходить на гору прамуки,
і в безлунні судьби ані разу не чуть його кроків.
Але ці безконечно померлі збудили в нас
образ чогось;
подивися, можливо, показують нам на сережки,
що звисають з пустої ліщини, або
згадують зливи, упалі весною на темну ріллю.

І ми, що *піднесення* щастя
прагнем, вчуваємо трепет,
який потрясає нас,
коли *падає те,* що є Щастям.

Почато в замку Дуїно 1912,
закінчено в замку де Мюзо в лютому 1922

Із «СОНЕТІВ ДО ОРФЕЯ»,

написаних яко надгробок
для Вєри Оукама-Кнооп.

Замок де Мюзо, лютий 1922

З ЧАСТИНИ ПЕРШОЇ

I

Ось дерево звелось. О виростання!
О спів Орфея! Співу повен слух.
І змовкло все, та плине крізь мовчання
новий початок, знак новий і рух.

Виходять звірі з лісової тиші,
покинувши кубельця чи барліг;
вони, либонь, зробилися тихіші
не з остраху, не з хитрощів своїх,

а з прислухання. Рев, скавчання, гам
змаліли в їх серцях. Їм за пристанок
недавно ще була маленька хижа,

де крилася жадливість їхня хижа
і де при вході аж хитався ганок,—
там ти воздвиг в їх прислуханні храм.

II

В мені немов жило дівчатко гоже
і вибігло, зачувши ліри спів;
сяйнувши крізь вуаль весінніх днів,
у вухах в мене примостило ложе

й заснуло там. Все стало сном її,—
все, що мене вражало, наче диво,
побачені дерева, луки, ниви,
всі ці далекі і близькі краї.

Вона снить світом. Як, співучий боже,
ти, всупереч самій, її створив?
Поглянь: вона звелася, хоч вві сні.

Де смерть її? Чи знайдеш ти мотив,
докіль не вб'ють її твої пісні?
Де зникло з мене?.. те дівчатко гоже...

III

Бог це зумів, та чи пройти людині
крізь вузькість ліри так, як бог-співець?
Двоїться мисль. На схрещенні сердець
не зводять Аполлонові святині.

Той спів, якого вчиш, не пожадання,
не клич сягти досяжних ще вершин.
Спів — здобич бога. Спів — це існування.
А як же *нам,* коли оберне *він*

і землю, й зорі вбік на нашу путь?
Не буде, хлопче, добре задля тебе,
як спів тобі розірве рот,— забудь,

що ти співав. Час одзвуки всі витер.
По-іншому співать насправді треба.
Не подих в пустку. Віддих в бога. Вітер.

V

Не зводьте пам'ятників. Хай для слави
троянда тут щороку розцвіта.
Бо то Орфей. Бо то його появи
у тім і в цім. Даремна суєта —

шукати інших. Так співати вміє
лише Орфей. І це його прихід.
Хіба не досить, якщо він здоліє
прожити довше за троянди цвіт?

Він мусить зникнуть, щоб його збагнули,
хоч сам страшиться зникнення й розлуки.
Докіль існує в нього слово чуле,

він пройде там, де нам нема путі.
Від граток ліри не зморились руки,—
простує він, скоряючись меті.

VII

Славити! Слави обранець спливе
вгору із надр, як руда — з брил мовчання.
Серце його — о давильні стискання —
людям вино витискає живе.

Звуку пісень його порох не вкриє,
якщо на божий співатиме лад.
Скрізь — виноградник, і скрізь — виноград,
що на осонні південному зріє.

Ні королі, перетлілі в труні,
слави його не принизять, ані
тіні богів не дадуть на образу.

Він є одним з вічносущих гінців,
котрий приходить до Брами Мерців,
овочів славних тримаючи вазу.

IX

Той, хто над тіні сумні
звів свою ліру,
скласти хвалебні пісні
зможе допіру.

Той, хто з померлими мак
їв був на тризні,
тони найтонші відтак
вчує у пісні.

Світу відбиток в воді
сплине і згине,—
лик його знай.

Голос наш тільки тоді
ніжно облине
той і цей край.

X

Шана вам, саркофаги античні,
дорогі для моїх почуттів,—
світлі струмені римських днів
ринуть з вас, як пісні бистротічні.

Ось один розкривсь, мов пастуха
радісно збуджене око,—
в ньому є й бджоли, що смокчуть соки,
і метелик, і тиша глуха.

Шана вам, роззявлені знову роти,
не піддались ви сумнівним надіям,
вмієте мовчанку берегти.

Друзі, чи ми цього теж не вміем?
Там і тут залишає на лицях у нас
слід свій забарливий час.

XII

Слава духу,— з'єднані ми ним!
Живимося вірою в фігури.
А годинник кроком йде дрібним,
обминаючи наш день похмурий.

Ми не знаєм наших справжніх місць,
хоч і вершимо свій труд щоденний.
Відчувають річ антен антени,
але даль нам шле обманну вість...

Чистий захват. О музи́ко сили! —
чи діла, що спільно ми звершили,
злегшують твоїх тривог тягар?

Так і хлібороби працьовиті
вже не стежать, як їх сів у літі
половіє. Дасть земля свій дар.

XIV

Викохуєм плоди, і грона, й квіти,
не тільки мова року — мова їх.
Зростає з тьми щось барвне, розмаїте,
і, певне, в ньому є і заздрість тих

мерців, які снагу землі зміцняють.
Що знаємо про їхню участь в цім?
Вони тавром нестриманим своїм
шари землі одвіку позначають.

Хто б в них спитав — чи радо чинять так?
Хіба ж плоди, тяжких рабів творіння,
не сунуть нам, своїм панам, кулак?

А може, сплять пани їх близ коріння
і нам дають покуштувати трунків —
питва з німої моці й поцілунків?

XV

Стійте... це смачно... де зникло —
й не знати,
...гомін, і тупіт, і музики такт —
теплі дівчата, безмовні дівчата
стиглих плодів витанцьовують смак.

Ви апельсина станцюйте! Всяк знає,
як притлумити він прагне ввесь час
власну солодкість, яка і проймає,
й гарно і владно приваблює вас.

Ви апельсина станцюйте! З грудей
теплість країв цих зірвіте й злетіте
в вітер вітчизни! Відкиньте убік

запах по запаху. Ви порідніте
з впертою шкуркою плоду оцей
спóвна налитий всередину сік.

XVI

Друже мій, справді, самітний ти, бо...
Знаками пальців і словом поволі
ми підкоряємо світ нашій волі,—
певне, у ланці найслабшій його.

Можеш ти пальцем на запах вказать?
Сил же, для нас небезпечних, багато
знаєш ти... Вмерлих повинен теж знати,
хоч і жахаєшся чару заклять.

Глянь — треба вламки зібрати старанно,
наче було з них щось ціле одне.
Годі тобі. Не викохуй мене

в серці своїм. Я б зростав ненастанно,
пана мойого за руку я взяв би, сказав:
«Тут. Ось одягнений в шкуру Ісав».

XVII

Старче, отам, в глибині
світобудови,
б'ють джерела потайні,
коренів схови.

Сурми, шоломи, щити,
чвари могутні,
люди — як люті брати,
діви — як лютні...

З віттю сплелася віть,
тьма — по всім ширу.
Хто там? О йдіть... ідіть...

Хай ще бредуть по лісах.—
Той же, що верху досяг,
вже зводить ліру.

XVIII

Двигіт нового — його
чуєш ти, Пане?
Це — передвістя того,
що в світі стане.

В дужій цій гуркотні
звуки зникають,
тільки машини одні
вславлень чекають.

Глянь, двигуни
крутяться мстиво і люто,
щоб нас здолати й знебути.

З нас набираючись сили,
нам же тоді збайдужіло
служать вони.

XIX

Всесвіт є змінний, немов
хмари несталі:
гине довершене знов
в часу проваллі.

Попри всю змінність тривог,
троп у безкрає,
пісня почнеться,— вже бог
ліру тримає.

Є непізнанні жалі,
смерті незнана є суть,
марне бажання — збагнуть

тайни любові.
Тільки пісні на землі
сяють святкові.

XX

Пане, що можу — скажи ти мені —
скласти тобі на посвяту і я?
Спогад мій давній про день навесні,
вечір в Росії, і луг, і коня...

Десь із села приблукав він, сиваш,
сплутаний путами по ногах,

щоб на лугах ночувать пустопáш;
хльоскає гриви розхристаний змах

шию його в такт буянню снаги,
грубо вгамованій в прагненні мчать.
Як його крові ключі клекотять!

Як він вслухається в шир навкруги!
Чує й співає,— ввімкни в круг билин
образ оцей.
Є посвятою він.

XXI

Знову весна повернулась. Земля —
наче дитина, що віршів багато,
дуже багато навчилась... Маля
має за довге навчання відплату.

Вчитель був строгий. У нас у пошані
біле волосся, ця старості вість.
Як звати зелень, ті барви весняні,
в неї спитай: відповість! відповість!

Земле, ти — вільна, ти — щасна;
як в свято,
бався із дітьми. Тебе зловим нині,
радісна земле. Щасніший впіймає.

З того, що вчив її Вчитель, багато
купчиться в стовбурах довгих, в корінні,
в листі. Вона вже співає, співає.

XXII

Ми прагнем небувалого,
та часу бистрий крок —
це замаленький строк
для непорушно сталого.

Усе, що швидкоплинуче,
геть промина нараз,—
достойне лиш негинуче
освячувати нас.

Будь, хлопче, в кожнім вчинкові
розважливий, притьма
не поривайся в літ.

Все криється в спочинкові:
і сяєво, і тьма,
і книга, й цвіт.

XXV

Тільки Тебе я, Тебе, знану здавна,
наче ту квітку, не названу досі ніким,
хочу, невгавного крику учаснице славна,
раз хоч згадати й явити воскреслою їм.

Ти — танцівниця, яка своє тіло тривожне
раптом спинила, мов бронзою вся пройнялась;
чула й печальна, неначе могуття всеможне,
музика в змінене серце влилась.

Близько вже хворість, вже тінь її владно укрила
кров потемнілу, хоча, боязка й підозріла,
пнулась вона ще в природної провесни світ.

Знову і знову, розривана тьмою й падінням,
сяяла зримо, аж серця жахливим тремтінням
врешті ввійшла до нещадно розкритих воріт.

XXVI

Ти, о божественний, ти, повнозвучний до краю,
тлумом менад знавіснілих себе оточив.
Ладом пісень ти приборкав розгукану зграю,
хіть плюндрування здолав будівничий твій спів.

Їм не спромога чоло твоє й ліру розбити,
хоч борюкалися, прагнули в серце тобі
трапити гострим камінням, але в боротьбі
часом ставали ласкаві й покірні, мов діти.

Врешті вони тебе вбили, жадаючи мсти,
та схоронились пісні твої в левах і в скалах,
в квітах і птицях. І зараз співаєш там ти.

О наш загублений боже, о нескінченний
твій слід!
Лиш через те, що ворожість тебе розтерзала,
ми стали устами природи й почули ми світ.

З ЧАСТИНИ ДРУГОЇ

I

Дихай, вірше незримий мій!
Всесвіт, що міниться вічно,
тебе звідусіль оточив. Противага, в якій
виповнююсь я ритмічно.

Хвиле єдина, для тебе я є
морем в помірнім припливі.

Вбірливе більш за моря всі можливі
прагнення ширу твоє.

Скільки я в себе ввібрав і вмістив
ширу цього! Скільки стало
бур твоїх всяких мені за синів!

Сповнене мною повітря, невже ти мене
не впізнало?
Ти, що корою було,—
листя й округлення слова мого.

II

Майстер, на аркуш поглянувши радо,
в ньому вже бачить твір
здійснений свій,—
так от в собі відбиває й свічадо
посміх дівочий, єдиний, святий;
так воно мірить ранкове проміння
й сяйво смеркове послужливих свіч.
Згодом у подих реальних облич
падають тільки відбитки світіння.

Що наші очі змогли розпізнати
в прискові огнища довго жаркому?
Образ життя, що минуло навік.

Земле, чи змірив хто-будь твої втрати? —
Тільки отой, чия пісня, мов крик,
вславила серце, рожденне в усьому.

III

Досі, свічада, ніхто не повів
про таємниці, в єстві вашім скриті.
Ви, мов крізь діри, простромлені в ситі,
сповнюєте інтервали часів.

Залів пустих очевидці байдужі,
тьмієте млисто, мов темінь дібров...
І канделябр, наче олень дужий,
крізь неприступний ваш простір пройшов.

Часом картин різнобарвних ви повні:
котра, здається, ввіходить до вас,
котра від вас одлітає назовні,

але найкраща ясніє в той час,
як опромінює ваші ланіти
світлий нарцис, розцвітанням розкритий.

IV

О, то є звір,— нема ніде таких.
Не знаючи, все ж полюбили люди
його поставу, і могутні груди,
і тихий блиск в його очах мутних.

Він міг не бути, та його створила
свята любов людей і віддала
йому той шир, де він набрався сили,
і голову підніс, і спроквола

собою став. Не збіжжя мав од них,
а змогою буття від них живився,
аж моці отакої він набув,

що в нього ріг на лобі виріс. Ріг.
До дівчини цей білий звір з'явився,
і в неї був, і в срібнім люстрі був.

X

Всьому, що здобуде, машина загрожує, доки
важиться в духу, не в послуху перебувать.
Хай владні руки не прагнуть ще кращих занять,
тешучи камінь на горді будови високі.

Нам од машини не скритись,— вона не відстане,
в фабриках тихих не втішить мастилом себе.
Стала життям вона й думає — все їй тут знане;
з рівним завзяттям ладнає, плюндрує, скребе.

Але ще й досі правдиве буття нас чарує,—
в сотнях місцин є початок, є гра чистих сил,
з котрих ніхто не зискує, ніхто не дивує.

Досі нам ніжні слова невимовне ще родить;
музика, вічно новітня, з подвигнутих брил
дім свій обожнений в просторі вільному зводить.

XII

Зажадай переміни. Хай пломінь тебе надихне,
якщо річ, загордівши од зміни, тебе уникає;
творчий дух, що накреслює й ревно майструє
Земне,
у накресленні явищ одні лиш пунктири вбачає.

Ціпеніє усе, що себе замикає в бутті,—
де воно заховається, вкрите наплинулим жахом?
Зачекай,— все тверде зачапіє ще більш
в майбутті.
Леле! Молот незримий підноситься змахом!

Хто спроможен, мов ключ, розливатись,— того
і здобуте пізнання осяйно крізь простори творчі

веде, де кінець може стати початком, початок —
кінцем.

Всякий простір щасливий — він син або внук
розставання.
Навіть Дафна, зміняючись в лавра гілля молоде,
вже, як лавр, тоді прагне, щоб зробився ти вітерцем.

XIII

Ти випередь всі розставання прийдешні, немов
минули для тебе вони, як зими минають;
хоч зими безкраї і після зими наступають,
та серце твоє перезимує їх знов.

Ти вмри назавжди в Еврідіці, й зведися зі співом,
і, славу співаючи, з миром назад повернись.
У царстві смеркання, де тіні блукають якісь,
мов шкло, забрени і розбийся зі звуком бреньливим.

Існуй, та пізнай і обставини неіснування,
глибокі причини твого потайного здригання,
що раз, тільки раз, і тебе до кінця пройняло.

До всіх незліченних запасів природи,
заглухлих, замовклих, зужитих на інші нагоди,
себе ти причисли, щоб знищити потім число.

XVII

Танцюристко, о ти — перехід
усіляких минущостей в мірну ходу свого духу.
Все завершує вихор, це дерево, виникле з руху,—
чи воно не вбирає все звершене протягом літ?

Чи воно не цвіте лиш для того, щоб танцем зогріла
ти верхів'я його тишини? Чи над ним
не звелося, мов сонце, не стало політтям жарким
жарке і незмірне тепло твого тіла?

Але ж вродить нам, вродить дерево твого екстазу,—
хіба не його тихі овочі — чаші плодів,
смугасто дозрілі, чи ця, зовсім визріла ваза?

Та ще й на картинах: хіба не лишилось там риски,
якою розліт твоїх темних брів
раптово врисовано в плоскість кружлянь
танцюристки?

XIX

Мешкає золото в банках розбещених і негідних,
сотням людей там довірене. Тільки якийсь жебрачок,
бідачисько посліплий,— він навіть
для грошиків мідних
упосліджений, наче під шафою пильний куток.

Добре є золоту вдома, на торзі всеможнім,
де його вдягнено в хутра, і квіти, й єдваби рясні.
Мовчазливе, воно виникає в проміжках
між подихом кожним
всіх, що дихають грішми і наяву, і вві сні.

Хоч би вночі хтось стулив оцю руку, розтулену завше!
Доля підносить її щосвітанку, а потім удень
знов простягає — прагнущу, безмежно ламливу, живу.

Хоч один би видющий нарешті збагнув,
розпізнавши
довгі вимоги її, що вимовні лише для пісень,
чутні лише божеству.

XXI

Оспівуй ти, серце, сади, ще для тебе не знані,
сади неторканні, як влиті у вази шкляні.
Водойми й троянди в Шіразі або Ісфагані,—
звеличуй ти їх, незрівнянних, склади їм пісні!

Та визнай же, серце,— ти бачити їх не бажаєш,
бо вмієш цінити і так їх дозрілий інжир;
між їхнім гіллям, що розквітло й прослалося
вшир,
їх подув високий одкритим обличчям вчуваєш.

Відкинь хибну думку, неначе і справді є брак
в твоїм рішенці, в сталій волі твоїй — існувати!
Вплетися, як нитка шовкова, в тканину відтак,

хоч образ окремий здається для тебе зріднілим
(ба навіть в хвилини життєвої муки чи втрати),
ти ціле сприйми, як один пишно витканий
килим.

XXIV

О радосте вічна, що з м'ятої виникла глини!
Найпершому задуму, певне, ніхто не поміг,
проте збудувались міста при затоках морських,
водою й олією сповнились глеки й судини.

Богів ми гадали за планом сміливим створити,
та доля похмура понищила плани оці.
Дарма, їх не знищити! Зважте,— ми мусим скоритись
перед отим, хто нам скориться наприкінці.

Адже ж ми — поріддя правічних батьків з матерями,
все більше і більше вагітних отими дітьми,
що нас перевершать, стрясуть, помітуючи нами.

Ми — рід непомірностей; міряти час — нам не личить.
Лиш смерть мовчазна добре відає, хто справді ми,
і знає вона, що заробить, коли нам позичить.

XXVI

Як може нас крик пташиний вразити...
Десь, невідомо де зроджений крик.
Навіть як скрикнуть, граючи, діти,—
крики проходять повз них віддалік.

Випадки скрикують. У далину
всесвіту (в нього ввіходять пташині
крики блаженно, як люди зі сну)
крики ці вгачують клин свій по клині.

Лишенько, де ж ми? Все далі охоче
пущені, наче повітряні змії,
вгору пнемось до незмірного ширу,

вітром розшарпані. Боже співочий,
дай лад кричущим! Збуди їх для дії,
щоб піднесли і чоло своє, й ліру.

XXVIII

Прийди і відійди. Сливе дитя,
враз дотанцюй фігуру того танцю
небесних зір, в якому наостанці
перемагаєм хоч на мить буття,

що нами владно править. Ти звелась,
заслухавшись в далекий спів Орфея.
Ти з тих часів стривожена якась
і мало не чужа для нас душею,

коли вагалось дерево,— чи йти
вслід за тобою там, де він співа,
де, наче сховок, звуки ліри чути.

Туди знайшла путі прекрасні ти,
бо прагнула до світел торжества
лице і кроки друга обернути.

XXIX

Чуєш, друже незліченних далів,
як твій подих ширить дальшу даль?
З-під дзвіниці похмурих порталів
продзвени. Твоє терзання й жаль —

дужче за тутешній почастунок.
Будь же завше в зміні днів і дій.
Що таке болючий досвід твій?
Стань вином, якщо згірчавів трунок.

Вийди в ніч, в надмірних чарів час,
зупинись на почувань межі,
жди на дивних зустрічей пришестя.

Хай земне тебе зречеться враз,—
«я течу» — землі тоді скажи,
вимови воді струмливій — «єсть я».

Лютий 1922

ПРИМІТКИ АВТОРА

До першої частини

XVI сонет: цей сонет звернено до пса. В словах «пана мойого за руку я взяв» визначено ставлення до Орфея, який тут є паном поета. Поет хоче взяти пана за руку, щоб він також благословив пса за його незмірну відданість і участь, пса, який, наче той Ісав, тільки накинув на себе шкуру, щоб у своїм серці таїти надію на участь в не належній йому спадщині: в злиднях і щасті всього людства.

XXI сонет: маленька весняна пісня здається мені водночас «інтерпретацією» дивовижної танцювальної музики, що її я одного разу чув, коли під час утрені співали монастирські діти в маленькому жіночому монастирі в Ронда (в південній Іспанії). Діти завше в такт музиці співали не знаний мені текст під дзенькіт трикутників (тріангелів) і тамбурина.

До другої частини

IV сонет. Єдиноріг має прадавнє, освячене протягом середньовіччя значення, зв'язане з дівочістю: твердили, що він не існує аж до хвилини, коли відбивається в чародійному «срібному люстрі», яке тримає перед ним дівчина (див. гобелени XVI віку), віддзеркалюючись в ній, яко в другому, теж чистому, теж таємничому люстрі.

ВІРШІ ПОЗА ЗБІРКАМИ

ГЕЛЬДЕРЛІНОВІ

Від найближчих далеко бути —
нам судилося; від завершених
образів рине дух у надмірність. Моря
починаються з вічності. Тут небезпека
для потужних. Від знаного відчуття —
раптом ринути вниз, у відплачене, у глибінь.
Тобі, о чудовний, тобі, заклиначу, був даний
настійний образ життя. Щойно ти промовляв,
вірш завершувався судьбою; навіть смерть чатувала
в найніжнішому. Ти в неї входив, проте
йшов попереду бог і назовні тебе виводив.
О дух-блукалець, найзаблуканіший! Як вони
всі живуть, наче в теплих оселях, у віршах, і довго
лишаються серед убогих порівнянь! Співучасники.
Ти один,
наче місяць, мандруєш. І внизу то яснішає, то темніє,
повен жаху священного, твій нічний краєвид,
що його ти торкаєшся в мить прощання. Нічого
зримого не віддали вони, все віддали до останку,
як непотрібне. Так само ти грався в плині
вже незліченних літ
з безконечним радінням — так, ніби воно пробуває
не в твоїй глибині, так, немов спочиває, покинувши
божих нащадків,
в ніжних травах земних надовкруг, не почуте ніким.
Ах, вірний волі найвищих,— не чекаючи слів,
покладав ти
камінь на камінь. Стояло споруджене. Хоч про падіння
знав ти заздалегідь.
Сумніваємось ми: як це — бути вічним

і земним водночас? Замість того щоб пильно
звідати власні чуття — для якої вони
схильності серед просторів майбутніх?

1914

* * *

Ми вже на верховині серця. Глянь, яка маленька,
поглянь,— остання хижка слів, а вище —
малесенький і знов-таки останній
притулок почуття. Ти пізнаєш його?
Ми вже на верховині серця. Голий камінь
під нашими руками. Тут цвіте
єдина квітка. З мовчазних безодень
зійшла на гору квітка незнання
зі співом перемог. А той, хто знає?
О, той мовчить на верховині серця.
Живи спокійно і лікуй свій розум.
Нехай навколо ходять мирні звірі,
безпечний птах у небі креслить коло —
знак зречення... Та тільки небезпечно
отут, на верховині серця...

1914

МУЗИКА

Музика: дихання статуй чи, може,
тиша картин. Ти є мова отам, де всі інші
мови кінчаються. Ти є час,
всторч протиставлений серцю, що гине.
Ти — почуття, а до кого? О ти — переміна
почуттів, але в що? В краєвиди, нам чутні.
Музико, ти — чужедальня. Ти — просторінь серця,
яка
переросла нас. Ти — наше істотне, що нас перегнало

і виривається з нас,— прощавання святе,
коли найсердечніше наше оточує нас,
наче далеч привична, наче
другий бік повітря,
чистий,
великий,
вже для життя непридатний.

1918

* * *

Для терну, і троянди, і терпіння
знайшли ми назви в мандрах довгих літ,
та безіменний там, у безгомінні,
наш власний світ, наш тихий цвіт і плід.

Хай місяць — муж, земля — неначе жінка,
покору піль вартує гордий гай,
та крізь усе іде німа стежинка
у наш нікому не відомий край.

Ми ростемо, а всесвіт —як дитина
очима квітів дивиться на нас
і хоче перейти сумні глибини,
щоб зазирнути в нас єдиний раз.

1923

ЕЛЕГІЯ МАРИНІ ЦВЄТАЄВІЙ-ЕФРОН

О втрата в Усьому, Марино, зірки падучі!
Не примножимо ми нічого, до якої б не кинулись зірки!
В цілому світотворі давно перелічено все.
Отже, ті, які впали, святого числа не зменшать.
Всі падіння нездійснені — до цілющих першоджерел.

Тобто все було грою, мінливою радістю чи блуканням —
без домашніх набутків та без імен?
Хвилі, Марино, ми — море! Глибини, Марино, ми — небо!
Ми — земля, Марино, ми — тисячна рань весняна,
наче жайворонки, чия пісня вирвалась у незриме.
Ми починали з радіння, й воно перевершує нас;
обертається наша вагомість на плач, який нижчий
від пісні.
Але як то — на плач? Це щось інше; молодше радіння —
ще нижче.
Також юні богове жадають уславлень, Марино.
По-дитинному чисті вони і, як учні, ждуть похвалянь.
Ти звели нам, любове, співати хвалу за хвалою!
Нас не чує ніщо. Ми легко торкаємось горла
квітів не зламаних. Це помічав я над Нілом, в Ком-Омбо.
Так от саможертовно, Марино, приносять дари три царі.
Наче ангели йдуть, позначаючи двері спасенних,
так нам чути на дотик цих і тих, осяйну їхню ніжність.
Як далеко всі ті, що відходять, усі поодинці, Марино,
під найсердечнішим приводом! Тільки й годні подати
знак.
Тиха ця справа — як нашого більше нічого
стерпіть не здатна,— насмілена щось ухопити,
мстить і вбиває. Що вбивча у неї міць,
бачили ми з поведінки своєї, з чуттів ласкавих
і з майстерності дивної, що перетворює нас із живих —
в тих, що понад життям. Небуття. Чи ти знаєш, як часто
нас несла сліпа воля крізь народження найновіші
крижаних просторіней.... Нас — несла? Не корився
втілений зір з-під повік незліченних. Нас несло —
в нас самих —
серце найбільшого роду, що впало. До мет пташиних
несло воно зграю, як образ повітряних наших блукань.
Дерзали коханці, Марино, на те, що не сміють
перед загибеллю знати. Оновитись вони повинні.
Перша їхня могила стара; їй можливо прийти до тями
в затінку древа скорботного з давніх-давен.

Рушиться перша могила, та пружні вони, мов лоза,
котра гнеться над міру, аби стати вінком округлим.
Як розмаяно їх на травневому вітрі! Мить єдину вони
здобули
з серцевин повсякчасності, де воздаєш ти і дихаєш
у глибинах.
(Як я тебе розумію, жіночий квіте, на так само
непроминальнім кущі! Як розвіююсь у нічному повітрі,
що невдовзі овіє тебе!) Здавна вивчилися богове
половинками прикидатись. Аби рухатися у крузі,
вщерть переповнились ми, наче місяця диск.
І в перемінні тижні, і на ущербі
до повноти буття провадило нас єдине —
над краєвидом безсонним наша самотня хода.

1926

НА РЯДОК З КАРЛА ЛЯНЦКОРОНСЬКОГО

Нам не згубити духу, ані шалу,
життя ростити з їхнього начала —
ось доля наша; в інших — не така,
у них, які очищені в борінні
і прозирають знаки благостині,
знаряддя має гарт, рука легка.

Слабкіші теж воліють не відстати,
вони повинні вчасно помічати
найтонший відрух стрілки на магніт,
повинні, легко скліпнувши очима,
з метеликом перемовлятись зримо
і відчувати те, що чує квіт.

Безрадні, розокремлені нездало,
вони повинні все ж (обранців мало!)

надати обширу своїй судьбі.
Посеред скарг і зойків сумовитих
вони повинні серцем говорити
і чути твердь камінну у собі.

Вони немов пастух повинні бути:
далеко світлий край його осмути —
він у чуванні. Як у забарне
минання зір йому вслухатись вільно,
так і вони повинні безпомильно
вночі вчувати плинне й мовчазне.

Вони вві сні так само насторожі:
з яви й сновидь, зі сліз і сміху може
прийти найвищий смисл... Жбурне їх він
перед життям і смертю на коліна,
й новітню міру світові накине
несхибно-вірний вигин цих колін!

1926

ЛИСТИ

ДО ЛЕОНІДА ПАСТЕРНАКА

Шмаргендорф біля Берліна,
Вілла Вальдфріден, 5 лютого 1900

Вельмишановний пане професоре.

Давно вже хотілося написати Вам; я все відкладав це, щоб мати змогу заразом надіслати Вам мою нову книжку, яку я сьогодні відсилаю бандероллю і яка, сподіваюсь, без затримок поминувши кордон, дійде до Ваших рук. Це книга віршів, до якої Генріх Фогелер, Ворпсведе (його ім'я Вам, можливо, знайоме), виконав художнє оформлення. Може, вона Вам сподобається...

Тепер хочу Вам насамперед розповісти, що Росія стала для мене, як я й казав Вам наперед, аж ніяк не скороминущим переживанням; що з серпня минулого року я майже виключно зайнятий вивченням російської історії, мистецтва, культури і в першу чергу вашої прекрасної, незрівнянної мови; хоч я ще не вмію розмовляти нею, однак досить легко читаю ваших великих (таких великих) поетів! Я також розумію майже все, що говорять. І яка це радість — читати лермонтовські вірші чи прозу Толстого в оригіналі! Яка це для мене насолода! Безпосередній наслідок цих студій — те, що я надзвичайно прагну поїхати в Москву, і якщо не станеться нічого непередбаченого, то й справді першого квітня за російським стилем буду у Вас, щоб цього разу довше побути у Вашому колі як посвяченому і обізнаному. Я хочу багато написати про Росію, і коли досі я не зробив цього, так це тільки тому, що я хотів грунтовно підготуватися і відчував, що, тільки глибоко проникнувши в цей матеріал, можна подати його в усьому його значенні. З віденськими сецесіоністами теж поки що нічого не вдалося; д-р Цвейбрюк пішов, а по-

тім редакція щомісяця мінялася. На мою пропозицію зробити російський випуск хоча й погодилися з ентузіазмом, але дали настільки туманні обіцянки, що я не зміг узятися за справу. А з 1900 року «Вер Сакрум» виходитиме лише для членів «Товариства образотворчого мистецтва». Незважаючи на це, мені тепер вільно помістити нотатки про мою російську подорож в інших періодичних виданнях, де я маю намір багато розповісти про Росію, що її я справді полюбив як батьківщину, та й з «Вер Сакрум», може, ще також пощастить, як тільки обставини більш-менш виясняться! Я б охоче вже щось опублікував, але важливо втриматися від поспіху, якщо хочеш, щоб іноземне справило тут сприятливе враження. Як я радію з того, що знов побачу Вас! Без хапанини, яка супроводила моє останнє перебування... Цього разу я, можливо, поїду до Криму й до Києва. В очікуванні майбутньої подорожі я почуваю себе так, немов дитина перед різдвяними святами. Як Ваші справи, шановний професоре? Будь ласка, напишіть мені кілька рядків,— тепер можна й по-російському! — Чи дійде моя книжка і ще що-небудь... чи Ви взагалі ще пам'ятаєте мене? Я часто згадую про Вас з радістю і вдячністю! Для князя, я чув, будують прекрасне нове ательє... кланяйтеся йому від мене й скажіть, що я б радо послав свою книжку і йому, якби не знав, що він не читає по-німецькому! Радію наперед звістці від Вас, шановний пане професоре, і скоро напишу Вам, якщо дозволите. І, будь ласка, пишіть по-російському!

Зі щирою пошаною

Ваш Райнер Марія Рільке

ДО ПОЛЯ ДЕ МОНТА

Вестерведе біля Ворпсведе, 10 січня 1902

Шановний пане професоре Поль де Монт,

Ваша люб'язна листівка, одержана сьогодні, зміцнює мене в моєму намірі написати Вам зі щирою довірою про деякі мої особисті справи.

Не знаю, звідки в мене така упевненість, що в цю хвилину, коли життя моє в усіх напрямах вкрите мороком невідомості і немає жодного друга, ви зможете допомогти мені чи хоч дасте пораду.

Не буду заходити надто здалеку. Треба лише сказати, що я (австрієць з походження) ніколи не мав батьківщини і що домагання та інтереси навколишнього середовища завжди були чужі моїм мріям і прагненням: як тоді, коли я, серйозний не по літах і самотній хлопчик, спостерігав життя моїх батьків, так і згодом, коли я, будучи вже юнаком, шукав знайомства в Мюнхені та Берліні, аби, щоразу з розчаруванням і полегкістю водночас, повертатися до себе самого. Ще пізніше, після двох великих подорожей до Росії, я відчув, що моя батьківщина там, серед цих серйозних людей, свідомих важливості життя й оточених самою вічністю; я вивчив мову Росії і, повертаючись до Німеччини, віз з собою багато милих знайомств, багато дорогих спогадів і втішну можливість читати й перекладати російські книжки. У Німеччині тієї пори передчасний ренесансовий настрій, та легковажна мистецька вільність, що тепер опанувала й захопила всіх, виросла до такої загрозливої висоти, що я, приїхавши, повний схвалення смиренних людей майбутнього з великої Волги, стояв, безсилий і недоладний, немов мовчун серед базік, зайвий і несучасний у всіх відношеннях. І знов зімкнулась навкруг мене, ніби тиша, самотність, та сама самотність, яка подарувала мені все і з якої я здобув усе, що є моїм,— усвідомлене й неусвідомлене. Але, щоб ця самотність стала світом, закругленим цілим, я ввів туди кохану людину, поєднавшись із нею для спільної праці й роздумів. Я одружився з молодою скульпторкою Кларою Вестгоф (вона з великим успіхом працювала в Парижі у Родена), переїхав з нею в тихий селянський будинок у Вестерведе, де вона ще дівчиною деякий час жила й творила у тиші, і сподівався, що тут життя, сповнене глибини й скромності, піднесе нас обох до успіхів і радощів найблагороднішого характеру. Коли на різдво у нас

ще народилася донечка, Рут, то здавалось, що мур навколо нашого маленького світу завершився і що вже мали розпочатися будні, робочі дні, яких ми обоє прагли, немов хліба. Але саме тут, замість того, щоб, зосередившись, усамітнитися в цьому останньому мурованому колі, я був змушений сам потрохи відчиняти ворота й підглядати за людськими шляхами... Бо невеличка грошова допомога, яку моя родина мені надавала (і з якої ми, хоч якою малою вона була, майже повністю жили), припинилася, і хоча я давно домагаюся постійного заробітку, однак я не міг покладатися на те, що ми зуміємо прожити на жалюгідно вбогі, надто нерегулярні доходи, які приносить моє перо. Отже, тепер, коли мій світ сформовано, я змушений перебратись від усього мені любого до всього чужого, піти без права вибору, без надії, віддати за сочевичну юшку мою тишу, таку дорогоцінну для моїх сил і здоров'я. І я навіть не знаю, коло яких дверей чекати тої юшки. Я звертався туди й сюди; але скрізь потребують інших, не таких відлюдків, і примушують мене стояти біля загратованого вікна у в'язниці мого страху й чекати.

Хай це не прозвучить гіркотою, але чи повірите, що за жодну з моїх книжок я ні від кого ні разу не отримав гонорару, не отримав, хоч книжки розкуповують і хвалять, навіть якогось процента з виторгу? І знов хай не здасться гіркою скарга на те, що жоден німецький видавець (хоча серед них є дуже багаті) не покладає на мої книжки стільки надії, щоб я міг безтурботно попрацювати один рік (що, я відчуваю, саме тепер, на поворотному пункті моєї майстерності, було б для мене надзвичайно важливим і корисним). Я знаю, що я домігся дечого і що не маю права просто через голод обрати перший-ліпший фах, який перешкодить розвиткові моїх справжніх художніх завдань, перетворить їх у дрібницю, принизить до речі другорядної важливості. Цілі роки, ще з дитинства, я працював, свідомо і несвідомо, над моїм художнім розвитком, і коли я під загрозою близьких злиднів змушений зробити крок до заробітку, то хай він полягає хоч у тому, щоб

практично використати мої дотеперішні досягнення, створити з мого письменницького мистецтва, яке мене не годує, письменницьке ремесло, яке було б підпорядковане першому й утримувало б мене. Чи не така й Ваша думка, шановний поете Поль де Монт?

Щодо мого хисту й уміння, то хай скажуть тут за мене мої книжки. Перейдімо ж до конкретної ситуації, в якій мені потрібні Ваше терпіння й ласка. Ви засновуєте новий журнал — чи не змогли б Ви мене використати? Я зовсім вільний і віддаю свою енергію у Ваше розпорядження, кладу себе цілком як інструмент до Ваших рук. Я міг би приїхати до Вас (на деякий час залишивши мою родину), щоб допомагати Вам. Я багато знаю про сучасне мистецтво, живопис, скульптуру, чимало написав про мистецтво, літературу й театр, інсценізував у Бремені «Сестру Беатрісу» Метерлінка, володію, крім моєї рідної мови, російською та французькою в такій мірі, що досить легко читаю. Вашої мови я не знаю. Але в чудовій книзі Гортера «Мей» я багато зрозумів, був зворушений її глибиною, незважаючи на окремі лексичні труднощі, тож я сподіваюся швидко освоїтися з багатим звучанням Вашої мови. Але, можливо, ця пропозиція занадто необачна й претензійна. В такому разі є інша: можете Ви мені довірити регулярне співробітництво в новому журналі?

Одночасно надсилаю Вам три мої статті «Про мистецтво». Вони мали й мають поступово вирости в книгу, яка подає більш або менш нову естетику і щось на зразок мистецького світогляду. Коли б Ви могли вирішити від часу до часу (приблизно раз на місяць) уміщувати одну з таких статей, я з радістю й запалом завершив би книгу й надав у Ваше розпорядження, щоб вона (після того, як усі чи деякі статті з'являться у Вашому журналі) вийшла окремою книжкою спершу вашою мовою, тобто в перекладі. Стільки мого найкращого вкладено в ці статті «Про мистецтво», одні з найдорожчих мені робіт, що, сподіваюсь, я пропоную Вам річ чогось варту. А коли книжка прийде до німців з-за кордону, то вони, думаю, визнають її

швидше, хоча я знаю, що вона занадто націлена на майбутнє, аби зворушити тих, хто цілком задоволений сучасним. Мене глибоко й щиро потішило б, якби ці статті «Про мистецтво» здобули Ваше схвалення: воно стало б для мене стимулом і (як бачите) допомогою! Отакі два виходи зі скрути я бачу; можливо (якщо Ви настільки ласкаві, щоб на мить заклопотатися моїм становищем), Ви побачите ще й інші. Природно, в Німеччині я пробував використати всі можливі засоби, щоб не потонути, але майбутнє прибуває ніби повінь, а ті, що стоять на березі, почасти байдужі, почасти зайняті вар'єте...

За таких обставин, шановний Поль де Монт, надійшла Ваша перша дорогоцінна листівка, і я майже інстинктивно схопився й тримався за неї. З мого боку це було зухвалістю й свавіллям, але хто здатний у таку мить контролювати себе? Я знаю, що таке насильне проникнення в чиєсь довір'я безцеремонне, але бувають хвилини, коли діеш безцеремонно, як, приміром, будиш серед ночі шанованого гостя, сон якого наважуєшся порушити тоді тільки, як на вулиці пожежа чи як хтось помирає...

Вибачте і, якщо можете, подайте пораду й допомогу, а ні — то збережіть лише в пам'яті довір'я, виявлене Вам

щиро відданим Вам Райнером Марія Рільке

Приписка:

Про мистецтво Генріха Фогелера, яке й мені дуже дороге, я пишу велику статтю для «Німецького мистецтва і декорації» (Дармштадт). Я знаю, як він часто з вдячністю говорив про те, що Ви перший, не лише в Голландії та в Бельгії, але взагалі, докладно і з розумінням написали про його мистецтво.

З моїх книжок одночасно з цим листом надсилаю «Про господа бога та інше». Найближчими днями надішлю книжку новел «Останні» (1901) і драму «Повсякденне життя» (прем'єра якої в Берліні (20 грудня 1901) провалилася під глузливий регіт публіки), крім того, книжку поезій «Мені на свято» (1899). Якби Ви мали нагоду ска-

зати десь що-небудь про мої вірші, то дуже прошу ще зачекати наступної книжки віршів «Книга картин», яка виходить навесні ц. р., бо вірші книжки «Мені на свято» вже досить застарілі. Давніші книжки не надсилаю — почасти тому, що їх уже не роздобути, почасти тому, що я не надаю їм ніякого значення.

Спасибі! Велике спасибі!

Ваш Райнер Марія Рільке

ДО КЛАРИ РІЛЬКЕ

Париж, вул. Туйєр, 11, неділя,
31 серпня 1902
6 година вечора

Неділя. Йде дощ, повільний, тихий, осінній. На бульварах уже намітають великі купи мокрого, зів'ялого листу, цього разу ми лишились без літа...

Я вже починаю сприймати мою кімнату як щось рідне. Прислуга в будинку люб'язна й послужлива (не отримавши ще від мене жодних чайових). Для срібних свічників на каміні я купив свічки, які ввечері горять ніби на вівтарі. Від сьогодні матиму ще й лампу, бо з пів на дев'яту чи з дев'ятої години я завжди вдома, навіть часто вже й о сьомій; вечорами наступають мої години: читання книжок, писання нотаток, роздуми, спокій, самотність — усе, за чим я тужив. Удень вишукую в місті те, що я хочу побачити, це не легко (омнібуси не пристосовані до моєї безпорадності, з мовою теж мені важкувато...). Вчора був у Луврі; великим здався мені там тільки Леонардо (Джоконда). Скульптура середньовіччя: вісім черниць із сенешалем... (розмальований камінь!). В одному залі, де розміщені нові придбання, я натрапив на маленькі глиняні (чи з пластиліну) ескізи Карпо. Досить-таки цікаві. Сюжетно споріднені з Роденом (напр., Уголіно тощо), формально — досить від нього далекі,— можливо, іноді в його напрям-

ку, але ще зовсім далекі. Вся замкнутість, якої він прагне подекуди,— це ще давнє «групування», розташування, якого Роден ніколи не знав. Собор Паризької Богоматері я також бачив. Особливо вразили своєю витонченою простотою Адам і Єва, що стоять справа і зліва біля головного фасаду на балюстраді королів, самотньо і далеко одне від одного. Загальний ефект теж великий, надто коли згадуєш, що раніше до порталу вело кілька сходин.— Сьогодні до обіду Люксембурзький музей: дивовижно, дивовижно знов зустріти все це вперше і однак не вперше. Розчарування так перемішане з несподіванками, так що їх годі розрізнити. Вчора в Луврі чудовний Курбе: «Похорон в Орнані» (...), яким інакшим я його собі уявляв! І сьогодні в Люксембурзькому сильно й могутньо — «Олімпія» Мане. Сміливе полотно; Ренуар, Дега і Боннар. (Одне слово, вінегретна зала), решта прикрі дурниці. Бастьєн-Лепаж — який нудний, картини Башкирцевої теж. Забагато Каролюс-Дюрана і його кола. З-поміж новинок цікаві: інтер'єр, сутінки, називається «Пісня» (по-німецькому); художник Ломон. Де ла Гандара, цілком модний маляр, немислимий поряд з Сулоагою. Шкода, тільки дві роботи Дом'є. Скульптура, також і Дампт, небагато, Фальгієра — нічого, всі інші — ще менше, Роден — усе, як і можна було чекати. *Данаїда* прекрасна. *Бронзовий вік,* з чорної матової бронзи, дуже своєрідний; найчудовніший бюст Ж.-П. Лорана. Перуанка з осінніми квітами на цоколі; в кожному разі, несе якийсь задум, хоч він і не зовсім втілений,— в кожному разі, вона частинами справляє велике художнє враження — спершу в загальному вигляді, потім окремими деталями.— По обіді: велике враження від декоративного мистецтва Пюві в Пантеоні. Загальний ефект — винятково гарно, ціла подія для мене, щось таке, чого я, сам не знаючи, давно прагнув. Що робить цей неприємний, в кожному разі безбарвний сірий колір вітрил і одягу таким могутнім? Я думаю про приміщення, просторе й просте, як Пантеон, цілком розмальоване Пюві,— це могло б стати працею всього життя.

Тепер він має лихих сусідів, таких уже лихих — найлихіших, яких тільки можна знайти. Навіть Ж.-П. Лоран (хоч ще найкращий) відштовхує силою свого стінопису. Щільний, важкий і насичений барвами. І поряд — Пюві, безмежно добрий, безмежно м'який, володар нескінченних гармоній, нематеріальний, спокійний і мовчазний; це зрілість, що не має собі рівних.

Тепер мені залишається ще розподілити між наступними днями: музей Клюні, що в мене по сусідству, музей Гюстава Моро. (Роботи Моро в Люксембурзькому почасти дуже дивовижні, я маю на увазі ескізи).

А далі йде самий лише Роден. І часом знову Лувр. Усе буде пов'язано з ним і залежатиме від нього. Можливо, й Париж, це справді велике чуже місто, надто, надто мені чуже. Мене лякають численні шпиталі, що тут повсюди. Я розумію, чому вони повсякчас з'являються у Верлена, Бодлера і Малларме. На всіх вулицях бачиш хворих, які йдуть або їдуть туди. Бачиш їх у вікнах Hôtel-Dieu [1] в їхньому химерному вбранні, в сумному побляклому вбранні ордену хворих. Раптом відчуваєш, що в цьому величезному місті сила-силенна хворих, армії смертників, народи небіжчиків.

Ще в жодному місті я не відчував такого, і дивно, що я відчуваю це саме в Парижі, де (як писав Голічер) інстинкт життя сильніший, ніж будь-де. Інстинкт життя — це життя? Ні, життя — це щось спокійне, розлоге, просте. Інстинкт життя — це поспіх і гонитва, прагнення мати все життя негайно, цілком, протягом однієї години. Цим так виповнений Париж і тому настільки близький до смерті. Це чуже, чуже місто.

Але ж ми маємо на увазі не це місто... А лише його, Родена. І тому мені все-таки не страшно, а іноді навіть весело від усього цього. Тепер я вже побачу його скоро. Можливо, завтра, можливо, післязавтра...

---

[1] Центральна лікарня в Парижі *(фр.)*.

З візитами до окремих французів я зачекаю, поки моя мова трохи покращає. Господи, я висловлююся так жалюгідно, набагато гірше, ніж у мадам Мері в берліцівській школі. Майже завжди, коли я хочу щось сказати, мені бракує потрібних слів... А як буде з цим у Родена? Думаю, він повинен мене зрозуміти! І якщо для цього потрібно чудо, то я піду в Пантеон і молитиму чуда. Бо Пантеон для мене ніби церква. Я на порозі зняв капелюха, хоч бачив, що всі недбало розгулювали там у капелюхах. (Там ще є фреска, на якій Ж.-П. Лоран зобразив Родена воїном, аж угорі під стелею, дуже страшним). Та Пантеон усе-таки тихий і просторий... гарне місце...

ДО ФРАНЦА КСАВЕРА КАППУСА

Париж, 17 лютого 1903

Вельмишановний пане,

Ваш лист дійшов до мене лише кілька днів тому. Хочу подякувати за те велике й миле довір'я, якого він сповнений; навряд чи можу відповісти Вам чимось більшим; не можу детально зупинятися на характерові Ваших віршів, бо роль критика далека від моїх намірів. Твір мистецтва найменше приступний словам критики: з цього завжди виходять більш або менш щасливі непорозуміння. Всі речі не настільки вловимі й виразні, як нас здебільшого хочуть примусити вважати; більшість явищ невисловні, вони відбуваються у просторі, куди ніколи не ступало слово, а твори мистецтва — найневисловніші; життя цих таємничих сутностей триває вічно поряд з нашим, швидкоплинним і минущим.

Після такого вступу мені ще залишається тільки сказати, що Ваші вірші не оригінальні своєю манерою, вони не що інше, як прихована прелюдія до особистого. Найвиразніше це відчутно в останньому вірші «Моя душа». Тут і в слові, і в стилі виявляється дещо своє. І в гарному вір-

ші «До Леопарді» виростає, можливо, щось споріднене з цим великим, самотнім. Проте Ваші вірші ще не існують самі по собі, вони не самостійні, це стосується і останнього вірша, і «До Леопарді». Ваш люб'язний супровідний лист допоміг мені з'ясувати окремі вади, які я хоч і помітив при читанні Ваших віршів, але не зміг тоді чітко визначити.

Ви запитуєте, чи гарні у Вас вірші. Запитуєте мене. А раніше запитували інших. Ви надсилаєте свої твори до журналів. Ви порівнюєте їх з іншими віршами і непокоїтеся, коли деякі редакції Ваші спроби відхиляють. Отож (якщо Ви вже дозволите мені дати Вам пораду) я прошу Вас — облиште все це. Ви дивитеся назовні, а цього насамперед Ви не маєте права робити. Ніхто не зможе Вам ні порадити, ні допомогти, ніхто. Є лише один-єдиний засіб. Заглибтеся в себе. Дослідіть причину, яка наказує Вам писати; перевірте, чи пустила вона коріння аж до глибини Вашого серця, признайтеся самому собі, чи й справді Ви вмерли б, якби Вам заборонили писати. Оце найголовніше: запитайте себе в найтихішу годину Вашої ночі: «Чи я *повинен* писати?» Докопайтеся в собі до найглибшої відповіді. І якщо вона буде ствердна, якщо ви зможете відповісти на це серйозне запитання сильним і простим «повинен», тоді будуйте своє життя згідно з цією необхідністю; Ваше життя навіть і в найбайдужішу й найнеістотнішу годину має стати знаком і свідченням цього прагнення. Тоді наблизьтеся до природи. Тоді спробуйте, ніби перша людина, сказати, що Ви бачите, що любите і втрачаєте. Не пишіть віршів про кохання; уникайте на початку занадто ходових і простих тем,— вони найважчі, бо потрібна велика зріла сила, щоб дати своє там, де вже є стільки гарних, а часом і блискучих зразків. Тому рятуйтеся від загальних тем до тих, які пропонує Вам Ваше повсякдення; змальовуйте свою журбу й бажання, швидкоплинні думки і віру в щось прекрасне, змальовуйте все це з душевною, тихою, упокореною щирістю і використовуйте, щоб виразити себе, речі Вашого оточення, об-

рази Ваших снів і предмети Ваших спогадів. Якщо ваше повсякдення здасться Вам бідним, не звинувачуйте його — винуватьте себе, скажіть собі, що ви не досить поет, щоб викликати його скарби, бо для митця немає бідності, немає жодного бідного, малозначного місця на землі. І навіть якби Ви опинилися у в'язниці, крізь стіни якої до Вас не долинали б земні шуми,—хіба тоді Ви не мали б Вашого дитинства, цього чудовного царського багатства, цієї скарбниці спогадів? Скеруйте свою увагу туди. Спробуйте воскресити затонулі почування тих далеких часів,— Ваша особистість зміцніє, Ваша самотність розростеться і стане тінистою оселею, яку далеко оминатимуть будь-які людські шуми. — І коли з цього повороту досередини, з цього заглиблення у власний світ вийдуть *вірші,* то Вам і не спаде на думку запитувати в когось, чи ці вірші гарні. Не намагатиметеся Ви й зацікавити цими творами журнали, бо вбачатимете в них своє улюблене, природне надбання, шмат і голос власного життя. Твір мистецтва гарний, якщо він породжений необхідністю. Його оцінка — в природі його джерела: іншої оцінки немає. Отож, вельмишановний пане, я радив би Вам лише одне: заглибтеся в себе і дослідіть початок, звідки витікає Ваше життя, там у його джерелах знайдете Ви відповідь на запитання, чи *повинні* Ви писати. Прийміть її так, як вона звучить, без тлумачення. Можливо, виявиться, що Ваше покликання — стати поетом. Тоді візьміть на себе цю долю і несіть її, тягар її і велич, ніколи не чекаючи на винагороду, що може прийти ззовні. Бо творець повинен бути для себе цілим світом і все знаходити в собі і в природі, з якою він з'єднався.

Проте можливо, що після цього заглиблення в себе і в свою самотність Ви будете змушені відмовитися від наміру стати поетом (досить, як було сказано, відчути, що можеш жити без писання, аби взагалі не братися за перо). Але й тоді самоаналіз, про який я Вас прошу, не буде марним. У кожному разі, Ваше життя знаходитиме відтоді власні шляхи, і я зичу Вам від усієї душі, щоб вони були добрі, багаті й широкі.

Що ще я можу Вам сказати? Здається, все наголошено як слід; і, нарешті, хотілося б лише Вам порадити: спокійно й серйозно проростіть свій розвиток; нічим Ви більше собі не зашкодите, ніж тим, що дивитиметесь назовні й чекатимете ззовні відповіді на запитання, відповісти на яке можуть тільки Ваші найзаповітніші почуття у Вашу найтихішу годину. (...)

Заразом повертаю Вам вірші, які Ви мені люб'язно довірили. І ще раз дякую за Ваше велике й щиросерде довір'я, гідним якого я намагався бути з допомогою цієї щирої і якнайсумліннішої відповіді, хоч я й не зовсім заслуговую на таке довір'я, як людина, чужа Вам.

З усією відданістю й симпатією

Райнер Марія Рільке

ДО ФРАНЦА КСАВЕРА КАППУСА

Віареджо біля Пізи (Італія)
23 квітня 1903

...Твори мистецтва сповнені безмежної самотності — найменше вони доступні критиці. Лише любов здатна збагнути їх, утримати і може бути справедливою до них. Щоразу визнавайте слушність свою і слушність Вашого відчуття щодо будь-яких дискусій, рецензій чи рекомендацій; якщо ж Ви все-таки виявитеся неправими, то природний плин Вашого внутрішнього життя приведе Вас поступово до інших переконань. Дайте Вашим оцінкам можливість пройти свій власний тихий і спокійний розвиток, що, як будь-який поступ, має постати з внутрішньої глибини: його не можна ні підганяти, ні квапити. Щоб народити, треба виносити. Кожному враженню й кожному зародку почуття дати завершитися цілком у собі, в темряві, в невимовному, неусвідомленому, неприступному для власного розуміння і чекати з глибоким упокоренням і терпінням годину народження нової ясності — оце лише й називається жити життям митця: як у розумінні, так і в творчості.

Жодних часових вимірів немає, один рік не має ваги, і десять років не важать нічого. Бути творцем — означає не рахувати і не лічити, а зріти, ніби дерево, яке не квапить своїх соків і спокійно стоїть супроти весняних бур, не лякаючись, що слідом за ними може не прийти літо. Воно прийде. Але прийде лише до терплячих, які так безтурботно тихі й далекі, ніби перед ними вічність. Я вчусь цього щодня, вчусь у муках, яким я вдячний; *терпіння* — це усе!..

ДО ЛУ АНДРЕАС-САЛОМЕ

Обернейланд біля Бремена,
8 серпня 1903

...Коли я вперше прийшов до Родена і снідав у нього в Медоні на повітрі, сидячи за одним столом з незнайомими людьми, з якими я так і не познайомився, я зрозумів, що його дім для нього нічого не значить, такий-сякий захисток, стріха на час дощу й снігу, і що це його аж ніяк не турбує і що його самотність і його зосередженість невагомі. Глибоко в собі носив він темряву іншого дому, свій притулок і спокій, над яким сам став небом угорі й лісом навкруг, і далиною, і могутньою рікою, що без упину тече мимо. О який самотній цей старий чоловік, заглиблений у себе самого; повний живих соків, стоїть він, немов старе дерево восени. Він став глибоким, десь унизу викопав він печеру для свого серця, і тепер стукіт його долинає здаля, немов з гірських надр. Його думки кружеляють у ньому, виповнюючи його тягарем і солодкістю, і не губляться на поверхні. Він став несприйнятливим і суворим щодо всього несуттєвого,— ніби вкритий старою корою, височіє він серед людей. Але зіткнувшись з головним, він весь пробуджується, стає зовсім відкритий з речами або там, де тварини чи люди тихо торкаються його, ніби вони теж речі. Тоді він учень, початківець, глядач і наслідувач краси, знаної ра-

ніше тільки серед сплячих, неуважливих та байдужих. Тоді він найуважніший, його погляду ніщо не уникне, він закоханий, який усе приймає, він терплячий, що не лічить своїх годин і не прагне найдоступнішого. Те, на що він дивиться, за чим спостерігає, для нього завжди — єдине, світ, де відбувається все; коли він ліпить руку, то рука ця сама в просторі, нічого не існує, крім неї, і бог створив за шість днів лише одну руку, і пролив води навкруг неї, і простер небо над нею, і відпочив над нею, коли все було скінчено, і була одна пишнота і одна рука.

І цей спосіб бачити й жити тому так укорінився в ньому, що він досяг його як ремісник; тоді, коли він здобував цю безмежно нематеріальну й просту стихію свого мистецтва, набув він і цієї великої справедливості, цієї рівноваги супроти цілого світу, рівноваги, що не сколихнеться перед жодним ім'ям. Оскільки йому було дано в усьому бачити речі, він набув здатності сам створювати речі — ось у чому полягає його велике мистецтво. Жодний рух не введе його більше в оману, бо він знає, що в підвищеннях і западинах спокійної поверхні теж є рух, він бачить лише поверхні й системи поверхонь, які точно й чітко визначають форми. Адже в будь-якому предметові, що править йому за модель, немає нічого невизначеного: там тисяча малих елементів поверхонь, поміщених у просторі, і завдання скульптора полягає в тому, щоб, створюючи відповідну мистецьку річ, включити цю річ ще органічніше, ще надійніше, ще в тисячу разів краще в широкий простір, ніби для того, щоб її не змогли зворушити, хоч би як термосили. Річ у природі певна; мистецька річ має бути ще певнішою; позбавлена випадковостей, вільна від будь-яких неясностей, вилучена з часу і віддана просторові, вона стає тривалою, здатною стати вічною. Модель *здається,* мистецька річ *є*. Ось де одна з її безіменних переваг — у спокійному й зростаючому здійсненні того бажання бути, що виходить з усього в природі. Таким чином усувається помилкове уявлення, нібито мистецтво є найсвавільнішим й наймарнолюбнішим заняттям, насправді ж воно найупоко-

реніше служіння, цілком підпорядковане законам. Однак цієї помилки припускалися всі митці й мистецтва, і потрібно було, щоб проти неї виступив хтось надзвичайно сильний, і це мав бути діяч, який не говорить, а творить невпинно речі. Мистецтво Родена було від самого початку творенням дійсності (на противагу музиці, бо та перетворює позірні дійсності повсякденного світу на ще нереальніші, на легкі змінні ілюзії. Через те також її протилежність образотворчому мистецтву, її не-в-тілення, її спокуса розтектися має стільки прихильників, і слухачів, і послушників, стільки невільних, закріпачених утіхою, не піднесених з внутрішнього світу, а захоплених ззовні...). Роден, народжений в бідності, в простому стані, розумів краще за будь-кого, що всьому прекрасному в людях, тваринах і речах загрожують обставини і час, що краса — миттєва, вона — юність, яка приходить і щезає в будь-якому віці, але не триває вічно. Його непокоїла саме *позірність* того, що він вважав за конче необхідне, потрібне і добре: ілюзорність прекрасного. Він домагався *існування* краси і вважав своїм завданням пристосувати речі (бо речі постійні) в менш загрожуваний, спокійніший і довговічніший світ простору; у своїй творчості він несвідомо використовував усі закони пристосування, тому вона розвивалася органічно й стала життєздатною. Вже в найперших творах він не намагався робити «напоказ», він не знав відступів, а безперервно наближався до того, що виникало, й схилявся над ним. І сьогодні ця його властивість настільки зміцніла в ньому, аж здається, ніби до зовнішнього вигляду своїх речей йому байдуже: так глибоко відчуває він їхнє *буття,* їхню реальність, їхнє всебічне звільнення від невизначеного, їхню закінченість і добротність, їхню незалежність; вони не стоять на Землі, а рухаються навколо неї.

І оскільки його велике творіння постало з ремесла, з майже неумисного й упокореного бажання робити щораз кращі речі, то ще й сьогодні він стоїть незайманий і вільний від будь-яких намірів і матерій, немов найскромніший

серед своїх дорослих речей. Величні думки, благородні значення прийшли до нього самі, як закони, здійснювані в добрі й досконалості; він їх не кликав. Він їх не бажав; низько зігнувшись, ніби наймит, пройшов він свій шлях і створив Землю, створив сотні Земель. Але кожна Земля живе, випромінює своє небо й посилає свої зоряні ночі далеко у вічність.

Він нічого не вигадував, і саме це надає його творінню отієї бентежної безпосередності й чистоти; групи фігур, великі поєднання образів він не придумував заздалегідь, не складав їх разом ще в задумі (бо задум — це одне і майже ніщо, а виконання — зовсім інше, і воно — усе). Він відразу створював речі, багато речей і вже з них формував нову єдність або дозволяв їй вирости самій по собі, отак його композиції ставали органічні й закономірні, бо в них пов'язані між собою не ідеї, а речі. — І таке творіння могло вийти лише з рук трудівника; той, хто його створив, може спокійно заперечувати натхнення: воно ніколи не приходить до нього, бо перебуває з ним удень і вночі, викликане кожним його поглядом, воно — тепло, породжене кожним порухом його руки. І що більше виростали навкруг нього речі, то рідше відвертали його перешкоди, бо всі звуки розбивалися об втілення дійсності, які оточували його. Саме творіння стало йому притулком, він жив у ньому, ніби в лісі, і життя його, мабуть, триває вже дуже довго, бо посіяне ним виросло у високий ліс. І коли ходиш серед речей, з якими він мешкає і живе, які щоденно бачить і щоденно вдосконалює, то весь його дім з усіма звуками в ньому стає чимось невимовно неістотним, другорядним, бачиш усе це ніби вві сні — химерно зрушеним і виповненим кількома блідими спогадами. Його повсякденне життя і люди, що належать до нього,— ніби порожнє річище, яким він уже не тече; але в цьому нема нічого сумного, бо поряд чутно гучний шум і могутню течію ріки, яка не захотіла розтектися двома рукавами...

І я вірю, Лу, так і повинно бути... О Лу, в будь-якому вірші, який мені вдався, куди більше реальності, ніж в усіх

моїх стосунках чи симпатіях, які я відчуваю; я справжній у тому, що я створюю, і мені хочеться знайти сили, щоб цілком заснувати моє життя на цій правді, на дарованій мені іноді безмежній простоті й радості. Йдучи до Родена, я прагнув цього, бо вже багато років передчував його творчість як безмежний приклад і взірець. Тепер, прийшовши від нього, я знаю, що й я не маю права ні шукати, ні вимагати жодного здійснення поза моєю творчістю: там мій дім, там справді близькі мені образи, там жінки, які мені потрібні, і діти, які виростуть і житимуть довго. Але як розпочати цей шлях, у чому ремесло мого мистецтва, де його найнижча й найдрібніша точка, розпочавши з якої, можна справді набути вміння? Я ладен повернути назад і пройти будь-яку відстань до цього початку, і нехай усе, що я зробив, обернеться в ніщо, в менше, ніж підмітання порога, де наступний гість знов залишить слід свого шляху. В мене вистачить терпіння на кілька сторіч, я хочу жити так, ніби мені відпущено величезний строк. Я хочу зібрати себе з усього розсіяння, я хочу з усіх надто поквапних застосувань повернути й зберегти моє. Та ось я чую доброзичливі голоси і кроки, що наближаються, і мої двері відчиняються... А коли я знаходжу людей, вони нічого мені не радять і не розуміють мене. І достоту так з книжками (я настільки ж безпорадний), вони теж мені не допомагають, ніби й самі вони ще надто люди...

Лише речі промовляють до мене. Роденові речі, речі готичних соборів, античні речі — всі речі, котрі цілком уречевлені. Вони вказують мені на зразки: на рухомий, живий світ, бачений просто й без тлумачень, як джерело речей. І я починаю бачити нове: квіти вже часто означають для мене безмежно багато, і від тварин виходять найхимерніші імпульси. І людей я сприймаю вже іноді інакше: десь живуть руки, говорять роти, а я дивлюсь на все спокійний і з більшою справедливістю.

Та мені ще бракує дисципліни, вміння й потреби працювати, за чим я тужу давно. Не вистачає мені сили? Чи моя воля хвора? Чи моя замріяність перешкоджає діяль-

ності? Минають дні, і іноді я відчуваю, як минає життя. А ще нічого не сталося, ще нічого дійсного навкруг мене, і я знов і знов розділяюся й розтікаюся врізнобіч,— а мені так хочеться ввійти в *одне* річище і стати великим. Бо хіба не так, Лу: ми хочемо бути єдиним потоком, а не розділятись по каналах і зрошувати луки. Хіба ж ми не повинні злитися в зграйному рокоті? Може, ставши вже дуже старими, аж наприкінці, ми матимемо право колись поступитися, розтектися, щоб у гирлі стати однією дельтою... Л ю б а Лу.

Райнер

ДО ЛУ АНДРЕАС-САЛОМЕ

Обернейланд біля Бремена,
10 серпня 1903
Понеділок

...У моєму листі від суботи... я намагався з'ясувати те явище, яким був для мене Роден. Він один з найважливіших, знамення, високо піднесене над нашим часом, надзвичайний взірець, видне здалеку диво... і все-таки лише невимовно самотній старий чоловік, самотній у своїй глибокій старості. Лише подумай: він нічого не розгубив, він усе зносив і збирав навколо себе протягом свого довгого життя; він не залишив нічого в невідомості і все здійснив; з метання зляканого почуття, з руїн сну, з початку передчуття він усе створював речі й розміщував їх навкруг себе, речі й речі; отак виросла навкруг нього дійсність, широка спокійна спорідненість речей, які пов'язали його з іншими, давнішими речами, аж почало здаватися, ніби він сам походить з династії великих речей,— звідти його спокій і його терпіння, його безстрашна, довговічна старість, його вищість од решти людей, які занадто рухливі, занадто хисткі, надміру граються рівновагою, де він перебуває майже несвідомо. Ти навдивовижу маєш слушність, дорога

Лу: мене гнітив цей надмірний взірець, наслідувати який безпосередньо моє мистецтво не давало мені жодних засобів; неможливість втілювати образи матеріально спричиняла мені просто-таки тілесний біль, і навіть страх (який викликає тісна близькість з чимось надто твердим, надто кам'яним, надто великим) виникав через несумісність двох різних мистецьких світів...

Але саме тому, що ти допомогла мені цим спалахом, цим невимовно вчасним розумінням, якого я так потребував, мені стало ясно, що я маю наслідувати Родена не уподібненням моїх творів до скульптури, а внутрішнім упорядкуванням творчого процесу; я повинен учитися в нього не вміння побудови образів, а глибокої зосередженості задля цієї побудови. Працювати повинен я вчитися, працювати, Лу,— мені так цього бракує! «Il faut toujours travailler — toujours» [1],— якось сказав він мені, коли я йому розповів про безодні тривоги, що зяють поміж моїх гарних днів; мої слова ледве дійшли до нього, адже він увесь перетворився в працю (настільки, що всі його жести — це просто порухи, народжені його ремеслом!).

Можливо, лише свого роду незграбність заважає мені працювати, тобто збирати з усього, що відбувається навкруг... Цілі тижні я просиджував у Паризькій Національній бібліотеці, читаючи книги, про які давно мріяв; проте зроблені мною нотатки не стають мені в пригоді, бо під час читання все здавалося мені незвичайним і важливим, і виникала спокуса переписати цілу книжку, оскільки не можна було забрати її з собою; недосвідчений щодо вибору книжок, я блукаю в них з постійним зачудуванням селюка і спантеличений виходжу з них, обтяжений непотрібними предметами. І так само безпорадний я перед подіями, які приходять і минають, не подарувавши мені можливості вибору чи спокійного сприймання, я — дзеркало, яке крутиться на всі боки і з якого випадають усі відбиття... тому

---

[1] «Треба завжди працювати — завжди» *(фр.)*.

мені так прикро потрібно знайти знаряддя мого мистецтва, молоток, мій молоток, щоб він став володарем і виріс вище од усіх шумів. Адже в основі й мого мистецтва мусить лежати ремесло, надійна, щоденна праця, котра все застосує,— я вірю, що це саме так!..

Якось і я повинен прийти до творення речей; не пластичних, а написаних речей — таких реальностей, що виходять з ремесла. Якось повинен і я відкрити найменший першоелемент, первинну клітинку *мого* мистецтва,— не матеріальний, але відчутний засіб, щоб зображувати все: тоді чітке й глибоке усвідомлення непомірної праці, що чекає мене попереду, примусило б мене взятися за неї; тоді я настільки поринув би в працю, що один робочий день нагадував би інший, і робота мені завжди вдавалася б, бо вона починалася б із здійсненного, дрібного, а проте була б з самого початку великою. Тоді відразу все відійшло б на задній план,— перешкоди, й голоси, і навіть ворожість уключились би в мою працю, як до сну входять шерехи, тихо скеровуючи сплячого до несподіваного. Теми ще більше втратили б важливість і вагу, ставши лише приводом, але саме ця нібито байдужість до них дала б мені здатність утілювати будь-які сюжети, знаходити й створювати приводи для всього за допомогою правильних і неумисних засобів.

А може, ремесло полягає в самій мові, у кращому пізнанні її внутрішнього життя й волі, її розвитку й минулого? (Мене навів на цю думку великий словник Грімма, що на нього я натрапив якось у Парижі. Може...) А чи полягає воно в якомусь певному навчанні, у точнішому знанні своєї справи? (Для багатьох це саме так, хоч вони й не усвідомлюють цього, їхній фах і є для них повсякдення, ремесло.) Чи полягає воно в певній культурі, по-справжньому успадкованій і щедро примноженій? (За приклад міг би правити Гофмансталь...) Але в мене виходить інакше: все успадковане мені вороже, а здобуте мною таке нікчемне,— я майже позбавлений культури. Мої багаторазові спроби розпочати якесь навчання уриваються

жалюгідно: через зовнішні обставини і через дивне відчуття, яке мене щоразу охоплювало,— нібито мені слід відвернутися від успадкованого нами знання і знайти якийсь інший, важкий шлях, який приведе мене туди ж таки багатьма звивинами. Може, я намагався осягти надто абстрактні науки, а інші науки, можливо, допоможуть появі нових речей?.. Та все-таки мені бракує книжок, а до них путівника...

ДО ЛУ АНДРЕАС-САЛОМЕ

Обернейланд біля Бремена,
11 серпня 1903 (вівторок)

...Я не хочу відривати мистецтво й життя одне від одного; я знаю, що десь і колись вони бувають одностайні. Але я незграбний у житті, і тому те, що навкруг мене складається, часто зупиняє мене, затримує, і через це я чимало втрачаю,— так іноді вві сні ніяк не можеш одягтися й через якісь два впертих гудзики на черевиках пропускаєш щось важливе, яке ніколи не повернеться. Та й у тому ще правда, що життя минає і, власне, не залишає часу на недогляди і стільки втрат,— надто тому, хто хоче працювати в мистецтві. Бо мистецтво — це річ завелика, і заважка, і задовга для одного життя, і ті, хто доживає до глибокої старості, виявляються все ще початківцями в ньому. «C'est à l'âge de soixante-treize ans que j'ai compris à peu prés la forme et la nature vrai des oiseaux, des poissons et des plantes» [1],— писав Хокусаї, і так само вважає Роден, і таким же можна уявити Леонардо, який дожив до глибокої старості. І вони завжди жили у своєму мистецтві, і зосередившись на чомусь одному, полишали все інше приростати до нього. Але як же не буде тоскно

[1] «Лише у віці сімдесяти трьох років я почав потроху розуміти істинні форми й природу птахів, риб та рослин» *(фр.)*.

на душі в того, хто лише вряди-годи приходить до свого святилища, бо там, ззовні, в бентежному житті, він потрапляє до всіх пасток і тупо вдаряється об усі перешкоди. Ось чому я так нетерпляче прагну знайти роботу, робочі будні, бо життя може стати мистецтвом, лише коли воно стало працею... Будь поблажливою до мене, коли я змушу Тебе чекати; Ти йшла, як поводир, я ж іду, як ходять звірі, коли мисливський сезон розпочався...

ДО КЛАРИ РІЛЬКЕ

Париж VI, вулиця Кассет, 29
7 жовтня 1907 (Понеділок)

...Сьогодні вранці я знов був у Salon d'Automne. Знов зустрів Мейєр-Грефе біля Сезанна... Граф Кеслер теж був там і з вишуканою щирістю говорив мені про нову «Книгу картин», яку вони з Гофмансталем читали один одному вголос. Ми розмовляли в залі Сезанна, який відразу захоплює тебе до останку своїми сильними картинами. Ти знаєш, що мені на виставках завжди цікавіші за картини люди, які ходять по залах. Так само було й цього разу в Salon d'Automne, за винятком приміщення, відведеного для Сезанна. Тут уся правда дійсності на його боці: у цій його густій, ніби підбитій ватою синяві, властивій йому одному, в оцих червоних і в оцих позбавлених відтінків зелених тонах, і в рудуватій чорноті його винних пляшок. І наскільки бідні в нього всі предмети: яблука годяться лише на узвар, а винні пляшки ніби щойно вийняли із повідтяганих кишень поношених курток. Бувай здорова...

ДО КЛАРИ РІЛЬКЕ

Париж VI, вулиця Кассет, 29
9 жовтня 1907

...Сьогодні я хотів розповісти тобі трохи про Сезанна. Щодо своєї роботи, він розказував, ніби до сорока років жив, як bohèmien [1]. І що тільки дружба з Піссарро пробудила в нього смак до праці. Але так сильно, що останні тридцять років свого життя він лише працював і працював. По суті, без радості, як здається, у вічному гніві, у ворожнечі з кожною зі своїх робіт, жодна з яких, на його думку, не досягла того, що він вважав найнеобхіднішим. «La réalisation» [2] — як він це називав і знаходив у венеціанських майстрів, котрих він колись дивився в Луврі і знов дивився і визнавав за беззастережний взірець. Переконливість, уречевлення та дійсність, яка завдяки його власному переживанню предмета підноситься аж до нетлінності,— ось що здавалося йому метою його найзаповітнішої праці; старий, хворий, щовечора виснажений до знемоги одноманітною щоденною працею (настільки, що часто о шостій годині, коли смеркало, він, байдуже з'ївши вечерю, вкладався спати), лихий, недовірливий, щоразу осміюваний, ображуваний і кривджений по дорозі до своєї майстерні,— він усе-таки святкує неділю, слухає, як дитина, обідню й вечерню і дуже чемно просить свою економку пані Бремон приготувати трохи смачніший обід,— мабуть, з дня на день він сподівався домогтися тієї удачі, що її він вважав єдино істотним у житті. Причому він уперто ускладнював собі роботу (якщо вірити оповідачеві всіх цих фактів, не вельми симпатичному художнику, котрий завжди плентався в хвості то одного, то іншого майстра). Малюючи пейзаж чи натюрморт, сумлінно висиджуючи перед предметом, він оволодівав ним, проте, лише надзвичайно складними манівцями. Розпочавши з найтемнішої

---

[1] Людина богеми *(фр.)*.
[2] Здійснення *(фр.)*.

кольорової плями, він покривав її глибину шаром фарби, трохи виводячи за її межі, і весь час отак роблячи, відтінок за відтінком, він поступово досягав іншого контрастного елемента картини, з яким учиняв так само, виходячи з нового центра. Мені здається, що обидва процеси — вдивляння і впевненого оволодіння предметом та суб'єктивної переробки засвоєного — у Сезанна, можливо, внаслідок особливостей його свідомості, опиралися один одному; вони, так би мовити, починали говорити одночасно, безперервно перебиваючи один одного, без кінця сварячись. І старий мусив зносити їхні чвари, бігаючи туди й сюди по майстерні, яка мала неправильне освітлення, бо архітектор не вважав за потрібне прислухатися до старого дивака, якого всі в Ексі вирішили не сприймати серйозно. Він бігав туди й сюди по майстерні, де були розкидані зелені яблука, або у розпачі сідав у садку на лаву й сидів. А перед ним простягалося, нічого не підозрюючи, маленьке місто зі своїм собором; місто пристойних і скромних городян; а сам він,— як і передбачав його батько, капелюшник,— став зовсім не таким: він був bohémien, на батькову думку, та й сам він вважав так само. Батько, знаючи, що bohémiens живуть і помирають у злиднях, вирішив працювати для сина, ставши чимось на зразок маленького банкіра, якому люди («бо він був чесний», казав Сезанн) довіряли свої гроші, і Сезанн завдяки батьковому піклуванню мав згодом досить коштів, аби спокійно малювати. Можливо, він приїздив на батьків похорон; матір він теж любив, але, коли її ховали, його не було. Він перебував «sur le motif» [1], як він говорив. На той час робота вже стала настільки важливою для нього, що не допускала жодного винятку, навіть і тих, яких напевне все ж таки вимагали його побожність і простота.

У Парижі він ставав відомим, поступово все більше й більше. Але до успіху, якого домагався не він, а інші (та ще й як домагалися), він відчував лише недовіру: над-

[1] «На етюдах» *(фр.)*.

то виразно пригадувалося, яку хибну картину його долі й життєвої мети зобразив у романі «Творчість» його земляк і приятель юних років Золя. Відтоді він не хотів мати справу з тими, хто пише: «travailler sans le souci de personne et devenir fort» [1],— так він кричав на свого відвідувача. Але за обідом, коли цей відвідувач розповідав про Френгофера, художника, якого з неймовірним даром передбачення вигадав Бальзак у своїй новелі «Невідомий шедевр» (я колись розповідав Тобі про неї) і який, відкривши, що контуру, власне, немає, а є лише розпливчасті переходи, гине, взявшись за неможливе завдання,— чуючи це, старий підводиться з-за столу, дарма що пані Бремон аж ніяк не схвалювала таких порушень етикету, і, від хвилювання втративши голос, він тиче пальцем у свій бік, показуючи на себе, на себе, на себе, хоча це йому, мабуть, було боляче. Навіть Золя не збагнув, про що тут ішлося, а Бальзак передбачав, що живописець може зіткнутися з таким велетенським завданням, з яким ніхто не впорається.

Але наступного дня він знову заходжувався коло цієї неймовірної праці; щоранку о шостій він уже був на ногах, ішов через усе місто до майстерні і працював там до десятої, потім повертався тим самим шляхом, щоб попоїсти; їв і знов рушав «sur le motif» — ще півгодини ходу від майстерні — в долину, над якою підноситься невимовно прекрасна гора Сен-Віктуар з тисячею своїх завдань. Там він часто просиджував цілі години, намагаючись побачити й передати «plans» [2], про які він знов і знов говорить, і, що особливо вражає, говорить тими самими словами, що й Роден. Взагалі він часто нагадує своїми висловлюваннями Родена. Наприклад, коли скаржиться, як щодня руйнують і нівечать його старе місто. Тільки коли надзвичайна, сповнена самопошани рівновага Родена веде до об'єктивної констатації, його, хворого, старого відлюдника, посідає лють. Вечорами, повертаючись додому, він упа-

[1] «Працювати, не звертаючи ні на кого уваги, і ставати сильним» *(фр.)*.

[2] «Поверхні» *(фр.)*.

дає в гнів, роздратований якоюсь зміною, і врешті, помічаючи, як його виснажує злість, дає собі слово: не виходити з дому; працювати, лише працювати.

З таких змін на гірше в маленькому Ексі він, жахаючись, доходить висновку: а що ж то твориться десь-інде! Коли якось зайшла мова про сучасність, індустрію тощо, він, блискаючи «страшними очима», закричав: «Ça va mal... C'est effrayant la vie!» [1]

У світі наростає щось жахливе, тут же, поблизу,— байдужість і глузування, і серед усього цього цей старий, незмінно поглинутий працею, він малює оголені тіла, користуючись давніми рисунками, зробленими ним ще сорок років тому в Парижі, бо він знає, що Екс не дозволить йому взяти натурницю. «В моєму віці,— говорив він,— я міг би в крайньому разі мати натурницю років п'ятдесяти, але я знаю, що навіть такої особи в Ексі не знайдеш». Отож він малює за своїми давніми рисунками. І розкладає на ковдрах яблука, яких пані Бремон, напевне, колись не дорахується, і ставить поряд з ними пляшки з-під вина і все, що потрапить під руку. І (як Ван Гог) робить своїх «святих» з таких речей; і змушує їх, *змушує* бути прекрасними, означати весь світ, і все щастя, і всю розкіш, і не знає, чи йому поталанило досягти цього. І сидить у садку, немов старий пес, що служить цій роботі, яка то кличе його, то б'є, то морить голодом. А проте він повністю відданий цьому незбагненному панові, який лише в неділю дозволяє йому повернутися на хвилинку до бога, немов до його першого хазяїна.— А на вулиці люди кажуть: «Сезанн», і паризькі пани пихато згадують його ім'я, тішачись зі своєї обізнаності...

Ось що я хотів розповісти тобі; сотнями ниток воно пов'язано з багато дечим навкруг нас і з нами самими.

Надворі періщить дощ — так само рясно, як і всі дні. Бувай здорова... завтра я знов говоритиму про себе. Але ти взнаєш, як багато я розповів про себе й сьогодні...

---

[1] «Це жахливо... Яке бридке життя!» *(фр.)*.

ДО КЛАРИ РІЛЬКЕ

Париж VI, вулиця Кассет, 29
12 жовтня 1907

...Ходити тепер не так важко, як минулого тижня. Що то значить трохи місяця. Такі дні, коли все довкруг світле, легке, ледь окреслене в яскравому повітрі, а проте виразне; найближче вже має тони далечі, воно віддалене й лише *показане,* а не розміщене, як звичайно; і те, що має відношення до далини: річка, мости, довгі вулиці й марнотратні площі,— все це взяло цю далину до себе, тримає її біля себе й намальоване на ній, немов на шовку. Відчуваєш, чим може тоді бути на Pont Neuf [1] ясно-зелений екіпаж чи якась червона пляма, що не може втриматися, чи просто афіша на брандмауері перлово-сірої групи будинків. Усе спрощено, винесено на кілька правильних яскравих поверхонь, немов обличчя на портреті роботи Мане. І ніщо не дрібне й не зайве. Букіністи на набережній відкривають свої рундуки, і свіжа чи поблякла жовтизна книжок, фіолетово-брунатний полиск фоліантів, зелень якоїсь карти — усе правильне, дійсне, все бере участь і звучить у гармонії ясних поєднань.

Цими днями я попросив Матільду Фольмеллер якось пройтися зі мною по Салону, щоб порівняти моє враження з іншим, яке я вважаю спокійним і не спотвореним літературщиною. Вчора ми побували там удвох. Сезанн не дав нам поговорити ні про що інше. Я дедалі більше відчуваю, яка це подія. Уяви мій подив, коли панна Ф., яка має чудову художню освіту і наділена вмінням бачити, сказала: «Немов собака, сидів він перед своїм полотном і просто дивився, без будь-якої нервозності чи побічної мети». І вона ще сказала багато схвального про його манеру малювати (яку видно з однієї незакінченої картини). «Ось,— сказала вона, показуючи на одне місце,— це він знав і про

---

[1] Новий міст *(фр.)*.

це він тут говорить (показуючи одну точку на яблуці), а поряд ще незамальоване місце, бо він ще цього не знав. Він робив лише те, що знав, і більш нічого». «Яке чисте, мабуть, було в нього сумління»,— зауважив я. «Авжеж, він був щасливий до самої глибини душі...» А потім ми порівняли щодо колориту ті твори, які він, очевидно, виконав у Парижі, спілкуючись з іншими художниками, з його суто оригінальними, пізнішими. У перших колір існував трохи сам по собі; пізніше Сезанн сприймає його якось особисто, як ще ніхто не сприймав кольору: він йому потрібний лише для того, щоб створити річ. У його реалізації речі колір розчиняється цілком, без лишку. І панна Ф. дуже влучно сказала: «Ніби виважено на терезах: там предмет, а тут колір,— не більше й не менше, ніж потрібно для рівноваги. Це може бути багато чи мало, залежно від обставин, але це точно те, що відповідає предметові». Останнє міркування мені б не спало на думку, але воно дивовижно слушне й дуже багато пояснює в самих картинах. Мені також іще впало в око, як природно різні його картини, наскільки позбавлені вони турботи про оригінальність, упевнені, що в будь-якому наближенні до тисячогранної природи вони не загубляться,— навпаки, в навколишньому розмаїтті зуміють серйозно й сумлінно відкрити глибоку внутрішню невичерпність. Як усе це гарно...

ДО КЛАРИ РІЛЬКЕ

Париж VI, вулиця Кассет, 29
18 жовтня 1907
(п'ятниця)

...Ти, певно, знала, пишучи цього листа, яке приємне буде для мене те розуміння, яке мимоволі виникло з порівняння блакитних аркушів з уроками, взятими мною в Сезанна. Про все те, що ти нині кажеш і відзначаєш так щиро, я вже й раніше здогадувався, хоч і не міг виміряти,

як глибоко вже здійснилася в мені та переміна, що відповідає величезній новизні Сезаннового живопису. Я був тільки переконаний, що є особисті внутрішні причини, завдяки яким я краще бачу полотна, повз котрі я ще недавно, можливо, міг пройти, зацікавившись хіба що на мить, не обернувшись до них схвильовано і з надією. Адже я вивчаю, власне, не живопис (хоч хай там що, а я ще невпевнено почуваю себе в живописі і тільки починаю відрізняти гарні речі від не дуже гарних та весь час плутаю ранні картини з написаними пізніше). Але я збагнув, що в живописові намітився важливий рубіж, бо й сам досяг його чи, може, принаймні тільки наблизився до нього у своїй творчості; очевидно, я давно готувався до цієї події, від якої так багато залежить. Тому я мушу дуже обачно ставитися до спроби написати про Сезанна, хоча це дуже спокусливо. Не той має право писати про картини (нарешті я мушу це визнати), хто сприймає їх з такої особистої точки зору, як я; найсправедливіший той, хто спокійно й без хвилювання підтвердить їхню реальність, розглядаючи їх лише як факти. Але в моєму житті ця несподівана зустріч — така, якою вона була і якою стала,— виявилася для мене важливим підтвердженням мого шляху. Знову бідняк. А проте який поступ у бідності від часів Верлена (якщо Верлен уже не був анахронізмом), котрий у «Моєму заповіті» писав: «Je ne donne rien aux pauvres parce que je suis un pauvre moi-même»[1] і котрий мало не всією своєю творчістю вперто показував, що йому нема чого дати і що в нього порожні руки,— тоді як Сезанн останні тридцять років не мав на це часу. Коли мав би він показувати свої руки? Адже лихі погляди знаходили їх і так, коли він простував до своєї майстерні, і безцеремонно оголювали всю їхню вбогість; але ми довідуємося з його творчості тільки про те, якою могутньою й правдивою була праця цих рук аж до кінця. Праця, що вже не знала ніяких уподобань, симпатій чи вибагливої розпещеності, праця, вива-

[1] «Я нічого не даю бідним, бо я сам бідний» *(фр.)*.

жена до останньої своєї частки на терезах неймовірно чуйного сумління, праця, яка так безжально зводила все суще до його кольорового змісту, що воно в царстві барв починало нове життя без ніяких спогадів про минуле. Саме через цю безмежну діловитість, що відкидає будь-яке втручання в чужу для неї царину, портрети Сезанна здаються такими дивними й кумедними для звичайних глядачів. Вони допускають, не розуміючись на цьому, що він зображує яблука, цибулю й помаранчі одним лише кольором (який їм завжди здавався тільки другорядним знаряддям малярського ремесла), але вже в пейзажі їм бракує тлумачення, судження, почуття зверхності; що ж до портрета, то аж до найбуржуазніших з буржуа дійшла чутка, що тут потрібний ідейний задум, і тепер щось схоже можна помітити навіть на недільних фотознімках заручених чи сімейств. І цілком природно, що Сезанн тут здається їм настільки неспроможним, що про нього навіть не варт говорити. Він і в цьому Салоні, власне, такий самотній, як був за життя, і навіть художники, молоді художники, швидко проходять мимо, бо помічають біля нього гендлярів... Бажаю Вам обом гарної неділі...

ДО КЛАРИ РІЛЬКЕ

Париж VI, вулиця Кассет, 29
24 жовтня 1907

...Вчора, описуючи тло автопортрета, я сказав: сірий, світла мідь, перехрещена навскісним сірим візерунком; краще було б сказати: колір особливої металевої білини, алюміній чи щось схоже, бо сірого, в буквальному значенні цього слова, на картинах Сезанна немає. Для його безмежно вимогливого малярського зору сіре не було кольором; він досліджував сірий колір аж до основи і знаходив його там фіолетовим чи синім, чи червонуватим, чи зеленим. Надто фіолетовий (який ніколи ще не був так докладно й сумлінно розроблений малярами), він убачає

його найохочіше там, де ми чекаємо лише сірого,— і цим задовольняємося; а він тут не здається й видобуває приховані фіолетові тони — достоту, як деякі вечори, особливо осінні, що ніби беруть сіруватість фасадів за фіолетовий колір, і він відповідає їм різними тонами: від легкого хисткого лілового до важкого фіолету фінського граніту. Коли я зауважив, що власне сірого кольору в цих картинах немає (в пейзажах присутність вохри й непаленої та паленої землі надто відчутна, щоб там міг виникнути цей колір), панна Фольмеллер сказала мені, як гостро відчуваєш, коли стоїш серед них, сіру, м'яку й теплу атмосферу, що випромінюється звідти, і ми погодилися, що саме внутрішня рівновага Сезаннових кольорів, які ніде не виділяються й не випирають, і викликає до життя це спокійне, ніби оксамитове повітря, якому, звичайно, нелегко виникнути в порожньому незатишку Grand Palais [1]. Хоча для Сезанна характерно те, що він уживав у своїх цитринах та яблуках чистий без домішок жовтий хром і вогняно-червоний краплак, проте художник вміє пом'якшувати їхню різкість у межах картини: вони звучать ніби на вухо у чуйній навколишній синяві й отримують звідти нечутну відповідь, так що сторонній не почуває себе допущеним до цієї бесіди. Його натюрморти так дивовижно зайняті самі собою. Спочатку звичайно біла скатерка, що так чудово вбирає в себе домінантний локальний колір картини, потім розкладені на ній предмети, які своєю чергою щиро додають своє слово. Застосування білого як кольору було для нього з самого початку самозрозумілим: білий разом з чорним утворювали для нього краї його широкої палітри; і в тому прекрасному ансамблі, який складають кам'яна чорна плита каміна і годинник, що стоїть на ній, біле й чорне (біла скатерка вкриває тут частину плити й звисає з неї) поводяться цілком як справжні барви, поряд з іншими, рівноправні й ніби давно акліма-

---

[1] Паризький палац, у якому було відкрито виставку Осіннього салону.

тизовані серед них. (Не так, як у Мане, де чорне діє як обрив струму й різко протистоїть іншим барвам, немов воно прибуло не звідси). На білій скатерці стверджують себе світла кавова чашечка з темно-синім обідком, достигла свіжа цитрина, гранчастий, з різьбленням зверху келих і геть ліворуч — велика бароккова тритоняча мушля — химерна й своєрідна на вигляд, повернена гладеньким червоним отвором наперед. Її внутрішній кармін, що переходить на передній опуклості в ясні тони, викликає на задній стінці грозову синяву, яку дзеркало в золотій рамі над каміном поряд повторює ще раз — просторіше й глибше; тут, у відображенні, вона у свою чергу контрастує з молочно-рожевим тоном скляної вази, що стоїть на чорному годиннику; причому цей контраст повторюється двічі (в ньому бере участь сама ваза і — трохи м'якше — її відбиття в дзеркалі). За допомогою цього немовби музикального повтору остаточно позначені й відокремлені одне від одного справжній простір і задзеркальний, і картина містить у собі обидва цих простори, як кошик містить плоди й листя: настільки все це здається тут доступним і відчутним на дотик. Але там є ще один предмет на порожній таці, ніби зсунутий на білу скатерку, і заради нього я хотів би ще раз подивитися картину. Однак Салону вже не існує, за кілька днів на його місці відкриється виставка автомобілів, які там стоятимуть довго й безглуздо, кожен пойнятий своєю нав'язливою ідеєю швидкості. Прощавай, до завтра...

ДО ОГЮСТА РОДЕНА[1]

16 жовтня 1908, вулиця Варенн, 77

Мій дорогий Родене,
Я щойно повернувся з Салону, де простояв годину перед «Толедо» Греко. Цей пейзаж здається мені щораз диво-

[1] Лист написаний французькою мовою.

вижнішим. Я мушу описати його Вам таким, яким я його побачив. Так ось:

Вдарила гроза і бушує за містом, яке квапливо піднімається схилом пагорба до свого собору і ще вище — до свого замку, вугластого й могутнього. Рвані смуги світла борознять землю, ворушать її, розривають і вирізняють то тут, то там блідо-зелені луки позаду дерев — як видива безсонної ночі. Зі стовпища пагорбів витікає вузька й ніби нерухома річка, в синьо-чорних тонах ночі приховалася жахлива загроза зеленому полум'ю кущів. Охоплене страхом місто рвучко здіймається в останньому зусиллі, немов для того, щоб роздерти тривогу, що скупчилася в атмосфері.

Гарно було б бачити такі сни.

Можливо, я помиляюся, так палко прихилившись до цього полотна; Ви скажете мені про це, коли подивитеся на нього.

Щиро відданий Вам, мій дорогий великий Друже,

Ваш Рільке

ДО КНЯГИНІ МАРІЇ ФОН ТУРН-УНД-ТАКСІС-ГОГЕНЛОЕ

У даний час Мюнхен, Віденмайєрштрассе, 32/111
(будинок Кеніга)
9 липня 1915

Моя дорога княгине,

Вже знову майже місяць, як я отримав Вашого листа. «Слава богу», казав я, думав і відчував, чуючи звістки про Дуїно, і все-таки не наважувався вголос відповісти Вам «слава богу», бо поки у світі панує плюндрування, хто може зітхнути з полегкістю, вважати щось забезпеченим, збереженим, урятованим? Тепер відмовляються від усього, віддають усю власність, як приватну, так і спільну, але заради чого? Заради чого,— якби лише не виникало цього питання, хто б не кинув усе своє майно й себе разом, коли б тільки він розумів, коли б тільки передбачав, що то-

му, хто виживе, будуть потрібні ці підпори, щоб будувати далі. — Ми, декотрі з нас, давно відчуваємо спадкоємності, що не мають нічого спільного з ходом історії; і щодо нашої долі минуле й майбутнє дійдуть згоди, але ми, втиснені між «учора» й «завтра», чи будемо ми коли-небудь знову довірливо, тихо й спокійно брати участь у ширянні великих зв'язків? А чи відстрашені залишимося внизу, з печаттю якоїсь доби на плечах, співучасники незабутніх подробиць, співвинуватці великого, як лише страшного, виснажені цим терпінням, трудами і очікуванням,— чи не будемо ми й потім, назавжди, як учимося цього тепер, відкладати будь-яке розуміння, вважати все людське незбагненним, а історію — пралісом, де ми ніколи не дістанемося до землі, бо цей праліс стоїть на незліченних нашаруваннях поваленого,— щось таке, що росте на хребті загибелі?..

Отже, Ви читаєте, що ж саме? Мене поглинув Герман Кейзерлінг, далі Стріндберг (Стріндберг, автор справді нечуваної «Сонати привидів», яку тут грають таки приголомшливо), найбезсумнівніша подія в театрі поряд з «Войцеком» Георга Бюхнера, з яким придворні театри великодушно виступили ще перед самими канікулами. Неймовірна річ, написана понад вісімдесят років тому (Г. Бюхнер, що помер замолоду, брат відомішого Людвіґа Б.), проста історія рядового солдата (приблизно 1848 рік), який убиває свою зрадливу коханку, але дуже сильно зображено, як навколо найнепримітнішої людини, для якої навіть мундир звичайного піхотинця здається занадто просторим і підкресленим,— як навіть навколо рекрута Войцека стоїть уся велич буття, як він не може перешкодити тому, що то тут, то там, спереду, ззаду, з боків його тупої душі відкриваються обрії в могутнє, неймовірне, безмежне; незрівнянне видовище, як цей збитий зі шляху чоловік стоїть у своїй стаєнній куртці серед всесвіту, malgré lui [1], в безконечній системі зірок. Оце театр, таким може бути театр...

---

[1] Усупереч своїй волі (*фр.*).

Напишіть мені, люба, люба княгине, кілька слів про себе й про всіх Ваших і нагадайте про мене князеві, Паші та Еріхові, що я всією душею з Вами.

Завжди

Ваш

Рільке

ДО МАРІАННИ ФОН ГОЛЬДШМІДТ-РОТШІЛЬД

(Мюнхен), Віденмайєрштрассе, 32/111,
28 липня 1915

Люба Маріанно,

Чи знаєте Ви цю картину Пікассо? Вона несподівано надійшла у продаж з однієї північнонімецької приватної колекції і тепер стоїть тут у Каспарі, який порадив мені її побачити. Якщо Ви знаєте її (в чому я майже впевнений), то ця репродукція нагадає Вам її, бо вона навряд чи з тих речей, які можна забути. Але в тому разі, якщо Ви її *не знаєте,* то як зробити, щоб ця фотографія Вам про щось розповіла? Я хочу спробувати.

Важливо передусім знати, що всі місця тла й нижньої частини ложа, які репродукція передає одноманітним сірим тоном, насправді являють собою незафарбований картон, бо найприкметніше в цій картині те, що вона намальована дуже незначною кількістю фарб, яких ніби скрізь не стає і які нанесені надзвичайно тонко й скупо. Я зразу ж хочу сказати, які це фарби: П'єро написаний сірим, кольору сірого павутиння, він лежить на підстилці кольору молочно-блакитного скла; єдиною світлою плямою тут виступає подушка, з якою двома різними блідими тонами контрастують колір обличчя і рук, коміра й манжет. Більший із двох глядачів — у блякло-рожевому, на меншому видно тільки блідий колір шкіри; цим уже все було б сказано, якби на правому рукаві вмирущого не виділялися чотири яскраві плями: рожева, жовта, трохи не чорна й блакитна, нанесені дуже делікатно, однак суцільно, непрозорі й лег-

кі водночас, усі вони становлять одне ціле, а проте жодна не поступається своєю глибокою внутрішньою несхожістю, кожна стверджує себе і все ж пом'якшує інші, вони ніби мимоволі зійшлись докупи на щастя — для преображення П'єро і його вічного блаженства. Це так, немовби вся картина діяла й на інші органи чуттів і тільки в цьому чотирикратному місці відкривалася самому лише зорові,— чи не так нічний вітерець безшумно пролітає садом — саме відчуття, самий лише подих,— поки десь угорі його вловить Еолова арфа й перенесе у світ звуків. Майже виникає спокуса з цього провіщення у чотирьох тонах вивести пізнього Пікассо, немовби світ, потрощений після смерті П'єро, міг віднині існувати лише у вигляді таких прекрасних уламків. Хіба не в цьому вся нерозважність П'єро, щоб зуміти сприймати óбрази дослівно, нібито їх можна помацати, як ляльку, чи поласувати ними, як смачними яблуками, що їх так і їв би очима,— тимчасом як вони ринуть, зіштовхуючись і випереджаючи один одного, і навіть той, хто бачить краще за всіх, немов падає сам, коли дивиться на це падіння. Отож спокій лише в падінні, у річищі, де виступи, що на них спотикаєшся й падаєш, ідуть один біля одного, висоти й глибини, переходи й розколини. Це місце на рукаві вмирущого П'єро говорить: уже немає більше болю й радості, туги й зречення, П'єро вмирає, й вони покидають світ, але можна подумати: все це виникає лише тому, що життя минуло саме над цими тонами, входячи з одного в другий,— і ось нічого не залишається, нічого іншого, як по смерті П'єро просто зображувати річище життя, піднесення й спади, ухили й перешкоди...

Отже, я боюсь, що я Вам допоміг не багато, але подивіться на самі лише складені руки П'єро (навіть на репродукції), й усяке пояснення стає зайвим. Ну що ж. У такому разі лист мій був тільки приводом, щоб, поки я його писав, побути півгодини з Вами.

Щиро вітаю Вас.

Ваш Рільке

ДО ПАНІ ЕЛІЗАБЕТ ТАУБМАН

8 серпня 1917

Як Вам сподобалася виставка «Штурму»? Незбагненна?

Цього разу я пропустив її й сумніваюсь, чи варто було мені йти на неї, оскільки я лише у виняткових випадках здатний зрозуміти й визнати щось виражене тією мовою форм, яка там заведена. Пікассо залишається для мене переконливим і вірогідним навіть там, де він виражає себе цією мовою, однак щодо більшості інших мимоволі напрошується підозра у свавіллі, удаванні й нарочитості. До того ж «кубістичному» періоду Пікассо вже передує цілий період створення завершених творів, настільки традиційних, настільки укорінених у найкращій старій манері, що в нього навіть цей розчленувальний живопис не випадає, по суті, з річища прямої спадкоємності. Якщо Ви спитаєте мене про всі ці течії, то я зумію дати лише вкрай непереконливі відповіді, бо мене їхнє виникнення й розвиток не дуже обходили. Під «футуристами» я розумію, зрештою, лише людей, що уникають будь-якого способу вираження, позначеного минулим; у своїй сутності вони не творці нового, а втікачі від колишнього, і коли, довільно переплутуючи образи, вони дають щось на зразок моментальних знімків своїх переживань, то стоять не вельми далеко від реалізму й імпресіонізму, які вони так засуджують. Багато серйозніше слід сприймати тих чесних прихильників кубізму, котрі справді опрацьовують речі, що відносяться до суті живопису,—тільки вони зовсім не винахідники нового способу зображення зовнішності предмета; вони скоріше певною мірою оголюють його структуру, відкривають (чи можна так сказати?) підшкірну сітку під його верхнім покровом: бо під їхнім примхливим зором усі образи, природно, ставали якимсь чином кубістичними у своїй основі й тканині,— і, мабуть, було б не зайвим колись з'ясувати це краще й грунтовніше; отже, я вважаю, що в добу менш

безсоромну й цікаву, менш метушливу й настирливу весь цей напрям не вийшов би за межі майстерень: а тоді він міг би стати надзвичайно плідним, бо шляхом заглиблення в клітинну структуру образу можна було б краще вивчити й зрозуміти закономірності живопису, підкріпити уявлення про перетворення дійсних речей у художні образи, а також цілком усунути проблему предметного значення деталей, підпорядкованих цілому картини. Я хотів би узнати якогось великого художника, котрий — як це, до речі, мабуть, було з Пікассо — пройшов своїм власним шляхом через кубізм; лише він був би здатний розгадати до кінця те, чим була несказанна, героїчна й розпачлива праця Сезанна: справді домогтися рівноправності всіх точок картини завдяки байдужості до предметного змісту зображуваних речей. Важко уявити, як глибоко все-таки можуть вплинути на художника уподобання, пов'язані з сюжетом,— мадонна і яблуко рівноцінні, і все ж у сотнях деталей віддається перевага змісту! Відзначте для себе книгу Макса Рафаеля «Від Моне до Пікассо», у якій є репродукція чудового портрета дівчинки з раннього періоду Пікассо, коли він найчастіше малював штукарів і акробатів з паризьких foires [1], і прочитайте листи та спогади Бернара, які я привіз Вам.

ДО АННІ МЕВЕС

Соліо (Бергель, Граубюнден), Швейцарія
12 вересня 1919

Люба Анні Мевес,

Вашому акуратному, гарно запечатаному пакуночку виявилося не так легко наздогнати мене: прибувши до Мюнхена, він мусив ще тільки розпочати подорож, далеку й довгу, але це йому не зашкодило, і щойно, сьогодні рано, він зробив мені найбезпосереднішу приємність, на що я відповідаю Вам тим самим: за Вашу щиру й добру

[1] Ярмарків *(фр.)*.

пам'ять мені хочеться Вам подякувати й побажати всього доброго й приємного!

Брошура Фогелера, яку Ви мені надіслали, була мені знайома, як я гадаю, в трохи іншому, очевидно, більш ранньому варіанті; тоді вона ще не мала заголовка «Срібні коні», а називалася «Експресіонізмом кохання»,— одне так само незрозуміле, як і друге. Прагнення я, звісно, розумію добре,— хто б його не мав, хто б не хотів робити добре, робити інакше,— цей найбезпосередніший і найспільніший намір людськості? Але тепер він не прийнятий ні в Росії, ні деінде, і він, мабуть, не міг бути прийнятий, бо за ним не стоїть ніякий бог, який би спонукав його вийти на кін. Те, що влаштовується під приводом цього нового братства, є, власне, все ще війною, руйнівною, випущеною на волю стихією, яка довго ще не заспокоїться: давно ставши безглуздим, цей відчай підносить над собою лозунг, кричить «Братерство» і суперечить йому сам щомиті; бо він лише наслідок війни, запізніла атака цих років, реванш збитих зі шляху і спустошених сил, які тепер, відколи вони зірвалися з припони, вважають, що служать великій справі, і все-таки лише летять перекидом,— так немовби поїзд, що зійшов з колії, втілював образ свободи. Фогелер щонайменше послідовний, його легко спростувати, обставини, що його оточують, спростовують його щодня. Але мене, що стільки років мав честь бути його другом, усе-таки зворушує цей вибух його тихої і, власне, несміливої натури: які потрясіння, які катастрофи, які землетруси мали відбутися в цьому чоловікові, захопленому своїми розмаїтими й вишуканими мареннями, щоб він визнав за потрібне волати не своїм голосом і діяти так гарячково? Знов і знов зворушує мене фраза: «Виникає ще досі невідомий людству стан — мир». У цьому визначенні — щирість колишнього Генріха Фогелера, але безмежно збільшена: збільшена на справжню вистражданість, на перебування в пеклі, а опісля сподівання,— так, ці слова виходять з величезної реальності досвіду почуттів, немов вимовлені воскреслим, якого більше не введеш в оману, він ніби прийшов, по-

бувши якусь мить у могилі, і воскресає, щоб невпевнено ступити в хаос. Усі ці голоси навряд чи можуть допомогти. Експресіоніст, ця людина, що живе внутрішнім життям, раптово вибухнувши, проливає лаву своєї киплячої душі над усіма речами, аби наполягти на тому, що випадкова форма, у якій застигне земна кора, і є новий, майбутній, дійсний обрис буття,— така людина впала в розпуку, і чесним серед них можна дозволити перекипіти й надати свободу дій. Можливо, з допомогою цих незвичайних і зухвалих явищ (які стають зовсім огидні лише в їхньому комерційному застосуванні) погляд відвертається від ніжного зростання того, що справді, мало-помалу, виявиться майбутнім. Таким чином розумієш, що люди стали нетерплячими,— а тим часом, що необхідно тепер більше, ніж терпіння? Для ран потрібен час, вони не гояться від того, що в них устромляють прапори. Якось інакше має світ прийти до надійної свідомості, і, може, перше, в чому він знову опанує себе, буде зовсім непримітним, у кожному разі чимось несказанним! Я гадаю, найменше будівництво, за яке кожен окремо візьметься на своєму місці, просто столяр, що знову стругає, коваль, що знову б'є молотом, торговець, що знов вираховує та зважує,— це ті, що йдуть уперед, це справжні революціонери, і тим більше, чим тихіше, діяльніше й старанніше вони працюватимуть, кожний на своєму місці.

Але, люба Анні Мевес: про себе Ви майже нічого не пишете, і мені лишається тільки цей клаптик сторінки, щоб розповісти про себе; чи й мені нічого розповідати? Не набагато більше за той факт, який Вам уже виказала моя адреса,— з неї Ви приблизно все довідалися, коли мимоволі й з усмішкою порадили їй. Вчора минуло три місяці, як я залишив Мюнхен, і признаюсь, я охочіше думаю про ще невідоме попереду, ніж оглядаюсь назад, хоч це й може Вам у певному відношенні здатися невдячністю...

Люба Анні Мевес,

Ваш відданий друг

Рільке

ДО ВІЛЬГЕЛЬМА ГАУЗЕНШТЕЙНА

23 лютого 1921

Як добре, що Ви надіслали мені саме цю з Ваших книжок; вона дуже приваблювала мене, і я вчора ж прочитав її. Я в захваті від того, як Вам удалося зобразити умови, долю, фатум цієї (як я завжди вважав, непорівнянної) продукції; Ви зробили це із впевненістю й проникливістю, що не тільки допомагає мені оцінити роботи Клеє, а ще й здається важливим, як спроба своєрідного дослідження сучасної ситуації художника.

Ми всі, напевне, помітили, як відбувається це витиснення подій у сферу невидимого, ця підготовлювана водночас повсюди відмова світу від чуттєвого еквівалента; цей глибокий розпач у творчості Сезанна, його боротьба за «réalisation» [1] часто здавалися мені начебто насильством, намаганням ще раз, будь-якою ціною ототожнити предмет з його значенням: однак уже тоді цією ціною було щоденне самозречення, принесення життя в жертву цьому навряд чи вже приступному.

Вже над досягненням Сезанна, хоч яким величезним воно ще може виявитися, з'являється слово «фатум»,—і те, що Ви не завагалися позначити ним життєвий шлях Клеє, дало Вам свободу, в рамках цього визнання, констатувати чудові успіхи, доступні людині, яка бере до уваги дані свого внутрішнього досвіду й повсюди опирається спокусам застосовувати виражальні засоби, які не мають для неї точного значення.

Немов мореплавці, що зазнали корабельної аварії, чи затиснуті в полярній кризі, що через силу намагаються аж до кінця занотовувати одержані відомості й свої переживання, щоб прокреслити ще одну криву життя на чистих берегах аркуша, куди досі ще нікому не щастило добрати-

---

[1] Втілення *(фр.)*.

ся,— так і Клеє (у Вашій книжці) постає протоколістом усіх співучастей і зв'язків у явищах цього світу, які, самі по собі вже незв'язані, відвертаються від нього і настільки для нього непотрібні, що він, «ivre d'absence» [1], лише іноді, немовби з надміру своєї бідності, здатний користуватися їхніми формами. Тут і починається, очевидно, його власне «пророкування», передчуття якого сповнило мене вже тоді, коли я (1915 року) мав у своїй кімнаті протягом кількох місяців приблизно 40 його рисунків.

Те, що його графіка часто є описуванням музики, я вже тоді здогадався б, навіть якби мені й не розповіли про його велику любов до гри на скрипці. І це для мене наймоторошніший момент у його творчості; бо хоча музика й підказує олівцю рисувальника деякі закономірності, чинні в обох областях, я все-таки не можу без остраху спостерігати цю змову мистецтв за спиною природи *: так немовби звідти чекає раптовий напад, який заскочить нас жахливо беззахисними.

ДО КСАВЕРА ФОН МООСА

Замок Мюзо, Сієрр/Вале,
12 грудня 1921

Дорогий пане фон Моос,
Ваш лист, який міг прибути сюди навпростець, лише щойно дійшов до мене далекими манівцями,— і хоч я ніяк не винен у його запізненні, я, однак, почував би вину, якби навіть трохи затримався б з його підтвердженням і з відповіддю.

---

[1] «Сп'янілий небуттям» *(фр.)*.

* Чи знає Клеє — подумав я у зв'язку з цим — мої зауваження, які «Інзель — Шіф» видрукував під заголовком «Первозданний шум» (заголовок не мій)? Передайте йому якось цю книжечку, а заразом велике вітання від мене! *(Приміт. авт.)*

Я хотів би, власне, поговорити спочатку про Ваші вірші: вони були для мене — скажу це відразу — несподіванкою й радістю. Немає жодної підстави виділяти якийсь один з тих чотирьох, які Ви мені надіслали; вони всі якоюсь мірою рівноцінні, всі гарні, точні й чисті формою та правдиві. Коли Ви дозволите мені лишити в себе копію, що лежить на столі переді мною, то я час від часу перечитуватиму їх, але вже тепер я певен, що перше прекрасне враження залишиться в силі. Повірте, я не так часто почуваю за собою право схвалити такі речі, надіслані молодим колегою,— тим приємніший виняток, який іноді випадає. І тим більше він ощасливлює, як написав би Верхарн! Адже він був саме щасливий, натрапивши на удачу; усі, хто бачив його в таку мить, не забудуть його захоплення й розчуленості: переконавшись в обдарованості й силі молодого поета, він міг бурхливо радіти з кожного рядка, щирого й безсумнівного, і тоді його слово було беззастережне, непохитне, він захищав його всіма тілесними й духовними силами, всім своїм єством. Судіть з цього, щó значила для людини його віра, його схвалення! Мені пощастило в роки наших зустрічей найвищою мірою відчути на собі й перше, і друге; хоч моя мова була для нього недоступною і він не міг фактично ознайомитися з жодною з моїх робіт, він *вірив* у мої здібності й підтримував їх у мені усією своєю могутньою натурою. І я не знаю, чи не було для мене найдорожчим саме те, що він без жодного відчутного доказу, тільки на підставі того, що лишалося між нами невимовленим, вірив у мою працю, в те, що вона правдива, що вона потрібна, і з першої миті відповідно до мене й ставився. — Я завдячую цьому великому другові величезною підтримкою, і плоди її були тим вагоміші, що мені припало спізнати чоловічу дружбу досить пізно. Через те його дружба і дружба Родена були для мене безмежно хвилюючі й зворушливі, і я ще далеко не в змозі оцінити, що для мене значив, що виплекав у мені вплив їх обох. Моє захоплення Верхарном було значно давнішим від мого з ним знайомства; його ранні книжки, надто «Міста-спрути»,

займали мене постійно в перші роки мого (майже дванадцятирічного) паризького життя. Першу з його книжок, яку він мені вручив сам,— томик «Багатобарвне сяйво» — я вже був у душі підготовлений глибоко сприйняти. Від тієї пори ми бачилися часто і, однак (як розумієш тепер після невблаганної утрати), не досить. Він жив під Парижем у Сен-Клу кілька зимових місяців щороку, і іноді, коли йому доводилося по дорозі в місто опинитися в моїх краях, він заходив до мене несподівано (але щоразу якнайвчасніше!),— і вся щедрість його серця бурхливо ринула мені назустріч; інколи, підкоряючись раптовій спонуці (в Парижі я завжди жив відлюдником), я їхав до Сен-Клу і смикав за старосвітський шнур від дзвінка біля дверей його тіснуватого, але такого затишного будиночка. І яким я почував себе гостем, щойно переступивши його поріг, як воскресали в душі всі традиції гостинності: такою великодушною, такою щирою, такою довершеною була його зустріч, що ти відразу ставав жаданим гостем, гостем здалека, цілковито й повністю гостем, над усі гості гостем — уже хоча б задля виправдання такого ставлення.

Ну, досить.

Оскільки Ви докладно й з любов'ю вивчаєте творіння Еміля Верхарна, то Вам не здасться чужою книжка, де його сумлінний німецький перекладач Стефан Цвейг зробив спробу змалювати образ поета і свої близькі з ним взаємини. Цього видання в мене тепер, на жаль, немає під рукою,— але, можливо, Вам ще невідома маленька книжка пана де Поншевіля, яку я додаю (з проханням принагідно повернути). В цю книжку, правда, вже увірвався розбрат війни, і коли її було написано, найстрашніше вже сталося: Верхарна не було на світі.

Я надсилаю Вам три відбитки вірша, який я читав два роки тому в Люцерні; варто звернути увагу на примітку, де вказується, що том «Високе полум'я», хоч він з'явився тільки 1917 року, був закінчений уже влітку чотирнадцятого, тобто ще до війни.

Я був би радий, якби ці сторінки сприяли Вашій любо-

ві й розумінню предмета Вашої доповіді й насамперед того великого поета, яким ми обидва захоплюємося. І надсилайте мені й надалі свої праці.

Щиро Вам відданий Райнер Марія Рільке

P. S. Я забув сказати, що й зі статті про Годлера (яку я повертаю) я з вдячністю взяв для себе багато гарного й повчального.

ДО РОБЕРТА ГАЙНЦА ГЕЙГРОДТА

Замок Мюзо, 24 грудня 1921

Вельмишановний пане д-р Гейгродт,
Ви передали мені (вчора я одержав її) через нашого спільного приятеля пана д-ра Ф. Гюніха роботу, що в ній якнайширше й якнайретельніше аналізується моя літературна продукція. Слова, вписані для мене в цю книжку, Ви підтвердили, так би мовити, найдокладнішим ділом; отож я відразу хочу засвідчити своє довір'я до Вашої праці, такої доброзичливої до мене, і висловити Вам мою найщирішу вдячність.

Пан д-р Гюніх, мабуть, не приховував од Вас, що я ніяк не наважусь читати книжок чи статей, де йдеться про мою працю; нездатність перебороти в собі це ставлення я довгий час вважав за свою ваду, і, очевидно, певною мірою воно так і є насправді. Але з часом, десь з року 1907, на підставі одного знаменного прикладу (про який я Вам зараз і розповім) у мене визріло переконання, яке править своєрідним виправданням цієї послідовної заперечної позиції. А саме, я вважаю, що як тільки митець знайде живу серцевину своєї діяльності, для нього немає нічого важливішого, ніж триматися цієї серцевини (бо ж вона — справжня основа і його характеру, його світу) і ніколи не відходити від неї за внутрішній мур своєї тихої праці, сповненої безупинного розвитку; його місце *ніколи,* ніколи

не може бути, навіть на мить, поряд з глядачем і критиком. (Принаймні не в такому оточенні, де видиме скрізь принижується до двозначності й випадковості, до допоміжної конструкції, до свого роду риштовання для якоїсь будови). І потрібна майже акробатична спритність, щоб з цього спостережного пункту зуміти неушкодженим точно перестрибнути у ту внутрішню серцевину (відстані завеликі й самі позиції занадто хисткі для такої надзвичайно відважної цікавості). Сьогодні більшість митців розтринькують свою снагу на такі стрибки туди й назад і тим самим не лише розтрачують себе, а ще й безнадійно заплутуються і втрачають частину своєї цноти, такої істотної, впадають у гріх, спокушаючись можливістю зненацька підійти до свого творіння збоку, посмакувати його разом з глядачем! У тому й полягає безіменна й приголомшлива велич Сезанна (тут я й дійшов до обіцяного вище прикладу), що протягом майже сорока років він безперервно жив усередині, у найглибшій серцевині своєї творчості,— і я сподіваюся колись показати, як його картини завдячують цій впертості своєю нечуваною свіжістю, просто-таки незайманістю: їхня поверхня справді ніби м'якуш щойно розрізаного плоду,— тимчасом як більшість малярів стоять перед власними картинами уже мов гурмани й дегустатори, навіть у своїй роботі зазіхаючи на них, наче глядачі або замовці... (Я сподіваюсь, як уже сказав, колинебудь переконливо написати про цю, на мою гадку, принципову позицію Сезанна; вона мала б стати порадою для всякого серйозного мистецького дерзання).

Це по-перше. Але пан д-р Гюніх не міг приховати від Вас і друге: наскільки я не визнаю й відхиляю всяке намагання підкреслювати і тлумачити мій так званий «ранній період». Оскільки Ви виходили саме з нього, я не можу прийняти й Ваших тлумачень. Ті спроби, яких, на жаль, не можна вже усунути зі світу, нічого не кажуть і аж ніяк не являють собою початку моєї роботи,— це скоріше суто особисте завершення моєї дитячої та юнацької безпорадності. Якщо мені пощастить колись зустрітися з Вами чи

написати Вам докладнішого листа, то я, може, спробую навести Вам специфічно австрійські й хронологічно точно датовані причини такого становища; не сумніваюсь, що Ви тоді будете схильні погодитися зі мною.

Так ось учора ввечері я трохи погортав ці сторінки, що стосуються «молодого Рільке». Шкода. Я пригадав докір, який *Стефан Георге* (десь 1899 року в нашу єдину зустріч у Флоренції) визнав за потрібне висловити мені так категорично: що я занадто рано почав друкуватися. Як же глибоко він був правий! Але й ті публікації... А втім, хай це залишиться на наступний раз. Отже, десь на тридцятих сторінках Вашої книги стверджується чимало фактично хибного. Як немає жодної підстави вважати Мальте Лаурідса Брігге за невичерпну копальню біографічного матеріалу (проти чого я застерігав пана д-ра Гюніха), так само мало підстав переводити у план особистого ті убогі оповіданнячка, на які Ви зрідка посилаєтесь. *Ні,* ті інтер'єри аж ніяк не передають оточення хлопчика Рене! — Тут нагромаджено — та інакше й бути не могло — помилки й хибні висновки, всі наголоси стоять не над тими голосними. Військова школа, її *величезне* значення, оскільки вона стала раннім і рішучим поштовхом до «повороту», до шляху досередини, аж до найглибшої серцевини! Коротше кажучи, тут усе слід було б наголосити інакше. Але *як,* природно, *звідки* взяти вказівки, коли та нікчемна, невдатна писанина також була тільки прикиданням, вимушеною дрібною брехнею заради самоствердження й самозбереження, чого зовсім не могли дати інші мої ранні спроби.

Ви розумієте, вельмишановний пане Гейгродт, що все сказане не слід сприймати як докір. Коли б я читав усе, що пишуть про моє місце в цьому світі, то як багато довелося б мені внести туди виправлень! Але що стосується Вашої книжки, то я цілком упевнений, що поряд з цими другорядними неточностями вона містить чимало прозорливого знання, багато розуміння, а передусім — радості, що супроводить їх. За одне це їй слід віддати належне!

Прийміть мою подяку!

Хоч я тепер змушений бути ощадливим з листами (прикрощі останніх років усе ще беруть наді мною гору!), я був би, проте, вдячний, якби Ви захотіли продовжити й підтримувати наші дружні стосунки — а вони ж таки очевидно дружні! — й надалі, надсилаючи коли-не-коли кілька рядків листа.

Відданий Вам

Райнер Марія Рільке

ДО Е. ДЕ В.

Замок Мюзо, Сієрр/Вале (Швейцарія)
20 березня 1922

Дорогий і високоповажний друже,

Ваш такий багатий змістом лист став для мене найвідчутнішою радістю вже з перших рядків; я ж бо міг побоюватися, що та довга пауза, яку я розтяг на всю зиму, могла прикро позначитися на невимушеності Вашого тону. Цього не сталося, і я такою ж мірою завдячую цим Вам, як і самій суті наших взаємин; як я тепер, так, природно, й Ви сприйняли цю мовчанку лише як ритмічну паузу, яка в жодному разі не перервала нашого спілкування, а скоріше врегулювала його й поділила на етапи. Саме така Ваша реакція є для мене милою запорукою тривкості й надійності нашої дружби. Дозвольте мені плекати цю радісну надію.

Вам, очевидно, на підставі Вашого власного робочого досвіду знайомий той стан, що настає після завершення творчого задуму, пов'язаного з тривалим напруженням сил (спочатку відчуття безцільної свободи), отож мене не дивує, що Ви так тонко зрозуміли мене. Це небезпечний стан (один з-поміж багатьох небезпечних станів у діяльності митця),— почуття легкості у хвилину, коли крила втомлені, почуття *надмірної* легкості. Душа поривається

до якоїсь поверхні. У давні роки такий стан бентежив мене надзвичайно, бо святковість такого перепочинку лише *один* його бік; майже відразу вона переходить в усвідомлення власної непотрібності. Щоб хоч якось утриматися в надто вутлому човні під час такої хитавиці, я будь-що намагався тримати напохваті для такого роду хвилин досить надійний баласт,— але чи бракувало мені сил для такого розподілу, чи тому, що я запізно в боротьбі з надто численними труднощами дитинства та юності добився до правдивого свого покликання; чи взагалі час, коли я домігся самостійності, сприяв такій однобічності й зосередженості на *одному;* але мені не вдалося, незважаючи на численні спроби, виробити для себе свою власну постійну противагу. Згодом я втішався, tant bien que mal [1],— тим, що мистецтво, і так надто довге навіть для найдовшого життя, постраждає від такого розподілу, і тоді надзвичайна відданість Родена métier [2] мене цілком виправдала, укріпивши в мені волю *повністю належати одному,* прийняти його у глибину свого єства й залишитися йому вірним аж до кінця. Проте мені бракувало Роденового métier, такого сприятливого в цьому відношенні; таке métier щодня, будучи повсякчас під рукою, допомогло б мені своєю доступністю й видимою вірогідністю; а ще бракувало мені повноти життєвих сил цього великого майстра, яка поступово наділяла його все більшою здатністю зустрічати своє натхнення стількома робочими задумами, що воно не могло не захопитися хоч *одним* з них, не допускаючи майже жодної паузи. Цей «accord» [3], досягнутий умисно й не без хитрощів, давав могутньому митцеві таку впевненість у своєму натхненні, що він просто-таки заперечував саме його існування і втручання: завжди слухняне творче піднесення вже нічим більше не різнилося від його власної сили,— він порядкував ним, немов самим собою;

---

[1] Так-сяк *(фр.)*.
[2] Ремесло *(фр.)*.
[3] Договір *(фр.)*.

тільки в останні роки його життя, коли втома старості, що нарешті настала, зробила Родена неточним і жадібним, коли він став нещадно визискувати самого себе, таке ставлення нарешті помстилося за себе, як неодмінно чекає помста за будь-яке поневолення надто великого, вищого від нас, вільного й безумовного божественного дару,— і тоді він творив часом засобами натхнення, але без натхнення і навіть усупереч йому... Небезпека, що загрожує митцеві, неймовірна й росте багатократно із збільшенням його хисту.

Та хай там як, дорогий мій друже, я *нітрохи* не турбуюсь про Ваші успіхи в мистецтві, які я так щиро ціную, почувши, що Ви на довгий час занедбали такі властиві Вам устремління задля цілком чужого їм і несумісного з ними навчання. Хоч я ще не збагну, яку кар'єру Ви маєте намір обрати, коли здобудете ступінь доктора права, усе ж мені здається цілком правомірним цей цілковитий контраст Ваших двох фахів; бо чим відмінніші вони один від одного своєю суттю й зовнішніми виявами, чим несхожіший в обох елемент інтелектуального, свідомого й вольового, тим надійніше він захищатиме натхнення, що виникає, несподіване й глибинне. (І навпаки, там, де двоє таких занять, мистецьке і якесь інше, виявляються якоюсь мірою споріднені між собою,— скажімо, література й журналістика і багато інших прикладів,— там з'являються фатальні впливи, що скаламучують і спотворюють більш тонку з двох сфер діяльності). — Якби я був тепер молодшим, я неодмінно пошукав би для себе якоїсь повсякденної діяльності, цілком відмінної від моєї, і спробував би утвердитися в якійсь конкретній галузі. Можливо, сьогодні служиш мистецтву краще й тактовніше, віддаючись йому нишком, у певні дні й роки (що, однак, не означає виконувати його мимохідь, як щось другорядне, по-аматорському; досить назвати найпереконливіший приклад: Малларме все життя був викладачем англійської мови...), сам же цей «фах» переповнений настирливими й сторонніми людьми, експлуататорами гібридних жанрів, і обно-

вити його, точніше, наповнити новим змістом, без чого викриття нахабних проноз залишиться абсурдом, зможуть лише ті тихі *одинаки,* які не зараховують себе до нього й не приймають жодних звичаїв, визнаних чи впроваджених в ужиток серед літераторів. Сьогодні літератор — нехай він буде приватною особою чи якось інакше ховається під вивіскою якогось опанованого ним ремесла — внесе свій вклад у виправлення давно нестерпних умов тим скоріше, чим більше значення поряд з його найглибшим красномовством матиме його творча *мовчанка.* Наприклад, для Поля Валері, який серед французьких літераторів мого покоління найбільше мене дивує й вражає, немале значення мав той факт, що між його ранніми публікаціями й тими прекрасними віршами та творами, з якими він виступив після 1919 року, йому вистачило снаги промовчати близько двадцяти п'яти років. Тим часом, якщо не помиляюся, він студіював математику і в цій царині мав настільки широкі й точні знання, що зміг усвідомити і сформулювати значення Ейнштейна *раніше* від інших французьких учених.

Те, що в часи Мальте Лаурідса Брігге я зауважив щодо театру, а саме: театрові слід би на кілька років підрізати всі пагони й паростки, щоб дати йому змогу вирости з свого найглибшого кореня буйнішим і потрібнішим,— цієї думки й перестороги я дотримуюсь щодо всіх родів мистецтва: вони швидко пішли в гичку і потребують не заохочення й догляду доброго садівника, а садівника нещадного — з ножицями й лопатою!

Досить. Щоб Ви мали хоч найменше уявлення про мої зимові підсумки, додаю один (дорогий мені) сонет, *не пов'язаний* з основною моєю працею («Дуїнянськими елегіями»), а взятий з так званих «Сонетів до Орфея», невеликого циклу віршів, написаних як надгробок для однієї дівчини.

З увагою і симпатією, дорогий друже,

Ваш Рільке

ДО АЛЬФРЕДА ШЕРА

Замок Мюзо, Сіерр/Вале
26 лютого 1924

Вельмишановний пане д-р Шер.

Тривала відлучка з Мюзо, викликана недугою, спричинилася до того, що я так відстав з працею і листуванням, отож доводиться винитися й перед Вами за прикру затримку — на Вашому люб'язному листі стоїть число: 3 лютого!

Саме доброзичливе Ваше звернення вже мусило мене зобов'язати; моє запізнення й поготів непрощенне тому, що Ваш лист містить два запитання, які заслуговували швидкої відповіді.

Відповідь на одне запитання коротка й проста: з часу виходу томів «Нових віршів» («Нові вірші» й «Нових віршів друга частина») ніяких видань моїх віршів не було аж до двох нових книжок, котрі ви знаєте й згадуєте.

Що ж до другого запитання, то Вам самим відомо, як важко й нудно відповідати на порушені цим запитанням теми; до того ж мушу відразу признатися, що почуваю себе не зовсім на це здатним. У мій *ранній* період, до двадцяти п'яти, до тридцяти років, могла, мабуть, зайти мова про «впливи», які легко й просто віднести до певних імен. Вже саме лише ім'я Якобсена позначало цілком певну епоху в моєму житті: він був справді «володарем дум» періоду мого «земного раю». А коли я згадую про Банга (Банга «Сірого» й «Білого будинку»), то можна назвати його зіркою першої величини, по чиїй появі й місцезнаходженню я орієнтувався досить довго протягом моєї похмурої юності (хоч вона була похмурою й присмерковою інакше, ніж у нинішньої молоді). В ті роки ім'я Ліліенкрона сповнювало мене зачудуванням, а ім'я Демеля — суворістю і значущістю; існування Гофмансталя доводило, що можна бути сучасником найсправдешнішого поета, а в непоступливій формі Стефана Георге вгадувався наново відкритий закон, якому підлягав віднині кожний, свідомий того, що в слові він має справу з магією. До перелічених зв'язків

ще долучався вплив росіян, спочатку Тургенєва, а також того, хто вказав мені цього майстра,— Якоба Вассермана, що вплинув на мене і своєю особою, і своїми першими, вже позначеними самобутністю творами. Моєю гордістю в ті роки було відкриття «Мікаеля Крамера» Гергарта Гауптмана, з яким зав'язалися і особисті стосунки. З першою моєю подорожжю до Росії (1899) і з часу опанування російської мови, завдяки чому я швидко й майже без труднощів міг відчути чар Пушкіна і Лермонтова, Некрасова і Фета й зазнав впливу багатьох інших... Після цих вирішальних зустрічей становище змінилося так грунтовно, що простежити подальші впливи здається безглуздим і неможливим: їх безліч! Що тільки не впливало на мене! Одне — своєю довершеністю, інше — тим, що ти відразу розумів, що його можна зробити і краще й інакше. Одне — тому, що ти відразу визнавав його слушним і приймав як критерій, інше— тому, що воно нав'язувалося настирливо, вороже, залишаючись незрозумілим і навіть нестерпним. А життя! Присутність несподівано відкритого невичерпного життя, яке в Росії постало переді мною ще тільки у вигляді книжки з малюнками, але потім, з часу мого переселення в Париж (1902), я був утягнутий у нього цілком, у всьому беручи участь, наражаючись на всі небезпеки й приймаючи всі його дарунки! А мистецтво... мистецтво! Твердження, нібито я був у Родена секретарем, не більше, ніж уперто поширювана легенда, джерело якої та обставина, що якось, мимохідь, протягом усього п'яти місяців (!) я допомагав йому з кореспонденцією. Я скоріше був його *учнем,* і то значно довше, бо в усякому мистецтві суттєвою є одна й та сама вимога — її я зміг сприйняти в найчистішому вигляді лише під час розмов з цим могутнім художником, якого ще й тоді, дарма що він був уже в похилих літах, виповнював живий досвід мистецтва; у моїй же професії я мав великого й славетного друга, Еміля Верхарна, який при всій його суворій величі був надзвичайно людяним поетом; а з 1906 року для мене стала найсильнішим взірцем творчість художника Поля Сезанна, по

шляху якого вже потім, після смерті майстра, я йшов крок за кроком.

Проте я часто запитую себе, чи не справили на мене й на формування моєї творчості куди більший вплив усякого роду непомітні дрібниці: спілкування з собакою; години, проведені мною в Римі за спогляданням праці канатника, який відтворював у своєму ремеслі один з найдавніших у світі жестів... достоту, як той гончар у маленькому наднільському селі,— хвилини, які я провів біля його круга, були для мене в якомусь таємничому сенсі надзвичайно плідні. Мені пощастило пройтися з одним пастухом краєвидами Бо, а разом з кількома іспанськими друзями та їхніми супутницями почути в зубожілій парафіяльній церкві в Толедо виконання старовинної новени, яку колись у XVII сторіччі, в часи переслідування цієї традиції, співали в тій самій церкві ангели... Або таке ні з чим не порівнянне явище, як Венеція,— це місто я вивчив настільки, що чужоземці могли запитати мене про будь-яке потрібне їм місце в лабіринті каналів і одержати вичерпну відповідь... усе це, правда ж, було «впливом»? — і, нарешті, залишається назвати найсильніший: мені поталанило бути *на самоті* у стількох країнах, містах, місцевостях, і я міг без перешкод усіма порами, всім слухом, усім послухом мого єства віддаватися новому, охоче йому підкорятись і потім знову від нього відриватися...

Авжеж, найпростіші ситуації, в які ставить нас життя, можуть подіяти на нас, принаймні пізніше, нітрохи не менше, ніж книжки; чимало вагомого, що відкладено в нас з цих книжок, може бути легко врівноважене зустріччю з якоюсь жінкою чи зміною пори року, навіть звичайною зміною атмосферного тиску... наприклад тим, що після певним чином проведеного ранку непередбачено надходить зовсім «інакший» день,— або іншими схожими подіями, які трапляються безперестану.

Питання про «впливи», звичайно, можливе й правомірне, і в деяких випадках відповідь на таке питання приводить до найдивовижніших відкрить; проте як би не звуча-

ла така відповідь, її треба відразу повернути тому життю, звідки її було видобуто, і деякою мірою наново там розчинити. Відповідно до цього я спробував у моєму листі, аби взагалі дати хоч якусь відповідь, приготувати щось на зразок такого «розчину». Хай же він, вельмишановний пане доктор, не видасться Вам у Вашій пробірці надто розрідженим і виявить деякі якості, варті Ваших досліджень і спостережень.

Прийміть запевнення в моїй цілковитій відданості,

Райнер Марія Рільке

ДО ГЕРМАНА ПОНГСА

Замок Мюзо, Сієрр/Вале
17 серпня 1924

Вельмишановний пане д-р Понгс.

Упізнавши вчора серед вечірньої пошти Вашого листа, я відчув себе (і дуже справедливо!) боржником; тепер, коли Ви так люб'язно пробачили мій борг, він став для мене таким надзвичайно привабливим, що я у всякому разі повернувся б до Вашого попереднього листа. Але як зникають відстані, коли йдеться про духовне спілкування: можливо, в той самий час, коли Ви писали мені цього листа, я був зайнятий тим попереднім, і відтоді він і лежав у стосику моїх недоїмок (і це мене теж виправдує: понад сім тижнів я не був удома й примусив себе під час цих канікул не братися за кореспонденцію, що тепер, природно, доводиться надолужувати).

Одначе повернімося до запитань, поставлених у тому листі. Як тільки я брався за нього— востаннє три дні тому,— мене сповнював той самий виразно відчутний жаль: що не можна замінити оцю важку для нас обох листовну дискусію кількома годинами живої розмови. Не те, щоб я уникав клопотів, пов'язаних з задоволенням Вашої цікавості, але Ви могли б одержати повніші відомості завдя-

ки перевагам безпосереднього контакту й зустрічних запитань, які вели б далі й далі. Особливо коли взяти до уваги мою погану пам'ять, що, зрештою, не була б такою поганою, якби не йшлося про ті— до деякої міри — пущені в непам'ять роки, про які в мене, оскільки не хотілося згадувати про них, не могло скластися жодної справжньої думки.

Я, безсумнівно, вдячний Вам за те, що Ви не чекаєте від мене ніякої біографічної мізерії, проте дещо з цього роду мені доведеться навести самому, щоб з'ясувати Вам мою антипатію до своєї ранньої продукції. Роки, про які Ви говорите, безпосередньо йшли за тими, що їх, здавалося, несила буде знести. Приблизно на сімнадцятому році я був настільки не підготовлений до життя й до роботи, яку я мав здійснити, наскільки це лише можна собі уявити. П'ятирічне навчання у військовій школі стало нарешті через моє слабке здоров'я й душевний стан настільки явно безглуздим, що мало закінчитися катастрофою. Наступний рік був позначений хворобою й безпорадністю. Військова нижча реальна школа, а згодом реальне училище в Меріш-Вайскірхені — хоч би яку добру славу мали ці два заклади у фахових колах — не дали мені *нічого* такого, що могло стати в пригоді моїм нахилам і здібностям; взагалі тамтешні умови настільки зашкодили моєму здоров'ю, що в останні півтора року я навіть не міг подужати заведеного там дуже однобічного й мізерного курсу навчання. Крім того, ізоляція учнів у тих суворих виправних будинках була такою повною, що я не знав ні книжок, корисних і відповідних моєму вікові, ані крихти реального життя. Повернення додому— до Праги— здалося на перших порах сповненим безмірних перспектив визволенням, насправді ж воно призвело лише до розгубленості і прикрощів. Їх ставало тим більше, чим більше виявлялося, яким нахилам я хочу присвятити себе. Батькові довелося закликати на допомогу всю свою любов до мене, щоб визнати, що офіцерська кар'єра не підходяще для мене покликання. Як можна було вимагати від нього схвалення діла, яке супе-

речило всім його уявленням про службу? Після довгого вагання було досягнуто угоди, що мені треба надолужити гімназіальну програму, однак не садовити ж мене за одну парту з десятилітніми дітьми. Було дано ласкаву згоду на приватні уроки, з допомогою яких я, тепер рішучіше взявшись за справу, просунувся так далеко, що перші шість класів класичної школи пройшов за рік; останні два класи (їх я у винагороду мав закінчити теж з репетиторами) належало пройти не таким чвалом, і я одержав атестат зрілості в одній з державних гімназій не набагато пізніше, ніж якби я закінчив нормальний шкільний курс.

Ці роки, виповнені по вінця різноманітними трудами, одночасно стали — незважаючи на всі обов'язки й уроки — найпершими літами моєї жвавої продуктивності; до тих часів відносяться й мої найперші публікації,— всі ті спроби та імпровізації, з приводу яких я трохи згодом шкодував, що мені не вистачило розважливості залишити їх у шухляді мого шкільного столу. Те, що вони все-таки з'явилися у світ, до того ж підштовхувані мною всіма засобами, має ту саму причину, з якої вони здаються мені сьогодні такими непідходящими на роль початку того, що мені поступово мало удатися. Коли я був таким нерозумним, що прагнув видати ті абищиці, то спонукало мене до того нетерпляче бажання довести моєму оточенню, яке чинило мені опір, своє право на таку діяльність,— право на те, що коли вже спроби опубліковано, то слідом можуть з'явитися й інші, куди вагоміші. Та найбільше я сподівався ось чого: завдяки публікації знайти тих, хто допоміг би мені познайомитися з тими інтелектуальними рухами, ізольованим від яких я вважав себе в Празі, навіть якби мої обставини й склалися краще. Це єдиний час у моєму житті, коли я боровся не в межах самої праці, а прагнув знайти визнання з допомогою її жалюгідних перших кроків: і, мабуть, насамперед через це, незабаром по тому (десь за рік до моєї першої російської подорожі), вперше опинившись у тимчасовому осередді моєї справжньої природи, я почав з деяким соромом зрікатися тієї давнини, дарма

що її порох ще лежав на моїх книжках. Причому я картав лише себе за свою поведінку й не забував допомоги, що випала на мою долю. Серед пражців помітили мої поривання Альфред Клаар, Фрідріх Адлер, з-поміж молодих — Гуго Салюс і художник Орлік, Август Зауер приділив увагу вже моїм найпершим спробам, які цього не заслуговували. Але найсильнішу руку, за яку я вхопився, простягли мені з півночі, і я міг чесно пишатися нею, поки не випустив її. Я ніколи не забуду, що саме Детлев Ліліенкрон один з перших підбадьорив мене в моїх найзухваліших задумах, і коли він час від часу супроводив свої сердечні листи великодушним звертанням, яке я зачитував уголос: «Мій славний Рене Марія»,— мені здавалося (і я намагався переконати в цьому своїх рідних), ніби я завдяки цьому рядку володів найнадійнішим чеком на найсміливіше майбуття!

Взагалі на мене, напевне, справила енергійний вплив і поетична творчість Ліліенкрона; з одного боку *він,* з другого — Якобсен перші відкрили мені, незрілому й ізольованому, те, як можна відірватися від найближчої, наявної за будь-яких обставин речі і стрибнути в найдальший простір, перекинувши від неї міст до того дивовижного почуття власної гідності, де найневпевненіше власне «я» отримує у взаємозв'язках цінність, яка здавалася мені вирішальнішою за будь-яке схвалення.

Що ж до Є.-П. Якобсена, то я ще й потім протягом багатьох років переживав завдяки йому таке невимовне почуття, що не вважаю себе здатним сказати без обману й вигадки, щó він значив для мене в ті давні роки. Ще й довго потім, у паризькому періоді, він залишався моїм постійним супутником у думках і в серці; те, що його вже не було на світі, здавалося мені іноді нестерпною втратою, проте саме ця дивна спонука, що я знав його особисто, виховала в мені зарання ту свободу й щирість до небіжчика,— ту точку зору, яка потім знайшла дивовижне підтвердження на батьківщині Якобсена і в Швеції.

Ось тут, наприклад, дорогий пане д-р Понгс, мені бракує Ваших зустрічних запитань, щоб разом з Вами йти да-

лі вужчою, майже зарослою стежкою. Отож, аби триматися безпосереднього: я спочатку познайомився з Якобсеном («Нільс Люне» і «Шість новел») у дуже милому найдавнішому перекладі Марії фон Борх («Реклам»), який залишився для мене найкращим ще й тоді, коли я певною мірою зумів опанувати датські тексти.

А втім, першій, майже суворій вказівці на ці книги (а також і на Тургенєва) я завдячую Якобу Вассерману; лірична приблизність, у якій я обертався, вивела його, що вже мав чималий досвід творчої праці й добре розумівся у творах мистецтва, з терпіння, і він вклав мені якось у Мюнхені ці твори у руки як свого роду урок, книжки, що незадовго до цього стали мірилом для нього самого. Той факт, що я самостійно не був здатний знайти такі доступні книжки, нагадує мені про мою страшенну безпорадність у читанні; без знаменитих букіністів з набережної Сени, які приносять у твоє життя книжки всіх часів, що я коли-небудь міг би знайти!

І моя рання мюнхенська пора не надто стала мені в пригоді щодо читання: наприклад, «Вісник мистецтва» залишався тоді для мене також недоступним чи невідомим, так що Гофмансталя я не міг прочитати багато. Чар, який випромінювала та дрібка, що я зумів опанувати, не мав собі, звичайно, рівного. «Рік душі» Стефана Георге став для мене знаменним з самого початку; але він відкрився для мене як переборення тільки тоді, коли я почув поета, що читав свої владні вірші в гуртку Лепсіуса.

Коли ще подумати про «впливи», то було б важко пригадати їх усі. Ви називаєте Якобовські; з таким самим правом можна було б згадати балтійця Рейнгольда Моріса фон Штерна та багатьох, багатьох інших, які друкувалися в маленьких журналах, яких я читав і до яких мене тягнуло. І те, що протягом певного часу паралельні зусилля Вільгельма фон Шольца й Е. фон Бодмана мали поперемінно значення то як зразки для наслідування, то як об'єкти приязні,— але тут,— через одну близьку людину, яка осягла її й своїм серцем, ще за два роки до моєї туди

подорожі,— втрутилася Росія, і тим самим, як Ви слушно визнаєте, був підготовлений поворот до справді свого.

«Корнет» став несподіваним подарунком однієї-єдиної ночі, осінньої ночі, написаний за одним заходом при двох свічках, що мигтіли від нічного вітру; хмари, що пливли, затуляючи місяць, викликали його, а сюжет за кілька тижнів перед тим мені навіяло перше знайомство з деякими родинними документами, що дісталися мені в спадщину.

«Пісні про ангела», «Пісні про дівчину» були задумані в Тоскані, у Флоренції й на Лігурійському морі; деякі, очевидно, вже там і написано — у Віареджіо, де роки по тому знайшла своє втілення також одна частина «Книги годин». Щоб говорити про релігійні умови, з яких розвинулися оті пісні, треба повести мову віддалеки; адже кульмінації моя католицьки забарвлена розчуленість досягла серед потрясінь того жорстокого періоду військової школи, що вимагав від мене, поміж п'ятисот учнів, величезного (як на мій вік) досвіду самотності. Одразу за цим періодом чи вже в ньому почалася нещадна експлуатація того ставлення до бога, яке не можна віднести до певного віровизнання.

Ну, годі. Я вкладаю в конверт Ваш лист, попередній, щоб Ви мали змогу поряд із моїми спробами відповісти пригадати власні запитання. Я не приховую при цьому від себе недостатності моїх відомостей. Та не вагайтеся знову звернутись до мене: можливо, наступного разу мені пощастить дати більше інформації. Я б пропонував скористатися для цього чимсь на зразок анкети, у якій Ви б залишали мені місце безпосередньо після Ваших запитань, аби я міг туди вписати відповідь,— цей спосіб недавно в листуванні з моїм польським перекладачем виявився досить зручним і плідним, і його можна рекомендувати в таких випадках.

Дозвольте на закінчення ще раз запевнити Вас, що я добре міг зрозуміти хід Ваших міркувань і принагідних припущень. Я ніколи не читаю того, що друкується з приводу моїх творів, однак якщо в тій чи іншій статті висловлено розуміння таке глибоке й надійне, як у Вашій роботі,

то я майже шкодую, що наклав на себе це (щоправда, потрібне) обмеження.

Не можу не бути Вам щиро вдячним за таку глибоку увагу, виявлену до мене.

Відданий Вам

Р. М. Рільке

P. S. Щойно на берегах одного з аркушів Вашого листа я побачив ще одну приписку, залишену без відповіді. На жаль, нічого не можу пригадати про виникнення вірша «Я б не хотів померти навесні» (не робіть, будь ласка, ніяких висновків з цього * трохи туманного запевнення).

ДО ВІТОЛЬДА ГУЛЕВИЧА

На поштовому штемпелі: Сієрр, 13.XI.25

...І хіба *мені* належить давати правдиве тлумачення «Елегій»? Вони набагато перевищують мене самого. Я вважаю їх за подальший розвиток тих суттєвих положень, які були подані ще в «Книзі годин» і використали образ світу, бавлячись ним і спокушаючи його, в обох частинах «Нових віршів» і потім зіткнулися у «Мальте» в конфлікті, знов були відкинуті в життя і там майже правлять доказом неможливості цього життя, що так повисло в безгрунтовності. В «Елегіях» життя на основі тих самих даних стає знову можливим, воно навіть отримує в них те остаточне *підтвердження,* до якого юний Мальте не зміг прийти, дарма що він був на правильному важкому шляху «des longues études» [1]. *Ствердження життя і смерті в «Елегіях» стає єдністю.* Визнавати одне без другого, як це тут виявляється й урочисто стверджується, врешті лише обмеження, де виключається все нескінченне. Смерть — це ін-

---

* Того, що у вірші *(прим. авт.)*.

[1] «Довгого навчання» *(фр.)*.

ший, невидимий і не освітлений нами *бік життя:* ми повинні спробувати досягти найвищої свідомості нашого буття, яка в себе вдома в *обох нерозмежованих між собою областях і живиться з невичерпного джерела обох...* Справжнє життя простягається *в обидві* області, велике коло кровообігу проходить через обидві: *немає ні цього, ні того світу, але є лише одна велика єдність,* де пробувають вищі од нас істоти, «ангели». І ось ставиться проблема кохання в цьому, розширеному на свою більшу половину, у цьому тільки тепер *повному,* тільки тепер *здоровому світі.* Мене бере подив, що «Сонети до Орфея», щонайменше так само *«важкі»* і виповнені тим самим змістом, не допомогли Вам зрозуміти «Елегії». Розпочаті 1912 року (в Дуїно), вони — уривками— писалися в Іспанії та в Парижі аж до 1914 року; війна цілком перервала цю мою найбільшу працю; і коли я 1922 року (тут) знову наважився взятися за роботу, то ще перед новими елегіями й до їхнього завершення з'явилися, зненацька налетівши вихором, «Сонети до Орфея» (яких *не було* в моєму плані). Їх народило,— а інакше й бути не могло,— те саме, що й «Елегії», і та обставина, що вони раптово, без моєї волі, виникли як відгук на смерть однієї молодої дівчини, ще більше зближує сонети з джерелом їхнього походження; цей відгук — ще один зв'язок з центром *того* царства, глибінь і вплив якого ми — повсюди необмежено — поділяємо з небіжчиками й прийдешніми людьми. Ми, тутешні й нинішні, ні на мить не задовольняємося часовим світом і не пов'язані з ним; ми невпинно йдемо і йдемо до тих, хто жив раніше, до наших предків і до тих, хто, очевидно, прийде після нас. У тому найбільшому *«відкритому»* світі і *перебувають* усі,— не можна сказати, щоб «одночасно», бо саме відсутність часу зумовлює те, що всі *перебувають.* Минуще повсюди поринає в глибоке буття. Отже, всі форми тутешнього не тільки слід сприймати обмеженими в часі, але, наскільки ми до цього спроможні, переводити їх у ті вищі плани буття, до котрих ми самі причетні. Але не в *християнському сенсі* (від чого я дедалі рішучіше відходжу), а в чисто зем-

ному, глибоко земному, блаженно земному намірі все те, що ми бачимо й відчуваємо на дотик *тут*, перевести в ширше, найширше коло буття. Не в потойбічний світ, тінь якого затьмарює нашу Землю, а в якийсь цілий світ, в *єдине ціле*. Природа, предмети нашого повсякденного вжитку тимчасові й тлінні, але поки ми тут, усі вони — *наша* власність, наші друзі, співучасники наших прикрощів і радощів — якими вони були вже й для наших предків. Отже, усе тутешнє не лише не слід ганити чи принижувати, але саме через його тимчасовість, яку воно поділяє з нами, повинні ми всі тутешні явища й речі осягнути в їхньому найглибшому значенні й перетворити. Перетворити? Так, бо наше завдання— так глибоко, так палко і з таким стражданням закарбувати в собі цю тимчасову, тлінну землю, щоб сутність її в нас знову «невидимо» воскресла. Ми бджоли невидимого. Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible [1]. «Елегії» й змальовують нас в оцьому ділі, в ділі невпинного перетворення улюбленого видимого й відчутного у невидимі вібрації й збудження нашої природи, яка впроваджує нові частоти вібрацій у вібраційні сфери всесвіту. (Оскільки будь-які види матерії у всесвіті є лише різні показники ступеня вібрацій, то ми таким чином готуємо не лише інтенсивності духовного роду, але — хто знає? — нові тіла, метали, зоряні туманності й сузір'я). І цю діяльність своєрідно підтримує і стимулює дедалі швидше зникнення такої величезної кількості видимого, яке не можна більше відновити. Ще для наших дідів та бабусь був «дім», був «колодязь», знайома їм вежа, нарешті, їхнє власне убрання, їхнє пальто — все це було безмежно більшим, безмежно ріднішим; майже кожна річ правила за посудину, з котрої вони брали людське і в котру складали людське про запас. І ось з Америки вторгаються до нас порожні, байдужі речі, речі-привиди, *бутафорія життя*... Будинок

---

[1] Ми нестямно збираємо мед видимого, щоб наповнити ним великий золотий вулик Невидимого *(фр.)*.

в американському розумінні, американське яблуко, а чи тамтешня виноградна лоза не мають *нічого* спільного з будинком, плодом, виноградом, у які увійшли сподівання й думи наших пращурів. Оживлені, пережиті нами речі, *речі — наші співучасники,*— сходять нанівець і не можуть бути чимось замінені. *Ми, можливо, останні, хто ще знав такі речі.* На нас лежить відповідальність не лише зберегти пам'ять про них (це було б мало й ненадійно), а й їхню людську цінність і цінність як ларів (ларів — у значенні домашніх божеств). У землі немає іншого виходу, аніж ставати невидимою: і *в нас,* бо ж ми якоюсь частиною свого єства причетні до невидимого, тримаємо (щонайменше) його акції й можемо протягом нашого перебування тут примножити наші невидимі володіння,— *у нас* лише може відбуватися ця глибока внутрішня й тривала метаморфоза видимого в невидиме, вже більше не залежна від видимого й відчутного буття,— як наша власна доля в нас постійно *присутня й постійно невидима.* «Елегії» й установлюють цей новий порядок буття; вони засвідчують, вони вшановують цю нову свідомість. Вони обережно впроваджують її в наявні традиції, оскільки вони використовують для цього прадавні легенди й відлуння легенд, навіть у єгипетському культі небіжчиків знаходячи передчуття таких стосунків. (Хоча «Країну скарг», через яку старша «скарга» веде померлого юнака, *не слід ототожнювати* з Єгиптом, усе ж вона деякою мірою є відбиттям принільської країни в пустельній ясності свідомості небіжчика). Більшої помилки припускається той, хто підходить до «Елегій» або «Сонетів» з *католицькими* уявленнями про смерть, про потойбічний світ і про вічність і цілком віддаляється від їхнього джерела, що призводить до ще глибшого нерозуміння. Ангел *«Елегій»* не має нічого спільного з ангелом християнського неба (скоріше він близький з образами ангелів Ісламу)... Ангел «Елегій» — це таке створіння, в якому здійснюване нами перетворення видимого в невидиме вже повністю відбулося. Для ангела «Елегій» усі вежі й палаци, що були колись, існують, *бо* вони давно не-

видимі, а ще існуючі вежі й мости нашого буття *вже* невидимі, хоча (для нас) вони ще залишаються матеріальними. Ангел «Елегій» — це те створіння, яке є для нас запорукою того, що невидиме становить вищий розряд реальності.— Тим він і «страшний» для нас, що ми, які любимо й перетворюємо його, все ще прив'язані до видимого. — Усі світи Всесвіту валяться в невидиме, як у свою найближчу глибшу дійсність; *деякі зорі перетворюються безпосередньо, переходячи в нескінченну свідомість ангелів,— інші ще пов'язані з істотами, котрі перетворюють їх повільно, з великими труднощами, і ось у жаху і в захваті цих істот вони досягають свого найближчого невидимого здійснення. В розумінні «Елегій» ми і є, наголосимо ще раз, ми і є ці перетворювачі землі, все наше буття, всі злети й падіння нашої любові — все наділяє нас здатністю розв'язати це завдання* (поряд з яким, по суті, немає жодного завдання). («Сонети» показують деякі деталі цієї діяльності, яка з'являється там під ім'ям і охороною однієї померлої дівчини, чия незавершеність і невинність не дають закритися могильному склепу, а тому вона, переступивши поріг смерті, належить до тих самих сил, що зберігають одну половину життя свіжою й відкритою для її другої половини, немов незагойна рана.) «Елегії» й «Сонети» повсякчас підкріплюють одно одне, і я вбачаю безмежну ласку в тому, що мені було дано одним диханням наповнити ці обидва вітрила: невеличке іржаво-руде вітрило «Сонетів» і велетенське біле полотнище вітрила «Елегій».

Бажаю Вам, дорогий друже, знайти в моєму листі якусь допомогу чи пояснення, а з рештою давайте собі раду самі. Бо: я не знаю, чи зумів би коли-небудь сказати більше.

Ваш
Р. М. Рільке

ДО ГЕРЦОГИНІ АУРЕЛІЇ ГАЛЛАРАТІ СКОТТІ[1]

Валь-Монт біля Гліона-на-Терріте, кантон Вод (Швейцарія)
14 лютого 1926

...Дорогий друже, вибачте цю задовгу недільну бесіду; ваші малі знов почувають себе добре, ця новина найдорожча з Вашого листа, і я про це пам'ятаю.

Ви побачите у Мілані Пітоєвих. Я ними дуже захоплююся, вже давно, і я мав приємність зустріти їх кілька разів. Які чудові люди: вони ігнорують усе, що може зупинити людей в їхній праці, настільки вони живуть, обоє, у серцевині своєї переможної роботи, і їх веде благородність і щирість їхнього устремління! В них немає цього сумного честолюбства, яке, здається, властиве взагалі акторам (я знаю їх трохи) і навіть деяким великим майстрам сцени. Коли Пітоєви й прагнули успіху, так це тому, що він входив у їхнє здійснення мистецтва й дозволяв їм творити далі. Пітоєв незрівнянний як постановник і режисер: треба було бачити, як він — яким невимовним способом! — передає свою ідею, своє цілком внутрішнє бачення своїм акторам. Він здійснює, обдаровуючи твір, який він любить (а він грає тільки такі), цілий безперервний ряд видінь; п'єса, перед тим як він її пропонує глядачам, зіграна в ньому самому з небувалою силою. Дехто скаржиться на його монотонність як актора; та хоч у нього й не завжди колоритний голос і розмаїтий жест, він досконало володіє нюансом (так би мовити, в гризайлі),— і його гра надихається розумінням кожної сцени й тримається магією його жвавої уяви. Як жаль, що Ви не бачили пані Пітоєву в ролі Жанни д'Арк. На щастя, вона сприйняла її серйозно, бо пересмішник,— а Бернард Шоу саме такий,— уклав усю свою іронію, щоправда, цього разу сповнену пошани, у щось на зразок епілогу. У самій п'єсі образ Жанни д'Арк виділяється якоюсь простою чистотою; але Людмила Пітоє-

---

[1] Лист написаний французькою мовою.

ва зуміла надати цій чистоті незабутнього ореолу. Вона створює собі, навколо своєї ролі, чистий контур, який замикає її в скромності, гідній різця скульптора. Граючи цю роль без кінця й без перепочинку, вона так віддалася цьому завданню й була перетворена ним настільки, що нарешті змінилася фізично. Зустрівши її в Парижі, у знайомих, я насилу впізнав її; кожного вечора страждаючи в образі своєї святої героїні, вона потоншала, і немовби вся її плоть замінилася найтоншою тканиною, водночас і видимішою, й не такою тривкою. Сам Пітоєв запевняв мене, що після спектаклю йому доводилося, з безмежною обережністю, витягати її з її ролі, немов з глибини колодязя, куди вона стрімголов кинулася! Яка висока душа! Вона народила (хто міг би сказати!) п'ятеро дітей, яких вона любить і доглядає, і, виконуючи й далі свій виснажливий труд, якого вимагає від неї її мистецтво, вона примудряється залишатися ніжною матір'ю й жити цим любим особистим і родинним життям, яке іншим здається несумісним з таким постійним і нервовим фахом.

З п'єс Піранделло я бачив у Пітоєвих лише «Генріха IV», звичайно, не найкращу п'єсу цього видатного й дивовижного драматурга. Я б волів побачити «Шість персонажів...», яких, судячи з того, що я чув, Пітоєв дав у животрепетній постановці; а як оцінюють її на батьківщині Піранделло?

Я передаю Вам, дорогий друже, з тією самою поштою, яка повезе це послання, одну книжку, яку випадково знайшов у маленькій гліонській крамничці *до того,* як її поцінували й відзначили премією «Друзів французької літератури» за 1926 рік. Я вважаю її надзвичайною, шедевром: її слід було б перекласти всіма мовами. Я щасливий, що посилаю її Вам і Вашим друзям.

Якщо я поїду в Рим у березні, чи застану я ще там Вашу сестру? Лікар схиляє мене до думки про цю подорож, яка почнеться, само собою зрозуміло, першою зупинкою в Мілані у Вас. Але я почуваю себе ще не таким бадьорим і навіть не загадую в думці про дорогу. Ці рядки, одначе,

найкращий доказ мого бажання відповісти Вам і порозмовляти з Вами; боюся, що вони навіть виявилися надмірним доказом.

Повірте, прошу Вас, в силу моєї дружньої відданості.

Рільке

ДО МОЛОДОЇ ЖІНКИ

Тепер Валь-Монт біля Гліона (Вод)
17 березня 1926

Любий юний друже,
Вашого листа написано (я констатую це зі щирим жалем) вже понад місяць тому, та це не моя вина, що я так пізно відповідаю на нього; Ваші рядки не застали мене ні в Парижі, ні в моєму постійному місці проживання (замок Мюзо біля Сієрра) в кантоні Вале; важко сказати, де вони ще мене шукали,— в кожному разі, дійшли вони до мене лише вчора.

Що ж тепер робити?

Я переживаю дні, коли писання листів —для мене важка праця; стіл мій завалено кореспонденцією, що чекає відповіді. А щоб виконати Ваше миле прохання, не вистачило б і багатьох сторінок відповіді. От якби ми могли сидіти віч-на-віч одне з одним, то знайшли б вихід куди швидше: особисте спілкування, навіть коли воно відбувається мовчки, веде до контакту і взаєморозуміння, а що письмове?.. З чого розпочати?

Я залюбки познайомив би Вас із тими фактами з мого життя, котрі могли б винагородити Вас за Ваше уважне й захоплене зацікавлення моїми творами... але що то за факти? Можливо, слід було б повернутися до дитинства чи розповісти про деякі подорожі, про зустрічі, про життя в тому чи іншому місті. Ви легко можете собі уявити, який величезний вплив справило на мене оточення та численні

країни, де я не раз з ласки моєї щедрої й поблажливої долі мав змогу зупинятися не лише як мандрівник, а міг там *жити,* беручи найжвавішу участь у сучасному й минулому цих країн... Італію я знав і любив ще з восьми років,— вона у своїй чіткій розмаїтості й рясноті форм була, так би мовити, букварем мого мандрівного життя. Вирішальний же вплив справила Росія: бо в роки 1899 і 1900 вона не лише відкрила мені незрівнянний світ, світ нечуваних масштабів, а й завдяки рисам російських людей я відчув себе допущеним у людське братерство (конче потрібне переживання, до якого я зовсім не був готовий,— єдине дитя в батьків, майже позбавлене будь-яких стосунків з людьми). Росія (Ви можете зробити про це висновок з моїх творів, насамперед з «Книги годин») стала в певному розумінні основою мого життєвого сприйняття й досвіду, як Париж — незрівнянний! — з 1902 року став підмурком мого творчого розвитку. Під величезним впливом Родена, який допоміг мені подолати ліричну поверховість і дешеву à peu prés[1] (що походила з легко збуджуваної, але нерозвиненої вразливості), завдяки тому, що я зобов'язався до пори до часу працювати, як маляр чи скульптор, *перед натурою,* неухильно осягаючи й наслідуючи її. Першим наслідком цієї корисної і суворої школи був вірш «Пантера» — в паризькому Ботанічному саду,— по якому простежується цей метод. З того року (1902) я жив у Парижі, що аж ніяк не завадило мені проводити іноді цілі місяці в Італії, Скандінавії (Данії та Швеції), узнати Алжір, Туніс і Єгипет, французьку провінцію, і, нарешті,— найвизначніша подія після Росії й невичерпного Парижа,— я познайомився з Іспанією, починаючи з Толедо, де я прожив цілу зиму (1912). Перше правдиве узагальнення таких розмаїтих впливів, які ріднить лише їхнє безумовне опанування, сталося в найновіших моїх книжках — «Сонетах до Орфея» і важких «Елегіях» (роз-

---

[1] Приблизність *(фр.).*

початих уже 1912 року й потім надовго перерваних війною). Ось усе, що я можу стисло окреслити. Якщо цього мало, надто мало, то, може, вистачить, щоб навести Вас на конкретніші запитання, на які (коли тільки дозволить час) буду радий відповісти докладніше. А поки що дозвольте подякувати Вам за міцність і тривалість Вашої до мене прихильності.

Райнер Марія Рільке

ПРИМІТКИ

ВОРПСВЕДЕ

Книжка була написана Рільке на початку 1902 року, після його знайомства з групою художників Ворпсведе (назва від селища на березі Північного моря, де вони працювали). Ці молоді митці, відкинувши академічні традиції, прокладали нові шляхи в німецькому пейзажному живописі. Книжка складається із вступу і п'яти нарисів про художників групи: Г. Фогелера, Ф. Макензена, О. Модерзона, Ф. Овербека і Г. ам Енде. У даному збірнику дається лише вступ.

Ян Сікс — мається на увазі «Портрет Яна Сікса» Рембрандта.

Беклін Арнольд (1827—1901) — швейцарський художник, представник символізму. Для його творчості характерне поєднання містичної символіки і натуралістичної життєподібності образів.

Рейсдаль Я. ван (1628 чи 1629—1682) — голландський художник, майстер пейзажного живопису, позначеного епічним розмахом і ліричною експресією.

«Стогульденовий офорт» — офорт Рембрандта «Христос, який зцілює хворих».

Фейєрбах Ансельм (1804—1872) — німецький художник. Писав картини на античні теми, в яких прагнув відродити монументалізм, однак вони позначені статичністю і нежиттєвістю.

Пюві де Шаванн П. (1824—1898) — французький художник, майстер монументально-декоративного живопису. Тяжів до символізму.

Руссо Теодор (1812—1867) — французький художник, натхненник знаменитої барбізонської школи. Майстер реалістичного пейзажного живопису.

Мілле Ж. Ф. (1814—1875) — видатний французький живописець-реаліст. Провідна тема живопису Мілле — трудове життя французького селянства.

Барбізон — село біля Парижа, в якому в середині XIX ст. працювала група художників, майстрів реалістичного пейзажу (звідси — барбізонська школа).

Сегентіні Дж. (1858—1899) — італійський художник, близький до імпресіонізму. Малював альпійські пейзажі й селянське життя.

...герой однієї тургенєвської новели.— Мається на увазі повість І. С. Тургенєва «Гамлет Щигровського повіту».

Рунге Ф. О. (1777—1810) — німецький живописець, ранній романтик. У Рільке йдеться про його алегоричну картину «Ранок».

Констебл Джон (1776—1837) — видатний англійський художник, один із зачинателів реалістичного пейзажного живопису XIX ст.

Книжка Рільке про Родена була написана наприкінці 1902 — на початку 1903 року на замовлення відомого німецького мистецтвознавця Р. Муттера, який видавав серію монографій про видатних митців. Рільке присвятив книжку скульптору К. Вестгоф, своїй дружині, яка навчалася у Родена. У 1907 році до монографії була додана доповідь про Родена, з якою поет виступав по містах Німеччини і Австро-Угорщини, і з того часу книга виходить у двох частинах.

Pomponius Gauricus (Помпоніо Гауріко, близько 1480 — близько 1520) — італійський вчений і поет, автор трактату «Про скульптуру» (1504), з якого Рільке взяв епіграф.

Emerson (Емерсон Р. У., 1803—1882) — американський філософ і поет, зачинатель трансценденталізму, течії в філософії і літературі США минулого століття.

Святий Августін (Августін Аврелій, 354—430) — один із «отців церкви», зачинатель християнської теології і філософії.

Коломб Мішель (близько 1430— близько 1513) — французький скульптор пізнього середньовіччя.

...заробляв собі на шматок хліба в Севрській мануфактурі.— Тут Роден працював з 1864 по 1866 рік.

Роденбах Жорж (1855—1898) — бельгійський поет і прозаїк, належав до символізму.

...плачущі ноги папи Ніколи Третього.— Мається на увазі епізод із «Божественної комедії» Данте («Пекло», пісня XIX), в якому змальовуються муки названого папи.

Парсіфаль — герой однойменного лицарського роману німецького поета Вольфрама фон Ашенбаха (близько 1170—1220); виріс в самотині, далекий від людського світу.

Салон — сезонні виставки творів мистецтва в Парижі. В даному випадку йдеться про конкурсне жюрі.

Рюд Франсуа (1784—1855) — французький скульптор романтичного напряму. Рільке має на увазі його рельєф «Марсельєза» на Тріумфальній арці в Парижі.

Барі А. Л. (1795—1875) — французький скульптор-аніміаліст. Роден у 1864 році відвідував курси, на яких заняття вів Барі.

Карпо Ж. Б. (1827—1875) — французький скульптор і живописець, який відроджував динамізм барокко. «Танець» — скульптурна група Карпо на фасаді Гранд-Опера в Парижі.

Ніке (Ніка) — в грецькій міфології крилата діва, що уособлює перемогу. Рільке має на увазі Ніку Самофракійську, відому скульптуру II ст. до н. е., яка знаходиться в Луврі.

...таким самим був його Франческо Сфорца.— Мається на увазі створений Леонардо да Вінчі кінний пам'ятник міланському герцогу Франческо Сфорца, який не зберігся до наших днів.

«Внутрішній голос» — одна з алегоричних жіночих фігур, що до-

повнюють пам'ятник Віктору Гюго, створений Роденом (на розі вулиць Віктора Гюго і Анрі Мартена в Парижі).

Дузе Елеонора (1859—1924) — уславлена італійська актриса.

Д'Аннунціо Габрієле (1863—1938) — італійський письменник декадентського напряму.

Кар'єр Ежен (1849—1906) — французький митець, був близьким другом Родена.

Уголіно — глава Пізанської республіки, який був полонений ворогами і заморений голодом разом з синами в тюремній вежі. Про його жахливу смерть розповідається в «Божественній комедії» Данте («Пекло», пісня XXXIII).

Славнозвісний бюст із Люксембурзького музею...— Очевидно, йдеться про скульптурний портрет Камілли Клодель, створений Роденом (1884).

Далу Жюль (1838—1902) — французький скульптор, учасник Паризької комуни, друг молодості Родена.

Рошфор В. А. (1830—1913) — французький політичний діяч і журналіст.

Мірбо Октав (1850—1917) — французький письменник натуралістичного напряму.

Лоран Ж. П. (1838—1921) — французький живописець неокласицистичного напряму.

Бастьєн-Лепаж Ж. (1848—1884) — французький живописець-реаліст, друг Родена.

Желле Клод (1600—1682) — прізвище видатного французького живописця класицистичного напряму, відомого під ім'ям Клода Лоррена (Лотарінгця).

...найзріліший із них знищено під час заворушень у Чілі.— Йдеться про кінну статую чілійського генерала Лінча, виконану Роденом у 1886 році. Подальша доля пам'ятника невідома.

Фруассар Жан (1338—1404) — автор відомих «Хронік», що охоплюють історію Франції з 1325 по 1400 рік.

Жеффруа Гюстав (1855—1926) — французький письменник, критик та історик мистецтва.

Донателло (Донато ді Нікколо ді Бетто Барді, 1386—1466) — видатний італійський скульптор доби Відродження.

Слютер Клаус (1340 чи 1350—1406) — бургундський скульптор, могутня пластика якого долала химерність пізньої готики.

Малларме Стефан (1842—1898) — відомий французький поет-символіст.

Готьє Теофіль (1811—1872) — французький поет, прозаїк і критик, спершу романтик, пізніше представник Парнаської школи.

Нотатки Гонкурів.— Маються на увазі знамениті «Щоденники» французьких письменників братів Гонкурів — Едмона (1822—1896) і Жюля (1830—1870).

Ламартін Альфонс (1790—1869) — французький поет-романтик.

...бюст роботи Давіда.— Мається на увазі відомий французький скульптор П. Ж. Давід д'Анже (1788—1856).

Буланже Луї (1806—1867) — французький живописець-романтик.

...кого ощасливила іноземка.— Йдеться про графиню Евеліну Ганську, яка 1850 року вийшла заміж за Бальзака незадовго до його смерті.

Срібні копальні — натяк на невдалу затію Бальзака поновити срібні копальні на Сардінії, полишені з часів античності.

Паоло і Франческа — юні герої із «Божественної комедії» Данте, чиї імена стали символом палкого і нещасливого кохання. Можливо, Рільке має на увазі скульптурну групу Родена «Вічна весна», пов'язану з «Брамою пекла».

Себастьян Мельмот — під цим ім'ям жив у Парижі Оскар Уайльд після виходу із в'язниці.

Карр'є-Беллез А. Е. (1824—1887) — французький скульптор, у майстерні якого Роден працював у 1866—1870 рр.

Расбург А. Ж. ван (1831—1902) — бельгійський скульптор, з яким Роден працював на початку 1860-х років.

Маркс Роже (1859—1913) — французький мистецтвознавець.

Трокадеро — палац у Парижі, побудований у зв'язку з Всесвітньою виставкою 1878 року; нині палац Шайо.

«Беллона» — скульптура Родена, що зображає богиню війни у римлян.

Скріб Ежен (1791—1861) — французький драматург.

Pont d'Alma — міст Альма в Парижі. У павільйоні біля цього мосту в 1900 році відбулася виставка творів Родена, яка мала великий успіх.

Рібо Теодюль (1823—1891) — французький живописець і графік.

Сулоага Ігнасіо (1870—1945) — іспанський живописець, його картини з народного життя відзначаються яскравим колоритом.

Фальгієр Ж. О. Ж. (1831—1900) — французький скульптор, перебував у дружніх стосунках з Роденом.

«Наслідування Христу» — анонімний трактат XV ст., який приписується французькому теологу Фомі Кемпійському (1380—1471).

Реканівська — мається на увазі Е. Ренан (1823—1892), французький історик і письменник.

НОТАТКИ МАЛЬТЕ ЛАУРІДСА БРІГГЕ

Цей єдиний роман Рільке був написаний в 1904—1910 роках. Він посідає особливе місце в творчості поета, конденсуючи в собі її характерні проблеми, мотиви, настрої. Провідні його теми — самотність людини у великому капіталістичному місті, її відчуженість, а також необхідність пошуку шляхів до інших. Значна увага приділяється в романі питанням літератури й мистецтва, роздумам про художню творчість, її природу і функції.

Верлен Поль (1844—1896) — видатний французький поет, у творчості якого поєднувалися імпресіонізм і символізм.

Але поет, якого я читаю, зовсім не такий... — Мається на увазі Франсіс Жамм (1868—1938), який жив переважно в рідному краю біля Піренеїв і в своїй поезії змальовував природу, тихі радощі повсякденного життя простих людей.

Він звучить, як дзвін у чистому повітрі. — Один з поетичних збірників Ф. Жамма називається «Від ранішнього благовісту до вечірнього» (1897).

...я бачив у Пантеоні святу. — Паризький Пантеон спершу був церквою святої Женев'єви, яка, за середньовічними легендами, врятувала місто від гуннів. Далі Рільке описує картину Пюві де Шаванна.

Сапфо (Сафо) — давньогрецька поетеса VII—VI ст. до н. е. Далі Рільке створює її високопоетичний динамічний образ.

ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ В СУЧАСНОМУ РОСІЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Стаття була написана в 1901 році, після мандрівок Рільке в Росію. Про цю статтю див. у передмові.

Левицький Д. Г. (біля 1755—1822) — російський живописець, майстер портрета, в якому урочистість тонко поєднується з інтимністю.

Кіпренський О. А. (1782—1836) — російський живописець романтичного напряму.

Мазаччо (Томмазо ді Джованні ді Сімоне Кассаї, 1401—1428) — італійський митець раннього Відродження, один з фундаторів живопису нового часу.

Овербек Ф. (1789—1869) — німецький живописець, засновник товариства назарейців.

Штраус Д. Ф. (1808—1849) — німецький теолог і філософ-молодогегельянець, автор книги «Життя Ісуса», в якій трактував Ісуса Христа як історичну особистість.

Пуантилісти — течія в французькому живописі постімпресіоністичного періоду (Ж. Сера, П. Сіньяк). Її представники ввели нову живописну техніку, замінивши імпресіоністичний мазок крапками (звідси назва, від французького le point — крапка).

Клінгер М. (1857—1920) — німецький живописець і графік. Його творам властиві фантастичні й містичні мотиви.

Моро Гюстав (1826—1898) — французький живописець, романтик і символіст.

Бердслі Обрі (1872—1898) — англійський художник, його малюнки мали значний вплив на стиль «модерн» кінця XIX — початку XX ст.

Поленова О. Д. (1850—1898) — російський живописець і графік. Дочка Д. В. Поленова.

Малютін С. В. (1859—1937) — російський живописець і графік, розпочинав творчий шлях серед передвижників. Став видатним радянським митцем.

ЯК СТАРИЙ ТИМОФІЙ СПІВАВ ПОМИРАЮЧИ

Оповідання із збірки «Розповіді про господа всеблагого» (1904), навіяної враженнями від подорожей Рільке по Італії (1897 і 1898) і по Росії (1899 і 1900). В оповіданні відбилося захоплення поета російським і українським фольклором та народними співцями.

Ще сто років тому воно... жило на багатьох устах.— Йдеться про російські билини і про першу їхню збірку Кірші Данилова, записану в середині XVIII ст. і видану 1804 року.

Дюк Степанович — мається на увазі билина про Дюка Степановича.

ПІСНЯ ПРО ПРАВДУ

Оповідання із збірки «Розповіді про господа всеблагого», в ньому відбилися враження від мандрівки Рільке по Україні влітку 1900 року та від українського фольклору.

...гетьманів Кирдягу, Кукубенка, Бульбу...— гетьманами Рільке називає тут козацьких ватажків із повісті М. В. Гоголя «Тарас Бульба».

Остряниця Яків — козацький гетьман, керівник селянсько-козацького повстання на Україні в 1638 році.

Наливайко Северин — керівник селянсько-козацького повстання на Україні в 1594—1595 роках.

Нема в світі правди...— В оригіналі наводиться здійснений Рільке вільний переклад української народної пісні про правду й кривду, яка виконувалася знаменитим кобзарем Остапом Вересаєм і була записана М. В. Лисенком:

Нема в світі правди, правди не зиськати!
Що тепер неправда стала правдувати.
Уже тепер правда стоїть у порога,
А тая неправда сидить конець стола.
Уже тепер правду ногами топтають,
А тую неправду медом напувають.
Уже тепер правда сидить у темниці,
А тая неправда — з панами в світлиці.
А вже тая правда сльозами ридає,
А тая неправда все п'є та гуляє.
Тілько в світі правди, що рідная мати...
Де б ми єї могли в світі одиськати?
Ой орлице-мати! Де ж нам тебе взяти?

Тебе не купити, ані заслужити!
Коли б тебе, правдо, в світі увидіти,
Орловими крильми раді б ми летіти.
Ой хто буде в світі правду ісполняти,
Тому зошлеть господь щодня благодаті.
Бо сам господь — правда і смирить гординю,
Сокрушить неправду, вознесе святиню!

ПРО ТОГО, ХТО ПІДСЛУХУВАВ КАМІННЯ

Оповідання із збірки «Розповіді про господа всеблагого», навіяне враженнями від мистецтва італійського Відродження, зокрема творчості Мікеланджело. В оповіданні дається оригінальна інтерпретація геніального митця, який у творчій могутності зрівнюється з богом.

Фра Анджеліко з Ф'єзоле (Беато Анджеліко, 1387—1455) — італійський живописець раннього Відродження, що тісно пов'язаний з традиціями й формами середньовічного мистецтва.

Йосиф Арімафейський — за біблійним переказом, один з учнів Христа, брав участь у похованні тіла вчителя.

Пієта — в образотворчому мистецтві сцена зняття тіла Ісуса з хреста і його оплакування.

З РАННІХ ЗБІРОК

Народна пісня.— Із збірки «Дарунок ларам» (1895) — вияв любові Рільке до чеської народної пісні.

З «КНИГИ ГОДИН»

Були це Мікеланджелові дні...— Цей вірш перегукується з оповіданням Рільке «Про того, хто підслухував каміння», і написані вони були майже одночасно. Для Рільке Мікеланджело був втіленням митця-титана, що прагне охопити світ в усій його повноті й глибині.

З «КНИГИ КАРТИН»

Пан— в давньогрецькій міфології бог лісів і пасовищ; своєю грою на сопілці приваблював німф.

З «НОВИХ ПОЕЗІЙ»

Смерть поета.— Тут знаходить вираження одна з важливих ідей естетики Рільке: суть митця — в нерозривному зв'язку зі світом і речами, такому повному, що здається він взаємопроникненням.

Святий Себастьян.— В цьому вірші Рільке розробляє мотив, широко представлений в живописі ренесансу й барокко (Антонелло де Мессіна, Козімо Тура, Тіціан, Ель Греко, Сурбаран та багато інших).

Портал.— Твір аналогічного характеру, але тут Рільке дає поетичне перетлумачення архітектурно-скульптурного мотиву готичного собору (найімовірніше — Шартрського).

Орфей, Еврідіка, Гермес.— В грецькій міфології *Орфей*— чарівний співець, який своїми піснями скоряв природу, людей і звірів. Коли померла його дружина *Еврідіка,* він спустився в підземне царство і, полонивши своїм співом його володаря Плутона, одержав дозвіл повернутися на землю з Еврідікою. Проте сам Орфей не виконав умови Плутона — не озиратися при виході з підземного царства. *Гермес* — богпосланець.

Ієремія — біблійний пророк.

Образ.— В цьому вірші Рільке створює образ великої італійської актриси Елеонори Дузе.

З «РЕКВІЄМУ ГРАФОВІ ВОЛЬФУ ФОН КАЛЬКРЕЙТУ»

Вольф фон Калькрейт — юнак-аристократ, який покінчив життя самогубством.

З «ДУЇНЯНСЬКИХ ЕЛЕГІЙ»

Цикл «Дуїнянські елегії», написаний в 1918—1922 рр., Рільке вважав «головним твором» свого життя. В ньому знайшли найповніше вираження загострене відчуття кризи буржуазного суспільства й культури, притаманне Рільке, і водночас неясні надії на її «духовне подолання».

Стампа Гаспара (1523—1554) — італійська поетеса, яка оспівувала нещасливе кохання.

Santa Maria Formosa — прекрасна свята Марія *(італ.)*, церква в Римі.

Лін — герой грецької міфології, юнак незвичайної краси; коли він помер, довкола залунала неземна музика.

Товій — біблійний герой, до якого з'явився ангел. Цей сюжет використовувався в живописі ренесансу й барокко.

Август Сильний (1670—1733) — курфюрст саксонський і король польський, славився своєю фізичною силою.

«Subrisio Saltat» — «Посмішка стрибуна», іронічна імітація аптекарської латині.

Madam Lamort — Пані Смерть (*франц.*).

Шартр великий — мається на увазі собор у французькому місті Шартрі, уславлений пам'ятник готики.

Місто Страждання — уособлення механічної буржуазної цивілізації, світу відчуження і дегуманізації людини.

Ринок розрад — образ, аналогічний образові мандрівних акробатів із п'ятої елегії, уособлення неорганічності буття, «фальшивої гри».

Країна невидимого — це зняття грані між миттю і вічністю, між життям і смертю. Її пейзаж схожий на Нільську долину в Єгипті, але Рільке застерігав від їх ототожнення.

ІЗ «СОНЕТІВ ДО ОРФЕЯ»

Ці два поетичних цикли в неканонічній сонетній формі Рільке створив у лютому 1922 року. На відміну від «Дуїнянських елегій», в цих циклах превалює світла, життєствердна тональність. В «Сонетах до Орфея» теж стверджується єдність двох світів, «видимого» й «невидимого», а тим, хто їх поєднує, переводить «видимий», конечний світ у «невидимий», безконечний, виступає Орфей. В сонетах він стає уособленням поезії, її високої місії, яка полягає у подоланні відчуженості людини, уречевленості життя. Разом з тим Орфей в сонетних циклах Рільке — це уособлення й самої стихії життя, його вічності й незнищенності.

Сонет XVI. Ісав — біблійний персонаж, пастух, вдягнений в козячі шкури; символізує людину первісного стану.

Сонет XX. Про цей «російський сонет» Рільке писав у листі до Лу Андреас-Саломе 11 лютого 1922 року: «...Я написав, я створив коня, пам'ятаєш, того вільного щасливого жеребчика з прив'язаним до нього кілочком, який одного разу галопом примчав до нас ввечері на приволзькому лузі. ...Що таке час? *Коли* це «зараз»? Через стільки років він примчав до мене, переповнений щастям, в широко відкрите серце».

Сонет XXV. Пряме звернення до Вери Оукама-Кнооп, юної дівчини, яка чарувала Рільке легкістю і грацією рухів, танцем. «Сонети до Орфея» були написані «яко надгробок для Вери Оукама-Кнооп», що померла від лейкемії, хвороби, яка звела в могилу й самого Рільке.

Сонет XII, ч. 2. *Дафна* — у грецькій міфології німфа; переслідувана Аполлоном, звернулася до богів за допомогою і була перетворена ними в лавр (по-грецьки дафна — лавр).

ВІРШІ ПОЗА ЗБІРКАМИ

Гельдерлінові

Гельдерлін Фрідріх (1770—1843) — видатний поет раннього німецького романтизму. Творчість Ф. Гельдерліна мала значний вплив на пізнього Рільке.

Елегія Марині Цветаєвій-Ефрон

Цвєтаєва-Ефрон М. (Цвєтаєва Марина, 1892—1941) — видатна російська поетеса.

На рядок з Карла Лянцкоронського.— Цей вірш є одним з найбільш значущих у художньому відношенні естетичних маніфестів пізнього Рільке. Перший рядок взято з вірша маловідомого поета Карла Лянцкоронського.

ЛИСТИ

Пастернак Л. О. (1862—1945) — російський художник, батько поета Б. Л. Пастернака.

Сецесіоністи — учасники об'єднань німецьких і австрійських митців кінця XIX— початку XX ст. (сецесіонів, від латинського secessio — вихід), які відкидали академічні традиції.

Монт П. де — голландський мистецтвознавець і критик.

Каппус Ф. К.— офіцер австро-угорської армії, поет-початківець. Листи Рільке до нього, що виходили книжечкою «Листи до молодого поета», на російську мову перекладала Марина Цвєтаєва.

Андреас-Саломе Лу (1861—1937) — німецька письменниця і критик, народилася в Петербурзі, підтримувала зв'язки з російською культурою та її діячами.

Граф Кеслер — письменник-дилетант, дружив з Рільке і Гофмансталем.

Гофмансталь Г. фон (1875—1929) — австрійський поет-неоромантик.

Піссарро Каміл (1830—1903) — видатний французький художник-імпресіоніст.

Кайзерлінг Г. (1880—1946) — німецький письменник і філософ.

Стріндберг А. Ю. (1849—1912) — видатний шведський прозаїк і драматург, пройшов складну творчу еволюцію.

Бюхнер Георг (1813—1837) — німецький революційно-демократичний письменник.

Каспарі — мюнхенський торговець картинами.

«Штурм» — журнал німецьких експресіоністів, який влаштовував виставки «лівого мистецтва» — експресіоністів, кубістів, футуристів тощо.

Гаузенштейн В.— мистецтвознавець, теоретик німецького експресіонізму. Мається на увазі його книга «Кайруан, або Історія художника Клее і мистецтва сучасності» (1921).

...мав у своїй кімнаті протягом кількох місяців 40 його малюнків.— Ці малюнки прислав Рільке сам Клее.

Гейгродт Р. Г.— німецький літературознавець і критик, автор першої монографії про творчість Рільке («Лірика Р. М. Рільке», 1921).

Георге Стефан (1868—1933) — німецький поет-символіст з яскраво вираженими естетськими тенденціями.

Валері Поль (1871—1945) — французький поет і есеїст.

Банг Герман (1857—1912) — датський письменник, автор соціально-психологічних романів і оповідань.

Лілієнкрон Д. фон (1844—1909) — німецький поет і прозаїк, тяжів до імпресіонізму.

Демель Ріхард (1863—1920) — німецький поет натуралістичного напряму.

Вассерман Якоб (1873—1934) — німецький письменник критичного реалізму, розробляв переважно соціально-етичну проблематику.

Якобсен Є. П. (1847—1885) — датський письменник.

Якобовський Л. (1868—1900) — німецький письменник кінця XIX ст.

Гулевич Вітольд — польський перекладач поезії Рільке, зокрема «Дуїнянських елегій».

Пітоєв Жорж (1884—1939) — французький актор і режисер. Ставив п'єси Л. Толстого, А. Чехова, М. Горького, Б. Шоу та інші.

Пітоєва Людмила (1895—1951) — французька актриса, працювала під керівництвом свого чоловіка Ж. Пітоєва.

Піранделло Луїджі (1867—1936) — видатний італійський драматург і прозаїк.

ЗМІСТ

Наливайко Д. С. Істина й таємниця мистецтва 3
Ворпсведе. *Переклав Тупайло М. В.* 23
Огюст Роден *(Частина перша). Переклав Тупайло М. В.* 40
Огюст Роден *(Частина друга). Переклав Тупайло М. В.* . 80
Примітки автора 105
Нотатки Мальте Лаурідса Брігге (Уривки з роману). *Переклав Тупайло М. В.* . . . 107
Основні тенденції в сучасному російському мистецтві. *Переклав Тупайло М. В.* . . 118
Як старий Тимофій співав помираючи. *Переклав Тупайло М. В.* 125
Пісня про Правду. *Переклав Тупайло М. В.* 131
Про того, хто підслухував каміння. *Переклав Тупайло М. В.* 139

ПОЕЗІЇ

З РАННІХ ЗБІРОК. *Переклав Бажан М. П.*
Народна пісня 142
Слова убогі... 142
Я так боюсь... 143

З «КНИГИ ГОДИН»

Були це Мікеланджелові дні... *Переклав Бажан М. П.* . 144

З «КНИГИ КАРТИН». *Переклав Бажан М. П.*

Музика . . . 145
Про фонтани 145
Той, що читає 147

З «НОВИХ ПОЕЗІЙ»

З першого тому

Смерть поета. *Переклав Бажан М. П.* . . 149
L'ange du méridien. *Переклав Павличко Д. В.* 149
Святий Себастьян. *Переклав Бажан М. П.* 150
Портал. *Переклав Бажан М. П.* 151
Поет. *Переклав Бажан М. П.* 152
Іспанська танечниця. *Переклав Первомайський Л. С.* 153
Орфей, Еврідіка, Гермес. *Переклав Бажан М. П.* 153

З другого тому

Архаїчний торс Аполлона. *Переклав Павличко Д. В.* 156
Іеремія. *Переклав Первомайський Л. С.* 157
Образ. *Переклав Бажан М. П.* 158

З «РЕКВІЄМУ ГРАФОВІ ВОЛЬФУ ФОН КАЛЬКРЕЙТУ». *Переклав Бажан М. П.* 159

ІЗ «ДУІНЯНСЬКИХ ЕЛЕГІЙ». *Переклав Бажан М. П.*

Перша елегія 161
Друга елегія . 164
Четверта елегія 166
П'ята елегія («Мандрівні акробати») 169
Сьома елегія . . 173
Дев'ята елегія 176
Десята елегія 179

ІЗ «СОНЕТІВ ДО ОРФЕЯ». *Переклав Бажан М. П.*

З частини першої

I. «Ось дерево звелось» 183
II. «В мені немов жило дівчатко гоже...» 183

III. «Бог це зумів, та чи пройти людині...» 184
V. «Не зводьте пам'ятників» 184
VII. «Славити! Слави обранець спливе...» 185
IX. «Той, хто над тіні сумні...» . . 185
X. «Шана вам, саркофаги античні...» 186
XII. «Слава духу,— з'єднані ми ним!» . 187
XIV. «Викохуєм плоди, і грона, й квіти...» 187
XV. «Стійте... це смачно...» 188
XVI. «Друже мій, справді, самітний ти, бо...» 188
XVII. «Старче, отам, в глибині...» 189
XVIII. «Двигіт нового — його...» 189
XIX. «Всесвіт є змінний...» 190
XX. «Пане, що можу — скажи ти мені...» 190
XXI. «Знову весна повернулась» 191
XXII. «Ми прагнем небувалого...» . . . 192
XXV. «Тільки Тебе я, Тебе, знану здавна...» 192
XXVI. «Ти, о божественний, ти, повнозвучний до краю...» 193

З частини другої

I. «Дихай, вірше незримий мій!» . . 193
II. «Майстер, на аркуш поглянувши радо...» 194
III. «Досі, свічада, ніхто не повів...» 195
IV. «О, то є звір,— нема ніде таких» . 195
X. «Всьому, що здобуде, машина загрожує...» 196
XII. «Зажадай переміни. Хай пломінь тебе надихне...» 196
XIII. «Ти випередь всі розставання прийдешні...» 197
XVII. «Танцюристко, о ти — перехід...» . 197
XIX. «Мешкає золото в банках розбещених і негідних...» . 198

XVI. «Оспівуй ти, серце, сади, ще для тебе не знані...» 199
XXIV. «О радосте вічна, що з м'ятої виникла глини!» 199
XXVI. «Як може нас крик пташиний вразити...» 200
XXVIII. «Прийди і відійди. Сливе дитя...» 200
XXIX. «Чуєш, друже незліченних далів...» 201
Примітки автора 201

ВІРШІ ПОЗА ЗБІРКАМИ

Гельдерлінові. *Переклали Новикова М. О. та Москаленко М. Н.* 202
«Ми вже на верховині серця. Глянь, яка маленька...» *Переклав Коптілов В. В.* 203
Музика. *Переклав Бажан М. П.* 203
«Для терну, і троянди, і терпіння...». *Переклав Коптілов В. В.* 204
Елегія Марині Цветаєвій-Ефрон. *Переклали Новикова М. О. та Москаленко М. Н.* . . 204
На рядок з Карла Лянцкоронського. *Переклали Новикова М. О. та Москаленко М. Н.* 206

Листи. *Переклав Тупайло М. В.* 208
Примітки 279

Памятники эстетической мысли

РАЙНЕР МАРИЯ РИЛЬКЕ

МЫСЛИ ОБ ИСКУССТВЕ И ПОЭЗИИ
Сборник

Составление, вступительная статья и примечания
Дмитрия Сергеевича Наливайко

Киев, «Мыстэцтво», 1986
(На украинском языке)

Зав. редакцією *С. М. Пільчевська*
Редактор *В. М. Кордун*
Художник *В. В. Красій*
Художній редактор *Ю. В. Бойченко*
Технічний редактор *Н. А. Турбанова*
Коректор *О. В. Керекеша*

Інформ. бланк № 1741

Здано на виробництво 19.06.85. Підписано до друку 08.01.86. БФ 32208. Формат 70×108 1/32. Папір друкар. № 1. Гарнітура літературна. Друк високий. Умовн. друк. арк. 12,95. Умови. ф.-відб. 12,95. Обл.-вид. арк. 13,92. Тираж 2500 пр. Зам. 5—226. Ціна 1 крб. 50 к.

Видавництво «Мистецтво», 252034, Київ-34, Золотоворітська, 11.

Київська книжкова фабрика «Жовтень», 252053, Київ-53, вул. Артема, 25.

Рільке Р. М.

Р50 Думки про мистецтво і поезію: Зб. / Упоряд., вступ. ст. та приміт. Д. С. Наливайка.— К.: Мистецтво, 1986.— 293 с., портр.— (Пам'ятки естет. думки).

В опр.: 1 крб. 50 к. 2500 пр.

Творчість відомого австрійського поета Р. М. Рільке (1875—1926) знаходить дедалі більше шанувальників у нашій країні. Особливе місце в його доробкові займають книги і статті, в яких виявився глибокий інтерес митця до естетико-художніх проблем, до образотворчого мистецтва і питань поетичної творчості. Грунтовна обізнаність, тонке розуміння закономірностей художнього мислення й творчого процесу становлять своєрідність естетики й мистецтвознавчого стилю Р. М. Рільке. Він був чи не першим з західноєвропейських поетів, хто активно зацікавився давньоруським та російським мистецтвом, народною творчістю Росії та України. Розраховано на всіх, хто цікавиться питаннями літератури й мистецтва.

Р $\frac{0302060000-004}{М207(04)-86}$ 31—86 И(Австр)+85.1+87.8