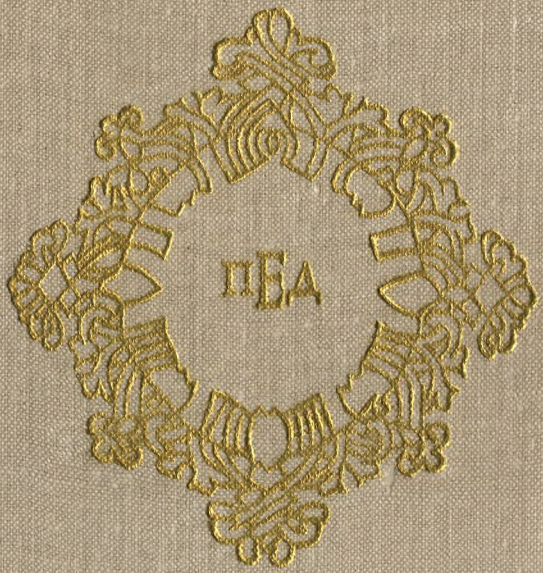
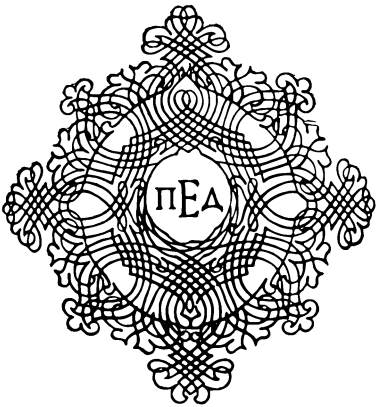

ПБД



ОНОРЕ БАЛЬЗАК

ПАМ'ЯТКИ
ЕСТЕТИЧНОЇ
ДУМКИ

ДУМКИ ПРО МИСТЕЦТВО

ЗБІРНИК

КИЇВ
«МИСТЕЦТВО»
1981

ББК 87.8+85
7
Б21

Переклад здійснено за виданнями:

Balzac, H. de. Oeuvres complètes, t. XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV. Paris. Michel Lévy frères, éditeurs, 1872.

Balzac, Honoré de. La comédie humaine. Bibliothèque de la Pléïade, t. I, IV, V, VI, IX, X. Paris. Texte établi par Marcel Bouteron, 1935.

В книгу «Оноре Бальзак. Мысли об искусстве», продолжающую серию изданий «Памятники эстетической мысли», вошли статьи, эссе, письма, приведенные полностью или во фрагментах, рецензии, отрывки из художественных произведений, в которых отражены эстетические взгляды великого французского писателя.

В предпосланной сборнику вступительной статье дан краткий обзор русской и советской критики о Бальзаке, а также французской бальзакианы, являющейся и сегодня ареной идеологической борьбы во Франции. Определены и изложены основные положения его эстетической теории.

Упорядкування, вступна стаття і примітки кандидата філологічних наук І. М. ОВРУЦЬКОЇ

Переклад з французької М. Я. ОВРУЦЬКОЇ

Рецензент — член-кореспондент АН УРСР, доктор філологічних наук Д. В. ЗАТОНСЬКИЙ

Рецензент перекладу — М. М. ЛИСЕНКО

Б $\frac{10507-214}{М207(04)-81}$ БЗ-6-1-81 0302060000

© Видавництво «Мистецтво», 1981
Переклад, вступна стаття, примітки

Оскільки істина революційна, реалізм теж революційний.

Андре Вюрмсер

ЕСТЕТИЧНА ТЕОРІЯ БАЛЬЗАКА

Творчість Оноре Бальзака, великого французького письменника-реаліста, подолавши кордони і час, живе і живить свідомість не одного покоління людей різних країн світу. «Широта його планів, сміливість думки, правда слова і геніальні передбачення майбутнього, багато у чому вже виправдані сучасним,— роблять його одним із найвидатніших вчителів світу»,— писав про автора «Людської комедії» Максим Горький. «Шекспір, Бальзак, Толстой,— ось для мене три монументи, споруджені людством самому собі» [1],— додавав він.

У морі літератури, присвяченій Бальзаку, розбіжні не тільки оцінки його як письменника і людини, а й принципи підходу до аналізу його творчості.

Традицією російської дореволюційної демократичної і радянської літературознавчої громадської думки є визнання творчого подвигу Бальзака, який за двадцять років титанічної праці подарував людству свій грандіозний твір — понад 70 томів «Людської комедії», де простежив закономірності розвитку сучасного йому суспільства, його приховані рушійні сили, викрив вовчі закони капіталізму, і творчість якого має внаслідок цього неминущу цінність у наші дні.

Про Бальзака писали П. Вяземський і О. Бестужев-Марлінський, В. Бєлінський і М. Чернишевський, О. Герцен та І. Тургенєв. Історизм, соціальну детермінованість і пізнавальну цінність творчості Бальзака відзначав Г. Плеханов.

У Радянському Союзі у 30-і і 50-і роки видано велику кількість грунтовних досліджень, присвячених Бальзаку, його світогляду, філософсько-естетичним основам творчості, простежено еволюцію його політичних поглядів і художнього методу. Праці В. Р. Гриба, Б. Г. Реїзова, Л. П. Гросмана, Б. О. Грифцова, Д. Д. Обломієвського, О. І. Пузикова, М. О. Єлізарової, О. Ф. Іващенка, Р. М. Самаріна, І. А. Лілєєвої, О. І. Білецького, С. В. Савченка, С. І. Родзевича, Т. К. Якимович, О. В. Чичеріна, А. А. Розанової та інших радянських літературознавців, різні за проблематикою і характером викладу матеріалу, об'єднує

[1] Горький М. Собрание сочинений в тридцати томах.— М.: Гослитиздат, 1953, т. 24, с. 139.

позиція їх авторів, визначена марксистсько-ленінською методологією вивчення спадщини великого французького письменника, конкретно-історичний метод, який довів логіку зв'язку його художніх узагальнень з еволюцією світогляду.

Цьому методу передували інші, зокрема ще й досі не викоренені у французькій буржуазній критиці і літературознавстві біографічний і психологічний методи. Прибічники їх, починаючи з Сент-Бева, а згодом Тен, Брюнетьєр, Брандес, Фаге та інші, розглядали творчість Бальзака не залежно від суспільно-історичних умов, які породили її, а як відбиття подій життя самого письменника. Вони намагались довести, що його критика капіталізму має суб'єктивний характер, і пояснювали центральну тему його творчості — згубну владу грошей — як наслідок його постійних конфліктів з кредиторами і гонитви за багатством і розкошами, обстоювали «несвідомість», стихійність його творчого процесу. Бальзаку закидали аморальність, називали «вульгаризатором і розтлителем думки», «нескромним лікарем таємних хвороб».

Але за життя Бальзака і після його смерті лунали й інші голоси. Лівореспубліканські ілюстровані сатиричні газети «Шаріварі» і «Карікатюр» (в останній Бальзак виступав як автор сатирико-політичних нарисів, спрямованих проти Липневої монархії Луї-Філіппа), вміщуючи карикатури Оноре Дом'є на Бальзака, які висміювали його прихильність до світського способу життя, в той же час обстоювали принципи реалістичної літератури, які збігалися з естетичними засадами творчості великого французького письменника. Визначний поет-гуманіст Віктор Гюго у надгробній промові віддав шану своєму великому собрату, розкрив об'єктивне революційне значення його творчості. «Невідомо для себе самого, бажав він того чи ні, згоден він з цим чи ні, автор цього грандіозного і химерного творіння належить до могутньої породи письменників-революціонерів. Бальзак іде прямо до мети, він вступає у рукопашну з сучасним суспільством» [1],— сказав майбутній автор роману «Дев'яносто третій рік».

У своїх спогадах про Карла Маркса Поль Лафарг, відзначаючи притаманний Бальзаку дар художнього передбачення, згадує про високу оцінку, дану Марксом Бальзаку, і про його намір написати дослідження, присвячене «Людській комедії». А Фрідріх Енгельс, розкриваючи у відомому листі до Маргарет Гаркнесс суть глибоких суперечностей Бальзака, підкреслює велике прогресивне значення бальзаківського реалізму. «...Бальзак щодо своїх політичних поглядів був легітимістом,— пише Енгельс.— Його великий твір — нескінченна елегія з приводу непоправного розкладу вищих верств суспільства; всі

[1] Гюго В. Собрание сочинений в пятнадцати томах.— М.: Гослитиздат, 1956, с. 219.

його симпатії на боці класу, засудженого на вимирання. Але при всьому цьому його сатира ніколи не була більш гострою, його іронія більш гіркою, ніж тоді, коли він змушував діяти саме тих чоловіків і жінок, яким він найбільше симпатизував,— дворян. І єдині люди, про яких він завжди говорить з неприхованим захопленням, це його найзапекліші політичні противники, республіканці — герої монастиря Сен-Меррі, люди, які в той час (1830—1836) дійсно були представниками народних мас. В тому, що Бальзак таким чином змушений був іти проти своїх власних класових симпатій і політичних пересудів, у тому, що він *бачив* неминучість падіння своїх улюблених аристократів і описував їх як людей, не вартих кращої долі, і в тому, що він *бачив* справжніх людей майбутнього там, де їх у той час тільки й можна було знайти,— в цьому я бачу одну з найбільших перемог реалізму і одну з найвеличніших рис старого Бальзака» [1].

Наприкінці сорокових років XIX століття за Бальзаком твердо встановлюється у Франції слава історика нравів, що пояснюється загостренням соціальних суперечностей і реальним підтвердженням багатьох його художніх прогнозів.

Бальзакіана у Франції — арена ідеологічної боротьби, яка триває і сьогодні.

Широко відзначені французькою громадськістю дві бальзаківські дати — у 1949 році 150-річчя з дня народження великого письменника і у 1950 — 100-річчя з дня його смерті — спричинилися до нових розгорнутих дискусій з приводу спадщини Бальзака. Об'єктивна оцінка творчості Бальзака, її глибокого історизму, визнання того, що великий письменник-реаліст простежує закономірності розвитку суспільства, розкриває соціальний рушій подій, утвердження антибуржуазного звучання, пізнавальної цінності і актуальності його «Людської комедії», типовості змальованих у ній образів і ситуацій для буржуазного суспільства й сьогодні, стикається з намаганням використати Бальзака для апології буржуазного ладу або звинуватити у фаталізмі, довести, що зображена ним картина суспільства — доказ того, що воно існуватиме вічно, чи скомпрометувати Бальзака в очах широкої публіки, вдаючись до старих прийомів обвинувачення його у всіх людських пороках.

Марсель Кашен вперше у Франції з позицій марксизму розглянув творчість Бальзака, назвавши його художником життєвої правди, чия спадщина належить народові.

Бальзаку присвячено спеціальний номер журналу «Ероп» (серпень — вересень 1950 р.),— його редактором був письменник-комуніст П'єр Абраам, дослідник творчості Бальзака,— де підкреслюється велике міжнародне політичне і художнє значення «Людської комедії».

[1] Енгельс Ф.— Маргарет Гаркнесс.— У кн.: К. Маркс і Ф. Енгельс про мистецтво.— К.: Мистецтво, 1978, с. 166—167.

А у 1965 році (січень — лютий) у цьому журналі опубліковано матеріали бальзаківського колоквіуму, організованого Центром марксистських досліджень при ЦК ФКП, учасники якого були одностайні у розумінні Бальзака як геніального реаліста.

Ювілейний збірник статей, що вийшов у 1952 році, викликав протест з боку критиків-марксистів, зокрема А. Вюрмсера, через те, що більшість його авторів так чи інакше «пристосовує» Бальзака до ідеологічних потреб буржуазії. Перу Андре Вюрмсера належить і перша фундаментальна марксистська праця про життя і творчість Бальзака під назвою «Нелюдська комедія». Розглядаючи творчість Бальзака на тлі епохи і детального аналізу суспільного життя Франції, Вюрмсер показує глибокий історизм Бальзака, висвітлює головну тему його «Людської комедії» — владу грошей. Автор заперечує обвинувачення Бальзака-письменника в аморальності, доводячи, що зло в його романах — про це твердить і сам Бальзак — соціальне зло, а не абстрактне, властиве людській природі.

Актуальність спадщини Бальзака Вюрмсер вбачає в тому, що вона розкриває закони буржуазного світу, які діють і тепер,— гонитву за наживою, продажність преси тощо. Та, визначаючи велич Бальзака-письменника, Вюрмсер (іноді з надмірною категоричністю) наголошує на суперечностях Бальзака-людини.

Як про великого шукача правди, людину-титана, пише про Бальзака Андре Моруа у творі «Прометей, або Життя Бальзака», наполягаючи на тому, що Бальзак-фантазер завжди зобов'язаний своїми творами реальній дійсності.

З 1959 року у Франції починає видаватися «Бальзаківський щорічник», підготовлюваний групою бальзакознавців.

Явищем у французькому бальзакознавстві є книга критика-марксиста П'єра Барберіса «Світ Бальзака», яка дістала у 1973 році гран-прі за літературну критику. Ідея книги, що висвітлює творчість Бальзака — «динамічну, цілеспрямовану, діалектичну», полягає у тому, що рух, який пронизує «Людську комедію», невіддільний від пориву часу, від суспільства, сучасного йому покоління, його проблем, пристрастей, способу життя, коротше, від історії. Барберіс бачить проекцію правдивої творчості Бальзака у майбутнє.

* * *

Однією з істотних проблем бальзакознавства, яка й досі викликає суперечки серед знавців його творчості, є проблема естетики Бальзака.

Чи існує естетика Бальзака, розуміючи під цим поняттям струнку і обгрунтовану систему поглядів на мистецтво — його суть і призначення? Це питання, порушуване протягом понад сто років, дістає далеко не однозначну відповідь.

Наявність естетичної системи у Бальзака заперечували, як відомо, з різних позицій Сент-Бев і Жорж Санд, Флобер, який вважав, що Бальзак «шукав славу, а не прекрасне», і Золя, підкреслюючи нечіткість літературних концепцій автора «Людської комедії». Шкідлива теза Шанфлері, розвинута Іпполітом Теном і його послідовниками, про стихійність творчості Бальзака, розрив між «реакційною ідеологією» і «стихійним витвором» його пера, поширена на Заході, як підкреслює Т. Якимович [1], «має дві цинічно антинаукові претензії: уточнення відомої тези: Бальзак — плебей, нездатний до естетичних теорій і філософських узагальнень», і те, що «творчий геній не залежить від письменницького світогляду, а мистецький твір не є витвором певної епохи, класу, ідеології». Остання ж формула стала «основою пізнішої буржуазно-ідеалістичної естетики і всіх різновидів антимарксистського ревізіонізму».

Бернар Гюйон [2] і Г. Форест [3] вважають, що естетика Бальзака існує, і вказують її напрями. Проте Форест підкреслює, що ми знаходимо у «Людській комедії» силу-силенну різних теорій, але ніде немає чіткого визначення природи естетики Бальзака, а у численних передмовах і критичних статтях, присвячених творам його сучасників, можна виявити хоч і не закінчену систему поглядів, але не позбавлену оригінальності концепцію літературного мистецтва. Андре Моруа [4], висвітлюючи специфіку бальзаківського реалізму, спиняється на естетичних принципах Бальзака, зокрема на розв'язанні ним проблеми правди життя і правди мистецтва, проте не розглядає уважно естетичну теорію Бальзака, а Андре Вюрмсер [5], роблячи висновок з художньої практики Бальзака, формулює визначальні для його творчості ідейно-естетичні принципи, проте рішуче заявляє, що «жодна думка не зв'язує воєдино критичні статті Бальзака», заперечуючи тим самим наявність у нього єдиної і твердої естетичної програми.

Фундаментальною працею, присвяченою питанню естетики Бальзака, є книга П'єра Лобріє «Розуміння мистецтва у Бальзака» («Про бальзаківську естетику» [6].

Не можна заперечувати наявність естетики у Бальзака, як системи загальних законів, що сприяють створенню прекрасного,— пише Лоб-

[1] Якимович Т. Бальзак і естетичний прогрес.— Всесвіт, 1974, № 5.

[2] Guyon B. La pensée politique et sociale de Balzac, P., 1947; La création littéraire chez Balzac, P., 1951.

[3] Forest H. M. L'ésthétique du roman balzacien, P., 1950.

[4] Моруа А. Прометей, или Жизнь Бальзака.— М.: «Прогресс», 1967.

[5] Вюрмсер А. Бесчеловечная комедия.— М.: «Прогресс», 1967.

[6] Laubriet Pierre. L'intelligence de l'art chez Balzac (D'une ésthétique balzacienne), Didier, P., 1961.

ріє, зазначаючи, що Бальзак був свідомим і сумлінним митцем, який шукав і утверджував принципи свого мистецтва. Естетика Бальзака не мала абстрактного характеру,— вважає він,— його теорія прекрасного є намаганням створити метод, якого він і навчає своїх сучасників, причому, на думку Лобріє, Бальзак не робить чіткого розмежування між естетикою і поетикою.

Виходячи з вірних положень про первинність реальної дійсності як моделі для мистецтва, критик, проте, підводить під естетику Бальзака ідеалістичну базу. Об'єктивна реальність для Бальзака, за Лобріє,— єдність матеріального і духовного, у якій все взаємопов'язано і взаємообумовлено, причому духовне становить глибинну сутність світу. Головна реальність — ідеї, які дають життя фактам.

Трактуючи одне з основних положень Бальзака — про різницю між правдою життя і правдою мистецтва, Лобріє пише, що, за Бальзаком, мистецтво є концентрованою, ідеалізованою і одухотвореною природою, пояснюючи, що «одухотворити» означає відтворити реальність, відкривши причини всього існуючого, інакше кажучи, пізнавши її і узагальнивши. З цього вірного положення він робить несподіваний висновок: мистецтво символ реальності і дає ілюзію життя. Трансформована правда символічна, бо примушує за різним поєднанням фактів підозрювати гру сил, що керують ними. Символи у романах (символічні образи і події) перетворюють їх на міфи, і «Людська комедія» є міфічним виразом людства.

Ідеї єдності світу, взаємозв'язків, і мистецтва як символу життя, вважає Лобріє, є елементами Бальзакової метафізики, яка тяжить одночасно до закінченого матеріалізму, базуючись на складній таємній грі сил матеріального і духовного світу, і спіритуалізму, бо здається, що Бальзак бачить в основі всього — божественне, цілком духовне начало, і реальне є еманацією сил, що поступово набувають плоті.

Підміняючи поняття узагальнення і типізації теорією символів і матеріалістичне розуміння Бальзаком мистецтва дуалізмом, критик, отже, всією системою своїх доказів фактично зводить естетику Бальзака до ідеалістичної концепції мистецтва.

Позиція радянських літературознавців М. О. Єлізарової, Д. Д. Обломієвського, Б. Г. Реїзова[1] та інших у питанні естетичної теорії Бальзака чітка і полягає у визнанні її як вищого завоювання реалістичної естетики XIX століття на Заході. «Якщо творчість — це мислення, то і мислення — це творчість. Таким чином, «естетика» є мостом від абстрактних філософських концепцій до останньої конкретності художнього твору. Але «естетика» не зводиться тільки до того, щоб

[1] Елизарова М. Бальзак. Очерк творчества.— М.: Гослитиздат, 1951. Обломиевский Д. Бальзак. Этапы творческого пути.— М.: Гослитиздат, 1961. Реизов Б. Бальзак. Сборник статей.— Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1960.

конкретизувати або «втілити» ці абстрактні концепції чи істини. Вона бере участь у розробці цих концепцій, є знаряддям узагальнення і аналізу. Це міст від неясних первісних естетичних відчуттів до складніших і більш узагальнюючих художніх конструкцій»,— пише Б. Г. Реїзов. Виходячи з такого розуміння поняття «естетики», трактує він обгрунтовані Бальзаком закони поетичної теорії, роблячи висновок, що «своєрідність літературного твору, специфічні особливості його задуму і виконання можуть бути зрозумілі лише у світлі загальних естетичних принципів, на яких виникає у постійному розвитку і зміні, у постійній сутичці спостережень, ідей та емоцій величезна споруда «Людської комедії».

Великим вкладом у радянське бальзакознавство і вивчення естетичної теорії Бальзака є книга В. Р. Гриба «Бальзак про мистецтво», що являє собою збірник теоретичних праць і фрагментів з художніх творів Бальзака, присвячених питанням естетики, упорядкованих за рубриками, розробленими автором-упорядником і супроводжуваних розгорнутими тезами, які у лаконічній, конденсованій формі передають основний зміст теоретичних праць Бальзака з питань мистецтва.

Пропонована читачам книга є збірником есе, статей, рецензій, передмов, листів і уривків з художніх творів Бальзака[1]. Думки про мистецтво і літературу, розсипані тут великим французьким письменником з щедрістю, що дорівнює його таланту, мають широкий узагальнюючий характер. Вони вистроюються у струнку концепцію, яка знаменує становлення естетики класичного реалізму XIX століття, є її пристрасним обгрунтуванням, її найбільш типовим проявом. Бальзакова теорія мистецтва, усталені положення якої буде розглянуто, набирала плоті і крові, розвиваючись разом з формуванням особистості митця і мислителя, набуттям ним соціальної і життєвої мудрості, розквітом його генія.

* * *

«Поетичне відтворення цілої системи життя» — таким бачив своє завдання письменник, пояснюючи в одному з листів Евеліні Ганській творчий задум грандіозної фрески «Людська комедія». У цьому лаконічному визначенні відчутні основні засади естетики Бальзака, до яких належить матеріалістична ідея первинності реальної дійсності як матеріалу і основи художньої творчості, історична детермінованість останньої, усвідомлення письменником своєї місії, яка полягає у художньому узагальненні суспільного буття в його єдності.

[1] Матеріали подано переважно у скороченому вигляді або у фрагментах. Їхня послідовність у межах кожного розділу відбиває структуру естетичної концепції Бальзака.

Філософськими засадами естетики Бальзака є поєднання матеріалістичних ідей, джерелом яких є енциклопедисти,— Бальзак називає їх «батьками XIX століття»,— сучасних йому наукових теорій Жоффруа де Сент-Ілера про єдність організмів, природознавців Лейбніца, Бюффона, Шарля Бонне і Нідгема з ідеями сен-сімоністів, а також філософів-містиків Сведенборга, Сен-Мартена і Баллаиша.

Основа філософської концепції мистецтва у Бальзака — прагнення синтезу, бо мистецтво (усі його види) у розумінні Бальзака — засіб пояснення світу шляхом відтворення його цілісності. «Література є виразом суспільства» — формулює свою думку Бальзак, аналізуючи роман Анрі де Латуша «Фраголетта».

Захоплюючись Вальтером Скоттом і вважаючи, що він підніс роман до ступеня філософії історії, Бальзак у «Передмові до „Людської комедії"» зазначає, що великий шотландець «не замислювався над тим, щоб зв'язати свої повісті одну з одною і таким чином створити єдину історію, кожний розділ якої був би романом, а кожний роман — епохою» [1]. Цей брак зв'язку порушує уявлення про єдність світу, художнє втілення якої і є, за Бальзаком, як уже згадувалося, завданням літератури. Ідея єдності художнього твору як обов'язкова умова правдивого, переконливого і всебічного зображення багатогранної дійсності —цей важливий естетичний принцип Бальзака звучить у багатьох його творах, зокрема в «Етюді про Бейля», де він пише, що головний закон — це єдність композиції, яка може бути у головній ідеї або у плані.

У його розумінні єдності художнього твору як сукупності різнорідних елементів, що впливають на характер цієї єдності, яка з свого боку визначає зміст кожного з них, його місце і роль у єдиному ланцюгу художнього твору, виявляється діалектичний підхід Бальзака до явищ мистецтва. Основне для письменника, на думку Бальзака, прийти до синтезу шляхом аналізу.

Ідея діалектичної єдності художнього твору безпосередньо пов'язана з переконаністю Бальзака у соціальній детермінованості та історичній зумовленості явищ мистецтва. Завдання мистецтва, за Бальзаком, полягає у відтворенні діалектики життя, де кожний окремий випадок — вияв загальної закономірності і причинності явищ, у художньому узагальненні і типізації людських характерів, які є живими лише у тому випадку, коли являють собою повне відображення свого часу, «зачаті в утробі певного століття».

Ці теоретичні принципи Бальзака лягли в основу твору цілого його життя. Будуючи план «Людської комедії», Бальзак виходить з наміру створити всеосяжну і цілісну історію нравів свого часу — книгу

[1] Тут і далі цитуються тексти О. Бальзака, наведені у даному збірнику.

про Францію XIX століття. «Я задумав написати історію всього суспільства»,— скаже він згодом у листі до Іпполіта Кастіля.

Ще у 1834 році у листі до Евеліни Ганської Бальзак накреслює структуру майбутньої «Людської комедії», починаючи з її фундаменту — «Етюдів про нрави» (їх дванадцятитомне видання побачило світ у 1834—1837 рр.).

Уточнюючи і обгрунтовуючи у 1842 році у Передмові до «Людської комедії», що є його естетичним маніфестом, міркування, висловлені у цитованому листі до Ганської, Бальзак обстоює думку про потребу зображення усіх соціальних явищ і історії людського серця, суспільного життя як єдиного процесу, і розподіляє по шести розділах свої етюди про нрави: сцени приватного життя, провінційного, паризького, політичного, воєнного і сільського, які, пояснює він, відповідають загальним ідеям. Кожен розділ має свій зміст, своє значення і містить у собі епоху людського життя, створений Бальзаком світ, що є відображенням світу реального, взаємозв'язку і взаємообумовленості реальних подій і явищ, передає життя у русі, відтворює плин і рух часу. У «Філософських етюдах» — другому ярусі споруди — зв'язаних з «Етюдами про нрави» романом «Шагренева шкіра», автор намагається визначити соціальний рушій життя. Бо метою мистецтва, як її розуміє Бальзак, є розкриття спонукальних причин соціальних явищ, що у сукупності своїй становлять історію суспільства, усвідомлення прихованого смислу «величезного скупчення типів, пристрастей і подій», виявлення принципів сущого. В «Аналітичних етюдах» автор мав намір визначити «начала речей».

Та Бальзак не тільки «літописець добра і зла», а об'єктивний суддя свого часу. Прагнення автора, як свідчить він сам,— окинувши поглядом суспільство, винести йому вирок. До цього єдино логічного висновку — засудження існуючої системи життя, де панує влада грошей, гинуть таланти і править жорстокий закон «кожен для себе»,— і підводить Бальзак. Цій меті автора служить і недвозначна іронічно-гостра назва твору.

Тема ролі літератури в поступальному русі історії глибоко хвилює Бальзака. У цьому зв'язку важливими є два положення естетики Бальзака, взаємопов'язані одне з одним і такі, що випливають одне з одного. Твір має бути підказаний духовними і моральними потребами суспільства, породжений духовною атмосферою даної епохи. З другого боку, література відіграє виховну роль, впливаючи на свідомість людей. Бальзак користується таким сучасним терміном, як «пропаганда в літературі».

Літературні шедеври тому й стали ними, що автори їх «прислухалися до пульсу своєї епохи, відчували її хвороби, спостерігали її фізіономію, вивчали її настрої, їх книга чи персонаж завжди були звучним, блискучим закликом, котрому відповідали у кожну дану епоху сучасні ідеї, фантазії, що зароджувалися, таємні пристрасті,

...потреба в їх книзі відчувалася скрізь»,— пише він у «Листах про літературу, театр і мистецтво».

Тільки книги, що базуються на живих джерелах, довговічні. Секрет успіху «Манон Леско» абата Прево, «Корінни», «Адольфа» Бенжамена Констана, «Рене» Шатобріана, «Поля і Віргінії» Бернардена де Сен-П'єра саме у цьому. Твори, що не зв'язані з реальною дійсністю, не навіяні нею,— мертвонароджені.

Кожний епічний герой, який живе своїм повнокровним життям, виражає думки і поривання людей часу, що породив його. Він є «втіленням наших почуттів, які виходять із самих глибин душі, ...певною мірою породженням наших бажань, втіленням наших надій». Ще ясніше сказано далі: «Успіх не вийде за межі сучасності, якщо твір не задовольнив громадське сумління».

Функціональна (Бальзак має на увазі виховну) роль літератури наголошується ним у згадуваних «Листах про літературу, театр і мистецтво» неодноразово і настійно. Як би приємно, художньо і цікаво не був оздоблений ліхтар, він повинен освітлювати,— пише Бальзак, говорячи про те, що література має повчати, а письменник — примушувати себе слухати. Останнє ж можливе, лише коли розважаєш читача. Проте головна мета письменника — вдосконалювати нрави свого часу. Звідси виникає необхідність вивчати прояви людського духу, «щоб примножити їх божественний список». Оповідання заради оповідання — це літературні арабески; але арабески стають шедеврами лише під пензлем Рафаеля. Художній твір має нести певну моральну ідею, таїти в собі глибокий зміст.

Бальзак, «лікар соціальної медицини», як він називав себе, своїм прямим завданням вважав змалювання суспільства в цілому, таким, як воно є, опис грізної соціальної хвороби, а вона може бути зображена лише разом із суспільством, бо хворий — і є сама хвороба,— пише він у передмові до «Видатної жінки...». Це й дало підставу сучасній Бальзаку критиці обвинуватити автора «Людської комедії» в аморальності. Сприйнявши такий закид як закономірний («коли зображається усе суспільство, описуються його великі струси, трапляється — і це неминуче, що твір відкриває більше зла, ніж добра, ...тоді критика здіймає галас про аморальність»), Бальзак у передмові до третього видання «Батька Горіо» іронічно парирує удар: «Якби картини, змальовані письменником, були фальшиві, критики звинуватили б його у наклепі на сучасне суспільство, але якщо критика визнає їх правдивими, отже неморальним є не твір...»

Критерій моральності літератури, за Бальзаком,— мета, яку автор переслідує своїм твором. Бальзак вважає аморальним той твір, який навмисно підриває основи суспільства, виправдовує зло, а не той, що вказує на болячки, якими воно вражено. Завдання літератури — малюючи зло, супроводити його «мудрим уроком». Зразком для Бальзака у цьому є Мольєр. Тільки протиставивши злу добро, твір не прозву-

чить аморально. Метою його невтомної праці у «Людській комедії» і є, за його словами, «рятівне протиставлення добра і зла». «Нусінген і Бірото — творіння-близнюки. Образ безчесності і образ чесності протиставлені один одному так само, як у житті»,— ілюструє він у «Листі до Іпполіта Кастіля» свою думку. Одночасно Бальзак наголошує на непереборних спокусах пороку, у викорененні якого літературі належить значна роль, наводячи як приклад «Божественну комедію» Данте: «„Рай" — щодо поезії, мистецтва, звучності виконання — набагато перевершує „Пекло". „Рай" ніхто не читає, саме „Пекло" вражало уяву всіх епох. Який урок!»

Бальзаківська естетика реалізму обіймає не тільки поняття достовірності зображення, пояснення і оцінки сучасності, а й визначення перспектив майбутнього. Зображуване ним суспільство мало містити у собі причину свого розвитку, пише Бальзак. І це твердження дає зрозуміти філософський зміст, який він вкладає у поняття руху часу.

Ідея руху, плину часу і діалектичного зв'язку минулого з сучасним, цілісності, яка утворюється на основі строкатої мозаїки різнорідних елементів, зумовлює особливість бальзаківського реалізму і розуміння розвитку літературного процесу. Так, хроніки, перші друковані книжки, справили вплив на майбутнє, творчість Рабле підготувала комедії Мольєра, і так, у свій час, прийшли Маро і Монтень, у свій — Корнель і Расін. Проте, робить він важливий для ідейно-художніх устремлінь письменника висновок,— за умови спадкоємності явищ мистецтва література повинна сягати сучасного рівня духовного розвитку і культури людства, і «прагнення повернути нас до подій і мови дитинства тепер, коли ми пізнали вишуканість висловів і смаку, що характеризує зрілість розуму», викриває «цілковите безсилля» і означає «віддавати пам'яті перевагу перед думкою».

Література еволюціонує разом з розвитком суспільства і соціальними змінами, що відбуваються у ньому,— констатує Бальзак. Модель для автора — XIX століття, модель дуже рухлива, яку важко зупинити,— зазначає він, роблячи висновок, що хронологічний метод викладу подій не можна застосувати до сучасності, де все перебуває у русі. З цього і випливає його система ознайомлення з серединою життя персонажа до його початку, з початком — після кінця, з історією смерті — до історії народження. Критерієм справедливості такої системи Бальзак вважає правду: так і буває в житті суспільства,— пояснює він,— коли зустрічаєш людину, яку ви не бачили багато років, і дізнаєшся про історію її життя за цей час.

Відтворенню руху життя підпорядкований і його принцип повторюваності персонажів, який дозволяє показати дійсність через образ героя, поданий у різних часових планах, так що та сама подія висвітлюється з різних точок зору.

Метаморфоза, якої зазнала література, змінила закони поетики і позначилася на всіх жанрах. Проте незмінною умовою впливу ху-

дожнього твору на людську свідомість лишається логіка думки,— твердить Бальзак у «Листах про літературу, театр і мистецтво».

Тільки організуюча зміст логіка думки й освіта письменника, поєднання позитивних якостей літератури попередніх століть, збагачених блиском нової форми, спричиняться до появи справжніх художніх творів. Бо безладдя в літературі, пише Бальзак, «компрометує святу справу мистецтва і нівечить усе, навіть почуття прекрасного, на якому ґрунтується творчість».

Єдність і гармонія у мистецтві не означають для нього одноманітності або уніфікації форм і напрямів. «Сучасне мистецтво (а разом з ним і Бальзак.— *І. О.*) приймає фантазію Калло, грецьку статую, китайських потвор, мадонну Рафаеля, німф Рубенса, портрети Веласкеса, діалог, оповідання, усі форми, усі жанри. Воно дозволяє створювати епопею в романі і роман в епопеї; але яке б широке не було його поле, у ньому панують закони, і ніколи літературне мистецтво Франції не порве з розумом»,— зазначає Бальзак у тому ж творі.

Естетичним каноном, що випливає з ідеї єдності, є сформульований Бальзаком основний закон поетики роману, який полягає у додержанні ідейно-художньої стрункості твору, підпорядкованості подій і образів центральному задумові. «Яка б не була кількість аксесуарів і образів,— продовжує він,— сучасний романіст повинен, як Вальтер Скотт, Гомер цього жанру, згрупувати їх згідно з їх значенням, підпорядкувати їх сонцю своєї системи — інтересу або герою — і вести їх, як блискуче сузір'я, у певному порядку». Зв'язність, як основа єдності твору, і чіткий план, який організує твір,— основна умова для спільного життя персонажів драми.

Достовірність, правдивість, типовість — ці вимоги своєї естетичної програми Бальзак розвиває, зокрема, на основі гострої критики книги Анрі де Латуша «Лео», позначеної найстрашнішим для Бальзака пороком — браком літературної правди. Цей твір не рятує і велика кількість наведених фактів, бо ніщо так не викриває безпорадність автора, говорить Бальзак, як їх нагромадження. Посилаючись на Мольєра, він пише: «Чудова комедія „Мізантроп" доводить, що суть мистецтва полягає у тому, щоб спорудити палац на вістрі голки».

Обов'язкова умова роману, на думку Бальзака,— проникнення у причини явищ, встановлення їх взаємозв'язку, розкриття і пояснення таємних порухів людського серця, прихованих від історика, який фіксує факти. Художня правда вимагає, щоб вигадані персонажі роману проявляли більше розуму, ніж історичні, бо перші претендують на життя, останні жили, і існування їх не потребує доказів. Герой, що є центральною фігурою драми, повинен бути наділений більшим розумом, обдарований почуттям, яке піднесло б його над навколишнім оточенням. Звеличити героя за допомогою почуття — один з найхитріших засобів митця. Ця думка доводиться Бальзаком на підставі аналізу «Пармського монастиря» Стендаля, в «Етюді про Бейля».

Роман не існує, коли автор його не володіє мистецтвом підготовляти сцени, малювати характери, створювати контрасти і підтримувати інтерес у читача. Щоб розкрити образ героя, романіст повинен виявити його характерні риси,— підкреслює Бальзак, аналізуючи новелу Е. Урліака «Коліне». Створення характерних обставин і рис героя — закон літературної творчості. До таких рис належить і мова героя, зумовлена логікою даного образу.

Відмітною рисою таланту Бальзак вважає здатність до вигадки, особливого значення надаючи подробицям, які тільки й «становитимуть достоїнство творів, неточно названих „романами"».

На ідеї «зв'язку часів» грунтується історизм автора «Людської комедії» і його концепція історичного роману. Зв'язок минулого з сучасним у художньому творі, спадкоємність явищ мистецтва, характер відображення подій, що стали історією, цікавлять Бальзака з погляду історичного передбачення, проблеми розвитку мистецтва і морального впливу його на людську свідомість, отже, на розвиток суспільства в напрямі до його досконаліших форм. Естетична програма Бальзака вимагає від письменника передачі духу минулої епохи, прочитання історії, що не є набором розрізнених фактів, сучасними очима, вміння вловити тенденції, які розвинуться у майбутньому. «Спогад має значення лише для передбачення майбутнього»,— пише він, критикуючи твір П. Л. Жакоба «Два блазні, історія часів Франціска I». І, розвиваючи цю думку, робить такий важливий ідейний висновок: «Та далеко не досить показати, що сучасне вище за минуле; треба ще викликати передчуття майбутнього» і «книга життєздатна лише у тому випадку, коли її дух спрямований у майбутнє».

У «Листах про літературу, театр і мистецтво» Бальзак формулює мету історичного роману, яка полягає у тому, «щоб виразити дух епохи, а не спотворювати її характер, малюючи окремі, виняткові події, які зникають у русі речей, ідей і фактів...». Саме виходячи з цих позицій, Бальзак надзвичайно високо оцінює роман Стендаля «Пармський монастир»: «Дух, геній, нрави, душа країни у цій гігантській, багаторозквітчаній фресці»,— пише він. Завданням автора історичного роману Бальзак вважає не узагальнення поодиноких явищ, а зведення загального до поодинокого.

Зразком в галузі історичного роману є для Бальзака Вальтер Скотт — «творець жанру», на якого він посилається і художні принципи якого канонізує.

До важливих принципів історичного роману належить вибір головних героїв і сюжету. Взірцем у цьому для Бальзака є знову-таки Вальтер Скотт. У центрі уваги, Бальзак переконаний у цьому, має бути вигаданий персонаж, а не історична особа, яка може з'явитися в романі лише побіжно. «Ефект присутності» читача у романах Вальтера Скотта досягається завдяки тому, що він зріднився саме з його другорядними персонажами. Вальтер Скотт ніколи не обирав велику

подію сюжетом своєї книги, але він старанно роз'яснював її причини, малюючи дух і звичаї цілої епохи,— пише він. У цих схвальних словах звучить основоположна ідея Бальзакової естетики щодо завдання літератури досліджувати природу явищ, схоплювати дух часу і розгортати перед очима читача широку, узагальнюючу картину життя суспільства.

Історична достовірність героїв роману досягається лише тоді, коли письменник володіє даром перевтілюватись у власний персонаж, якщо він в той час, коли пише, сам поділяє ілюзії, які хоче навіяти читачеві. Якщо ж цієї віри нема,— герої не належать до описуваної ним епохи, а скоріше є його сучасниками. Зміст висловлювань Бальзака полягає у тому, що історичні герої, яким би актуальним не було їх звучання, зображені з позиції сьогодення, мають належати до свого часу. Разом з тим письменник не повинен забувати, що його адресат — людина сьогоднішнього дня і що це зобов'язує його користуватися сучасними засобами для опису давніх часів і забутих звичаїв.

Добре написаний історичний роман вартий, на думку Бальзака, кращих курсів історії. Загальним правилом для цього жанру має бути зображення одної історичної події, а не кількох, бо у противному разі пояснення будуть нескінченні; щодо драматичного ефекту, то він виникне лише тоді, коли сцени, органічно пов'язані, випливатимуть одна з одної.

Бальзак чітко розмежовує роль романіста й історика. Проте творча свобода романіста не означає свободи від вивчення матеріалу. Навпаки, Бальзак вимагає від автора історичного роману наполегливої праці над джерелами, терпіння бібліофіла, гнучкого розуму, які допомогли б відтворити на основі деталей, розпорошених у безлічі книжок, минулу епоху у всій її повноті.

Обов'язкова умова історичного роману, якщо автор його не хоче викликати сміх читача,— точність деталей. Фальшивий історичний колорит порушує віру в усе, про що йдеться в романі.

Існують два методи історичного дослідження: безсторонній синтетичний виклад фактів і оцінка їх з погляду значення подій минулого для майбутнього. Прикладом оцінки Бальзаком історичного роману з погляду висунутих ним положень може бути гостра критика, якій він піддає твір Сент-Бева «Історія Пор-Рояля», викриваючи автора за його антиісторизм. Головний недолік Сент-Бева,— і це порушує основний принцип, на якому, за Бальзаком, має бути побудований історичний роман,— перетворення випадковостей у причини історичних подій. Отже, продовжимо думку Бальзака. Нерозуміння закономірностей, що лежать у їх основі, їх соціального рушія, розкриття якого ставив своїм завданням автор «Людської комедії», котрому імпонує філософське осмислення історії в її поступальному русі, проникнення в суть зіткнення і боротьби протилежних соціальних сил, проекція цієї боротьби у майбутнє.

Думки про необхідність ставити головне в центрі уваги твору,

присвяченого історії, давати об'єктивну, неупереджену оцінку і розвивати певну позитивну ідею, яка тільки й може зробити книгу цінною, висловлені Бальзаком у цікавій рецензії на книгу Ж.-Б. Мея «Санкт-Петербург і Росія у 1829 році». Пророче звучать заключні слова Бальзака про те, що потрібні такі твори, де було б «менше базікання про Росію», а які б могли «допомогти скласти уявлення про характер народу, покликаного відіграти таку велику роль у майбутньому».

Бальзакова концепція історичного роману є істотним елементом його естетичної теорії, важливим для розуміння її суті.

Наріжним каменем естетики Бальзака є його трактування «правди мистецтва». Який зміст вкладає він у це поняття, як розуміє співвідношення правди мистецтва з правдою життя?

Відповіддю на ці питання є думка Бальзака, висловлена ним у «Невідомому шедеврі» про те, що «завдання мистецтва не у тому, щоб копіювати природу, але щоб її виражати». Природа багатша за мистецтво, але правда в природі не те ж саме, що правда у мистецтві. Мистецтво — це концентрована природа, а митець — поет, місія якого вловлювати «дух, душу, характерний образ речей і істот». Спираючись на ідею єдності, яка становить одну з умов життя, Бальзак вимагає від митця відображення квінтесенції цього життя, його внутрішнього розмаїття, а не випадковостей і зовнішньої форми, природи у її справжній суті, єдності враження і причини, що породжує його, бо вони неподільні. Поняття правди мистецтва обіймає, отже, діалектичну єдність художнього сприйняття дійсності і її відображення митцем. Матеріалістична думка Бальзака охоплює процес художнього пізнання світу, де реальна дійсність, життя є основою і першоджерелом творчості, моделлю, «величним видінням», яке світло таланту, внутрішній голос митця, його друге бачення перетворюють на явище мистецтва, художній образ, повертаючи його дійсності.

«Я не стомлюся повторювати, що правда природи не може бути і ніколи не буде правдою мистецтва...— пише він у „Листах про літературу, театр і мистецтво",— геній художника і полягає в умінні вибрати природні обставини і перетворити їх на елементи літературного життя; якщо ж він не може добре злити їх, якщо з його металів не виходить монолітна статуя прекрасного стилю,— то вважайте, що твір не удався... Природа не потребує книги, факт пояснюється самим своїм існуванням. Щоб перевести його з життєвої дії до вірогідної дії у книзі, письменник повинен показати нам усі його корені...» У цих словах звучить важлива теза Бальзака про те, що правда мистецтва базується на доборі явищ, вимагає їх синтезу і встановлення причинних зв'язків.

«Коли ми читаємо книгу, почуття правдивого кричить нам: «неймовірно!» при кожній невірній деталі. Якщо це почуття кричить надто часто і кричить усім, то книжка не має і не може мати ніякої цінності. Секрет всесвітнього, вічного успіху у правдивості...» Неправдо-

подібність дії, з якою стикаєшся у житті, згубна для життя роману,— наголошує Бальзак.

В «Етюді про Бейля» Бальзак зазначає, що автори роблять помилку, коли беруть сюжет, правдивий у природі, але неправдивий у мистецтві. Побачивши пейзаж, великий художник остережеться порабському копіювати його, він передасть нам скоріше його дух, ніж букву. Майже тими самими словами висловлена ця думка і в передмові до першого видання романів «Музей старожитностей» та «Гамбара»: те, що відбувається у дійсності, часом здається неправдоподібним у літературі, а те, що правдиво у літературі, буває неправдоподібним у дійсності.

Літературний твір має бути художньою типізацією, узагальненим зображенням загальнолюдських почуттів і виявляти обличчя суспільства, а не розповідати про пригоди, що трапляються у ньому.

Поняття «тип» розшифровується Бальзаком як дійова особа, що втілює найхарактерніші риси всіх тих, хто на неї схожий, як зразок роду. Створити типовий образ, вдихнути у нього життя значить вчинити гріх Прометея,— визначає він. Та цього ще замало для того, щоб досягти правди мистецтва. Літературна правда, зумовлена добором фактів і характерів, полягає у такому їх піднесенні і зображенні, щоб кожен, побачивши їх, вважав їх правдивими, бо у кожного своє особливе мірило правдивості і кожен повинен розпізнати відтінок свого у загальному колориті типу, виведеного автором.

Типізація, за Бальзаком, отже, не зведення характеру до голої, хоч і типової схеми, і будується не тільки на основі виявлення рис, спільних для даного роду людей, а й глибокої розробки індивідуальних особливостей, показові всього багатства і різноманітності проявів людської природи. Вона допускає і такі художні засоби, як гіперболізація образів чи окремих людських рис, взагалі характерна для романтичного напряму, та яка в розумінні Бальзака становить закономірний і логічний елемент його реалістичного методу.

Грандіозність, виняток? І вони вписуються в естетичну систему Бальзака. «Життя людського покоління — це драма, розігрувана чотирма або п'ятьма тисячами видатних людей»,— пише Бальзак редактору «Смен» Ипполіту Кастілю, говорячи про свій задум відтворити історію всього суспільства. Піднімаючи глибинні пласти життя і вдивляючись у корені явищ, Бальзак виявляє «у бурях останнього півстоліття» гігантів, «які здіймають хвилі на поверхні життя, хоча самі вони поховані у пучині, на самому дні суспільства». «І якщо, прагнучи досягти великих результатів, я вдаюсь іноді до винятків, то у чому ж тут провина?» — додає він. Ці винятки, що вражають своєю грандіозністю, мають свій прототип у реальній дійсності, як, наприклад, Вотрен, що відзначений «страхітливою величчю» і знайшов своє місце у сучасному суспільстві, або герой «Пошуків абсолюту», вчений-фанатик Клаас, який уособлює зусилля сучасної хімії. Цікавий висновок,

який робить сам Бальзак, полягає в тому, що всякий типовий персонаж стає грандіозним саме в силу своєї типовості. «Мені подобаються істоти виняткові,— пише Бальзак у листі до Жорж Санд.— Мені треба бути таким, щоб висунути на авансцену моїх вульгарних героїв... я їх звеличую, я їх ідеалізую — тільки у зворотному розумінні, перебільшуючи їхню потворність або їхню дурість. Я надаю цим потворностям жахливі або комічні пропорції».

Елементи фантастики, які вносить у свої романи Бальзак, можливо, це не стільки слід романтичних впливів на ранньому етапі його творчості, скільки свідомий прийом, запозичений у Вольтера і характерний для його філософських повістей. Центральні образи своїх «Філософських етюдів», що уособлюють пристрасті у їх граничному виразі, Бальзак називає символами. Проте і ці символи або алегорії, які дають підставу деяким французьким критикам віднести Бальзака до «візіонерів», мають цілком конкретні матеріальні джерела і є породженням реального життя.

Полемізуючи з Іпполітом Кастілем, який закидав Бальзаку, з одного боку, те, що, створюючи характери, він вибирає винятки, з другого, що грандіозність характерів досягається за рахунок нагромадження дрібниць, Бальзак спирається на своє основне положення — різницю між правдою життя і правдою мистецтва: «А що ж таке життя, пане? Нагромадження дрібних обставин, і навіть найбільші пристрасті — тільки жалюгідні їх піддані. Все дрібне і нікчемне у дійсності набуває величі у високих сферах ідеалу». З цими положеннями перегукується думка, висловлена Жерменою де Сталь (пані Неккер), яку Бальзак цитує у Передмові до «Людської комедії»: «Історія є і повинна бути тим, чим вона була, тоді як роман повинен бути кращим світом... Але роман був би нічим, якби при цьому благородному обмані він не був правдивий у подробицях».

«Високі сфери ідеалу», «кращий світ» — ці поняття в системі реалістичної естетики Бальзака означають знов-таки правду мистецтва, тобто життєву правду, осягнуту свідомістю митця, надихану його світорозумінням і талантом, сконцентровану і наснажену ідеями, які несе з собою справжній художній твір. Хіба не перегукуються тут погляди Бальзака з думками Горького, який вважав автора «Людської комедії» геніальним: «...Завдання літератури,— писав Горький,— полягає не тільки у відображенні дійсності. Мало зобразити суще, необхідно пам'ятати про бажане і можливе. Необхідна типізація явищ. Брати треба дрібне, але характерне, і зробити велике і типове — ось завдання літератури. Якщо ви візьмете значні твори хоча б тільки XIX століття, то побачите, що література цього прагнула і цього блискуче досягла у великих людей, як, наприклад, Бальзак...» [1].

[1] Горький М. Собрание сочинений в тридцати томах.— 1953, т. 27, с. 224.

Постановка питань і відповіді на них, пов'язані з проблемою правди життя і правди мистецтва, таких як свідомість митця і матеріальний світ — джерело і тема його творчості, духовне і матеріальне в художньому творі, його зміст і форма, суб'єктивне і об'єктивне в мистецтві і межа свавілля художника, за якою наступає смерть мистецького твору,— зумовлені філософськими поглядами Бальзака-матеріаліста.

У філософських етюдах «Невідомий шедевр», «Пошуки абсолюту», «Гамбара», які, за висловом автора, продовжують і доповнюють «Шагреневу шкіру», показано, який хаос породжує в душі митця думка, доведена до крайності. Бальзак бачить фатальну загрозу для мистецтва і митця у відході від реальної дійсності у сферу абстракцій. Суб'єктивізм у творчості, породжений гіпертрофованим прагненням митця до самовираження і самоутвердження шляхом формалістичного новаторства, яке переростає у штукарство, призводить реально у пошуках художнього еквівалента природи до відходу від неї. Відрив від реального грунту, безплідна гонитва за довершеністю форми спричиняються до розриву між ідеєю гармонії і її матеріальним втіленням, свідомістю і реальною дійсністю.

Боротьба людського розуму і мистецтва, митця, який болісно долає опір матеріалу, намагаючись втілити свою художню ідею,— естетична проблема, яку Бальзак вважає однією з найцікавіших. Перемога митця — перемога у цій боротьбі, бо «краса сувора і норовлива, вона не дається так просто, треба чекати слушної години, вистежувати її і, схопивши, тримати міцно, щоб примусити її здатися». Розглянута у його філософських етюдах, ця проблема вирішується Бальзаком з позицій матеріалізму. Доводячи до абсурду свою ідею вдосконалення картини, художник Френхофер у «Невідомому шедеврі» перетворює її на безглузде змішення фарб і втрачає розум. На жахливу какофонію перетворює свій твір у формалістичних шуканнях нового музичного виразу збожеволілий композитор Гамбара. Бальзак обстоює у своїх філософських етюдах ідею діалектичної єдності змісту і форми, яка тільки й приводить до гармонії художнього твору. У цій єдності визначальну роль відіграє зміст, форма ж «тільки посередник для передачі ідей, відчуттів, глибокої поезії»,— пише Бальзак у «Невідомому шедеврі», віддаючи шану великому Рафаелю.

Критерієм прекрасного є, отже, за Бальзаком, об'єктивна істина, правда, вічні і незалежні від примх творця. Митець повинен прагнути простоти, втілювати свої ідеї в образи людей, які для читача були б живими. Такий підсумок, що випливає з розгляду важливої проблеми Бальзакової естетики — співвідношення правди життя і правди мистецтва.

У світлі своїх ідейно-естетичних принципів розглядає Бальзак світову художню спадщину з погляду її філософського і морального змісту, ідей, які несе твір, а також образів, що їх втілює.

Якщо простежити критичні думки письменника, розкидані по всіх його творах і висловлені у листуванні з друзями і братами по перу, можна переконатися в тому, що він не лишив поза своєю увагою майже жодного визначного явища історії світового мистецтва. Погляд Бальзака спиняється на всіх етапах розвитку художньої історії людства, починаючи з грецьких міфів, літератури і живопису Відродження, голландського мистецтва XVII століття, французького класицизму і творчості французьких просвітителів XVIII століття і кінчаючи сучасним йому мистецтвом XIX століття.

В «Етюді про Бейля» Бальзак виявляє основні три форми, обличчя або системи французької літератури XIX століття, називаючи їх літературою образів, літературою ідей і літературним еклектизмом.

До літератури образів Бальзак відносить лірику, епопею, все, що створено митцями, для яких характерна елегічність, споглядальність і які захоплюються піднесеними образами, величним видовищем природи. Ця школа відзначається поетичною насиченістю фрази, багатством образів, поетичною мовою, внутрішнім зв'язком з природою. Деяким її авторам бракує почуття гумору, не дається діалог. Бальзак вважає, що ця школа внесла поетичність у французьку мову, позначену сухістю і позитивізмом, властивими письменникам XVIII століття, і що ініціаторами цієї «благодійної революції» були Жан-Жак Руссо і Бернарден де Сен-П'єр.

Найвизначнішим талантом в царині літератури образів, до якої належать також Ламартін, Шатобріан, Сент-Бев, Сенанкур, Огюст Барб'є, Теофіль Готьє, Бальзак вважає Віктора Гюго.

Література ідей відзначається стислістю, ясністю, умінням розповідати і особливо почуттям гумору. До неї належить насамперед Стендаль, якого Бальзак називав одним з найвидатніших умів свого часу, а також Альфред Мюссе, Меріме, Гозлан, Беранже, Шарль Нодьє та ін.

Автор «Етюда про Бейля» робить висновок, що у цьому природному поділі умів таємниця боротьби класиків і романтиків. Стисла, насичена фактами література ідей властива духу Франції. Цим пояснює він її безроздільне панування протягом двох століть, а літературі образів ми завдячуємо поезією. Бальзак не виносить категоричного вироку відносно того, яка школа вище, бо і та і друга налічує чимало талановитих людей.

Високо оцінюючи поезію Віктора Гюго, він виступає з гострою критикою його драми «Ернані», постановка якої на сцені французького театру 25 лютого 1830 року, супроводжувана оваціями і свистом, завершила бій між класиками і романтиками і знаменувала перемогу романтизму. Бальзак показав недоладність побудови романтичної драми, схематичність і фальш її героїв з історичної і психологічної точки зору, бідність ідейного змісту. Він зазначив, що Гюго повторює тут засуджувані ним самим недоліки класичної драми, зокрема багатослів'я і заміну дії словами. Драма вражає його своїм наслідувальним

характером, нагадуючи одночасно «Ромео і Джульєтту», «Цінну», «Франческу да Ріміні» та ін.

Визнаючи внесок школи образів, яка, власне, являє собою романтичний напрям, у розвиток літературного процесу у Франції, він активно заперечує ті її риси, що знайшли свій найяскравіший вияв у творчості так званих «несамовитих романтиків». Це — неправдоподібність, ходульність героїв, зловживання надмірностями у зображенні всіляких жахів і досягнення за цей рахунок низькопробного ефекту.

Негативно ставиться Бальзак до захоплення «несамовитих романтиків» екзотикою — публіка «по саму зав'язку сита Іспанією, Сходом, тортурами, піратами», так само як «млосними елегіями», туманними бардами і сільфами. Гострою іронією забарвлені пародії Бальзака на літературні салони епохи Реставрації, де збиралися «несамовиті романтики» і читали свої твори. Зразками такого гротескового опису романтичних салонів є пародія «Про літературні салони і хвалебні слова», а також «Романтичні акафісти» і рецензія на «Скривавлену сорочку» А. Баржіне.

Третя школа— Бальзак називає її літературним еклектизмом — має властивості і першої і другої, вимагаючи зображення світу таким, яким він є: образи й ідеї, ідея в образі або образ в ідеї, рух і мрійність. Її прихильники — «цільні люди», «двосторонні уми», які «обіймають усе, хочуть і лірики, і дії, драми й оди», вважаючи, що досконалість вимагає повного огляду явищ. Поняття «літературний еклектизм» є, отже, не що інше, в розумінні Бальзака, як реалізм, тобто метод, що дозволяє зобразити життя в усій його повноті, синтезуючи можливості і засоби двох згадуваних ним напрямів.

До третьої школи, до якої він відносить себе, на думку Бальзака, належать і Вальтер Скотт, п. де Сталь, Фенімор Купер, Жорж Санд. «Щодо мене,— пише Бальзак,— то я став у стрій під знамено літературного еклектизму з такої причини: я не вважаю за можливе живописати сучасне суспільство суворими методами літератури XVII і XVIII століть. Впровадження драматичного елемента, образу, картини, опису, діалогу мені здається необхідним у сучасній літературі... у нагромадженні подій і ідей є щось безплідне. Ідея, яка стала персонажем, це плід більш високого інтелекту».

У «Листах про літературу, театр і мистецтво» Бальзак оцінює художні твори своїх сучасників, визначає загальні художні принципи французької літератури XIX століття і закони поетики роману, що є головним завданням,— підкреслює він,— сучасної критики.

Діалектика критичної думки Бальзака полягає у тому, що, викладаючи свої естетичні принципи, він розвиває їх на базі конкретного аналізу художніх творів. Разом з тим Бальзак використовує ці твори не тільки як допоміжний засіб для ілюстрації своїх теоретичних положень, а розглядає їх як конкретно-історичне явище літературного

життя епохи, грунтовно і детально аналізуючи творчість того чи іншого письменника.

Бальзак вважав критику цілою наукою, яка вимагає повного розуміння твору, чіткого погляду на тенденції епохи, стійких політичних позицій, віри у певні принципи.

Характеристики, які Бальзак дає своїм сучасникам, позначені не тільки темпераментом бійця за реалістичне мистецтво, правдиве і повнокровне, де глибина думки поєднується з силою почуттів, а й гострою іронією, нетерпимістю до своїх антагоністів, письменників, твори яких грішать проти життєвої правди, позначені художньою недосконалістю або просто нудні. Безкомпромісність, з якою висловлюється Бальзак, дала підставу французькій критиці, зокрема Андре Вюрмсеру, обвинуватити його у тому, що він «у крайностях не відає сумнівів, у пророцтвах, на жаль, занадто поквапливий», «у несправедливості не знає меж». Сприймаючи це як перебільшення, можна погодитися лише з тим, що на критичних висловлюваннях Бальзака подекуди позначились його особисті антипатії, що були у свою чергу реакцією на жорстокі напади на нього з боку згадуваних ним авторів, зокрема критика романтичної школи Сент-Бева.

З розуміння Бальзаком змісту і призначення літератури випливає його розуміння місії і громадського покликання письменника, психології творчості. Порушуючи ці проблеми, він не лишається в межах філософсько-етичних абстракцій. Утверджуючи соціальну детермінованість мистецтва, Бальзак розглядає їх конкретно-історично — в аспекті становища митця в буржуазному суспільстві і тих реальних умов творчості, які їх породили.

Ідея первинності реальної дійсності, як основи художньої творчості, керує Бальзаком, коли він визначає загадковий феномен, що являє собою митець. «Письменник — голос своєї епохи»,— пише він у передмові до третьої частини «Утрачених ілюзій». Це людина, котра «перетворила свою душу на дзеркало, де відбивається цілий світ»,— говорить він у статті «Про митців». «Письменникові повинні бути близькі всі явища, всі натури. Він зобов'язаний містити у собі якесь концентричне дзеркало, де, йдучи за його фантазією, відбивається всесвіт»,— твердить він у передмові до «Шагреневої шкіри».

Порівнюючи літературне мистецтво з живописом і скульптурою, Бальзак вважає його найскладнішим, бо його мета — відтворення природи за допомогою думки, а ідеї «обіймають усе». Бальзак розглядає літературне мистецтво як таке, що складається з двох частин — спостереження і вираження. Не всім талановитим людям дано поєднати в собі ці дві сили. Але навіть їх щасливе сполучення не є ще талантом. Під талантом Бальзак розуміє рідкісне моральне явище, яке він називає «другим зором», що дозволяє письменникові за будь-яких можливих обставин «угадувати істину», перетворюючи правду життя на правду мистецтва.

Справжні поети-мислителі, справжні письменники вигадують правду за аналогією і ясно уявляють собі описуваний предмет незалежно від того, чи створений він у їхній уяві, чи вони бачать його на власні очі,— пише він. Висновок, зроблений Бальзаком щодо ходу творчої думки митця, не заперечує, а підтверджує те, що першоджерелом творчості він вважає реальність, суспільні і моральні явища життя. Адже незалежно від того, що керує письменником — спостереження чи інтуїція, незмінним лишається «світ» як база і матеріал мистецтва. Осягаючи життєві явища, письменник пропускає їх крізь своє художнє бачення.

Влада письменника не знає меж ні часу, ні простору, бо думка його вторгається у життя, бо «аркуш паперу, тендітна зброя безсмертної ідеї може змінити обличчя земної кулі», а серце і розум письменника «обіймають світ і прагнуть об'єднати народи в єдину сім'ю», і «одне слово, один вірш важить зараз на політичних терезах не менше, ніж колись важила перемога». Суть письменника, те, що робить його письменником і рівним державному діячеві, а може, й вищим за нього, і полягає у тому, щоб, маючи тверді принципи і моральні переконання, бути вчителем людей, спрямовувати їхні ідеї і прагнення. Громадське покликання письменників — виразити думку народів, серед яких вони жили, «бути епохою, втіленою у людині».

Мистецтво — це могутня сила, починаючи з фрески і скульптури, які є живою історією, мовою народів: «королі керують народами протягом певного часу; митець керує цілими віками; він змінює обличчя речей; кидає революції у ливарну форму, мне і формує земну кулю»,— розвиває свою думку Бальзак у статті «Про митців».

Завдання письменника, як його розуміє Бальзак,— бути на рівні своєї місії. Письменник має бути сильний усвідомленням свого покликання,— і це має примножити його сміливість,— яким є служіння суспільним інтересам, бажання задовольнити запит усіх, а не інтерес окремих осіб. Лише у першому випадку літературний твір є серйозним, корисним твором, у другому — це одна з тих містифікацій, де слова заміняють думку, а фраза — «блискучий фейєрверк, який чарує нас тільки на мить, щоб потім залишити у найгустішій темряві»,— пише він у статті «Про гуманізм у кримінальних законах і юриспруденцію п. де Молена». Благородні думки дають письменникові право висловлюватися без побоювань, бо скромний тон мало личить тому, хто, розуміючи святість своєї місії, наважився обвинувачувати закони.

Усвідомлення Бальзаком великої громадської ролі письменника наштовхує його на важливий висновок, що митець зв'язаний з рухом людської думки, що всі великі люди докладають «думку до нового виробництва людських сил, до нового сполучення елементів природи, і фізичної, і духовної». Як приклад Бальзак наводить імена Гутенберга, Колумба, Декарта, Рафаеля, Вольтера та інших. Розум митця

далекозорий, він спроможний і покликаний схоплювати найвіддаленіші зв'язки.

Законом мистецтва є постійна праця, так само як і законом життя. Творча праця — це виснажлива боротьба, якої бояться і якій віддаються зі страхом і любов'ю. Єдиний шлях до успіху — праця, «якщо природа вдихнула у душу митця священний вогонь»,— пише Бальзак, уважно розглядаючи такий аспект психології творчості, як задум і втілення його, показуючи, яка прірва іноді лежить між ними. Бо даром задумати твір володіють усі митці, але дати йому життя, перетворити на явище мистецтва здатний лише той, хто всього себе віддає творчості. Бальзак порівнює цей процес з народженням і вихованням дитини.

Великі труднощі чекають на митця, але талант його загине, якщо він не наважиться долати їх до кінця, не працюватиме, «мов рудокоп, засипаний обвалом», або не кидатиметься на них, «як солдат на ворожий редут». Ці труднощі походять від багатьох причин, і перша з них — сам митець, секрет його дару. Він — «іграшка свавільної сили», яка то викликає в ньому творчий екстаз, то позбавляє будь-якої здатності творити. Таємниця зв'язку митця з породженими ним образами, коли надмір вкладеного в них почуття і думки спричиняється до їх загибелі (згадаймо «Невідомий шедевр»), хвилює Бальзака, і він неодноразово повертається до цієї теми. Тільки тоді твори досягають справжньої довершеності, коли задум їх виник у момент натхнення і митцю пощастило вдихнути у них життя.

Чи відповідає особистий характер митця природі його творів? Чи вкладає він свої власні думки у вигадані ним образи? Обидві відповіді — і позитивна і негативна — вірні. Проте даремно, застерігає Бальзак, будь-що шукати спорідненості між автором і його героєм. «Хіба була б можлива література,— запитує він у передмові до першого видання «Шагреневої шкіри»,— якби благородне серце Шіллера могло бути запідозрене у співучасті зі злочинами Франца Моора, найжахливішої істоти, найзапеклішого з усіх злочинців, коли-небудь виведених драматургом на сцену?» До ідентифікації автора і героя в уяві читача приводить часто введення у роман авторського «я». Бальзак висловлюється рішуче проти змішування особистих почуттів і вигаданих і заявляє, що сам ніде не виводив себе.

Своєю здатністю бачити глибше і далі митець часто викликає нерозуміння юрби. Бо, не помічаючи дрібниць, які оточують його, таких важливих в очах світу, він «розмовляє з майбутнім». До того ж не всякий геніальний твір, будучи художнім синтезом, доступний кожному. Осягнення його вимагає певного ступеня естетичної культури, зосередженості — тільки тоді він зможе збудити увагу читача чи глядача.

Зневага до митців у сучасній Бальзаку Франції виявляється і у знецінених нагородах — «стрічках-дрібничках», і у нерозумінні їх

творчості і їх природи обивателями, які «чекатимуть, доки він (митець.— *І. О.*) помре і стане володарем дум, щоб піти за його домовиною». Буржуазну публіку він називає «людським стадом», звиклим іти за вироками яких-небудь тупиць. Крім того, люди грошових розрахунків не розуміють людей мислі, того, що останні не здатні творити регулярно, бо радощі натхнення чергуються з «примхливою непостійністю їх творчих сил», і вважають їх ледарями. Ця зневага до митців має глибокі соціальні корені. Великі світу цього побоюються митця, «бо аристократизм і влада таланту значно реальніші за аристократизм імен і матеріальної сили». До того ж,— Бальзак переконаний у цьому,— талановита людина майже завжди виходець з народу, бо син мільйонера або патриція, «випещений, ситий, звиклий до розкошів, мало схильний обрати шлях, який лякає своїми труднощами». Цікаво, що під час його перебування у Верхівні увагу Бальзака привернув український художник-самоук, який карбував по металу і про якого він писав своєму другові Лоран Жану: «Це Бенвенуто Челліні, який виріс на просторах України, як гриб».

Сучасне митцеві буржуазне суспільство неспроможне оцінити його ідеї, які стануть зрозумілими, тільки здобувши всесвітнє поширення. Адже «людей, зайнятих наживою, втіхами, комерцією, управлінням... терзає манія одноманітності». Вони хочуть, щоб усі поети були Расінами, бо Жан Расін уже існував, тоді як саме через те, що він уже був, треба було б уникнути наслідування його манери. Бальзак виступає тут не проти великих національних традицій у мистецтві, а за його розвиток на їхній базі, за те, щоб література відповідала духу часу, яким вона породжена, за сміливість творчих дерзань.

У буржуазному суспільстві, де панує закон «кожен за себе», який проник і в літературу, літературні інтереси відступають на другий план перед скороминущими інтересами політики, побудованої на зибучому піску. Бальзак зіставляє буржуазну цивілізацію зі станом дикунства і варварства, коли імпровізаторів і бардів вважали вищими істотами. Це порівняння робить він не на користь сучасному йому суспільству, яке боїться і пригнічує митців — глашатаїв нових ідей, що передрікають майбутнє. «Коли загорається світло, його поспішають погасити, бо приймають його за пожежу»,— констатує Бальзак у своїй статті «Про митців». Він у таборі митців, які піднімають свій голос проти буржуазного суспільства, що вимагає від них прекрасних творів, розуміючи під ними твори, котрі співали б йому хвалу. Бальзак не бачить для цього моделі.

Становище митця у буржуазній Франції викликає глибоку тривогу Бальзака. І на першому плані тут не турбота про власне благополуччя, а зацікавленість у долі тих, хто уособлює мисль країни, бо «мисль країни — це вся країна».

У численних статтях, зокрема у «Листі французьким письменникам XIX століття», і передмовах до своїх творів Бальзак виступає на за-

хист авторських прав творців художніх цінностей. Обуренням і гнівом проти суспільства, у якому талант приречений на загибель, де закон, «сповнений поваги до товарів крамаря», позбавляє нащадків письменника права на літературну спадщину, яка лишається видавцям, пройнятий його «Лист французьким письменникам XIX століття», епіграфом до якого взято вираз «Pro aris et focis!» [1]. Другою загрозою для французьких письменників, про яку сигналізує Бальзак, є контрафакція — передрук їхніх творів за кордоном і продаж їх за безцінь — «літературне піратство», яке покаранню не підлягає. Нарешті, третя «болячка» — переробка книги без дозволу автора на театральну п'єсу і спотворення її. Це викрадення ідеї приносить драматургові втричі більше прибутку, ніж книга її автору, навіть тоді, коли вона провалюється. Бальзак вдається до сумного гумору, зауважуючи, що частогусто драматурги поводяться «чемно», не вказуючи ні книги, ні імені обкраденого автора.

Від критики існуючого стану Бальзак переходить до конструктивної пропозиції утворити товариство письменників для захисту їх авторських прав, хоч і вважає цю потребу об'єднатися,— мов купці середньовіччя, обкрадувані феодалами,— ганьбою для свого часу. Він вірить, що таке товариство зажадає від уряду нових законів про літературну власність. Бальзак рішуче заперечує поширену думку, яка полягає у тому, що бідність — «матір генія». «Нам дісталася всього лише невелика частина того, що міг дати Жан-Жак Руссо, якби його не згубили горе і злидні»,— пише Бальзак.

Розглянувши питання про стан письменників у сучасній йому Франції в широкому соціальному плані, Бальзак закидає уряду і його бюрократичному апаратові нерозуміння ролі літератури у духовному житті суспільства і з усією прямотою і категоричністю вимагає, щоб про письменників потурбувалася держава, щоб вони перебували на утриманні своєї країни.

Ганебну роль, на думку Бульзака, відіграє буржуазна критика, зайнята лише тим, щоб кидати у трудівників брудом, а сучасний розвиток журналістики не дозволяє письменникові протиставити свій твір критиці — адже тиражі газет, де друкуються пасквільні рецензії, у багато разів перевищують тиражі книг, з якими знайомиться читач.

Журналістику Бальзак вважає жахливою болячкою віку. Цій темі він присвячує багато викривальних сторінок в «Утрачених ілюзіях», малюючи страшну картину поневірянь, злиднів, жорстоких розчарувань, які чекають на новачка, що вступає на шлях літературної творчості. Конкуренція, яка виснажує сили, бруд газет, підлість і продажність критиків, ладних «за сигналом видавця, на прохання заздрісного собрата і часто заради обіду загризти або піднести талант, який народжується»,— таке закулісне життя літератури.

[1] На захист жертовників і хатніх вогнищ! (Лат.).

«Хай не звучить хвала нинішньому віку, який дає, за прикладом усіх віків, таланту вмирати від байдужості!» — лунає його сповнене обурення проти буржуазного суспільства і його вовчих законів звертання до сучасників і нащадків.

Висновок, який робить Бальзак, підсумовуючи свої думки щодо становища митця у буржуазному світі, полягає у такій істині: творча людина має служити мистецтву заради самого мистецтва, заради тих радощів, які воно дає. Ці слова слід розуміти не як заклик відвернутися від реальної дійсності, не як проповідь «мистецтва для мистецтва». Служіння мистецтву означає для Бальзака служіння правді.

Мислитель і художник, Бальзак вірить, що майбутнє — за передовими умами людства, якими є справжні митці, «потрібно лише одно — неухильно йти до мети». І, відповідаючи на лист одному молодому драматургу, Бальзак закликає його прийняти естафету, нести далі і вище прапор мистецтва, якому він, Бальзак, віддав усе життя. «Я належу до тих,— пише він,— хто каже усім людям доброї волі: „Працюйте! Нас-бо вже не буде, а справу треба продовжувати!“».

«Правда, тільки правда, нічого, крім правди!» — мало б бути написано на цьому прапорі, бо саме ці слова лаконічно передають найглибший зміст естетичної теорії і творчості великого французького реаліста Оноре Бальзака.

Ірина Овруцька,
кандидат філологічних наук.

МИСТЕЦТВО І ЧАС. ПРАВДА ЖИТТЯ І ПРАВДА МИСТЕЦТВА

Література є виразом суспільства; ця істина, нині така тривіальна, є результатом спостережень розуму, який глибоко вивчив історію народів і поезії.

Дійсно, людина відчуває хвилювання і, щоб виразити його, запозичає барви у всього навколишнього світу; вона забарвить свої почуття прекрасним блакитним небом, якщо це італієць; сірим туманом, якщо це німець; містицизмом, якщо це християнин п'ятнадцятого віку; скептицизмом, якщо це філософ вісімнадцятого; у пісні дикуна прозвучать грубість і сила, які передають силу і грубість його звичаїв і пристрастей; у мадригалах часів Регентства ми впізнаємо красномовних абатів і бундючних, напахчених мускусом кавалерів, схожих на холодні голубі гострокінцеві вогники, породжені гниттям. Коли окремі твори якої-небудь нації утворюють дзеркало, де ця нація відбивається цілком, то великим поетам дано виразити думку народів, серед яких вони жили, одним словом, бути епохою, втіленою у людині... Гомер — блискуча грань, у якій відбито всі промені прекрасних часів Греції; «Енеїда» [1] — весь вік Августа; трагедії Расіна — це вік Людовіка XIV, а Шекспір, Данте, Гете, Мільтон, нарешті, всі геніальні люди — це історичні пам'ятники, овіяні красою життя своєї епохи.

Літератури, як і суспільства, які вони представляють, мають свій вік: для кипучої юності це ода; епічна поезія для сильної молодості; драма і роман для мудрої зрілості.

Драма і історичний роман — вираз Франції і літератури XIX століття; тут вільно розкриваються потреба у справжніх

і сильних емоціях, які хвилюють нас, широка думка, яка охоплює все — минуле і майбуття, глибокий розум і поетична фантазія, що характеризують усі твори нашої епохи...

З рецензії на роман Анрі де Латуша «Фраголетта»

[...] Я відправлю без письмового повідомлення першу книжку «Філософських етюдів»... Твори, які входять до неї, вам знайомі, але повірте мені, що ви виявите інтерес до величезних виправлень в дусі Бюффона (він робив виправлення у неймовірній кількості),— вони мають на меті перетворити мій твір у цілому («Соціальні етюди», про які я вам говорив) на пам'ятку нашої прекрасної мови. Я вважаю, що у 1838 році три частини цього велетенського твору будуть якщо не завершені, то принаймні зведені одна над одною, і вже можна буде судити про нього у цілому.

«Етюди про нрави» зображуватимуть всі соціальні явища, так що жодна життєва ситуація, жодна фізіономія, жоден характер, чоловічий чи жіночий, жоден уклад життя, жодна професія, жодна із верств суспільства, жодна французька провінція, ніщо з того, що стосується дитинства, старості, зрілого віку, політики, правосуддя, війни, не буде забуто.

Коли все це буде здійснено, історія людського серця простежена крок за кроком, історія суспільства всебічно описана,— фундамент твору буде готовий. Тут не знайдуть собі місця вигадані факти, я описуватиму лише те, що відбувається всюди.

Тоді піде другий ярус — «Філософські етюди», бо після *наслідків* треба показати *причини.* Я змалюю в «Етюдах про нрави» гру почуттів і плин життя. У «Філософських етюдах» я поясню, *звідки почуття, у чому життя,* які умови, поза якими не можуть існувати ні суспільство, ні людина; і після того, як я окину поглядом суспільство, щоб його змалювати, я займуся його оглядом, щоб винести йому вирок. Таким чином, в «Етюдах про нрави» вміщено типізовані індивідуальності;

у «Філософських етюдах» — індивідуалізовані типи. Я всьому надам життя: типу, індивідуалізуючи його, індивіду, типізуючи його. Я втілю думку у фрагменті; думці ж я надам життя індивіду.

Далі, після *наслідків* і *причин,* прийде черга «Аналітичним етюдам» (до складу яких входить «Фізіологія шлюбу»), бо після *наслідків* і *причин* мають бути визначені *начала* речей. *Нрави* — це *спектакль, причини* — це *лаштунки* і *механізми сцени. Начала* — це *автор;* та в міру того, як твір досягає висот мислі, він, неначе спіраль, стискається і ущільнюється. Якщо для «Етюдів про нрави» потрібно буде двадцять чотири томи, то для «Філософських етюдів» усього п'ятнадцять, а для «Аналітичних етюдів» — лише дев'ять. Таким чином, людина, суспільство, людство будуть без повторень описані, розглянуті і оцінені у творі, який стане чимсь на зразок «Тисячі і одної ночі» Заходу.

Коли все буде закінчено, моя церква Мадлен[2] оштукатурена, фронтон виліплений, риштовання прибрані, останні удари пензля зроблені, тоді з'ясується, був я правий чи помилявся. Після того, як я покінчу з поетичним відтворенням цілої системи життя, я займуся його науковим описом у «Дослідженні про сили людські». І цей палац я, *дитя* і *веселун,* прикрашу величезною арабескою із «Ста пустотливих оповідань»!

Бальзак — Ганській. Листи до Іноземки
26 жовтня 1834 р.

Передмова до «Людської комедії»

Називаючи «Людською комедією» твір, розпочатий майже тринадцять років тому, я вважаю за потрібне викласти його задум, розповісти про його походження, коротко пояснити його план, до того ж висловити все це як людина, до цього непричетна. Це не так важко, як може здатися читачам. Мала кількість творів живить велике самолюбство, велика праця вселяє

виняткову скромність. Це спостереження пояснює той аналіз, якому Корнель, Мольєр та інші великі автори піддавали свої твори: якщо неможливо написати щось подібне до їх прекрасних творів, то можна принаймні бажати бути схожим на них у цьому відношенні.

Первісна ідея «Людської комедії» постала передо мною, мов якась мрія, мов один із тих нездійсненних задумів, які плекаєш, але не можеш утримати — так глузлива химера являє своє жіноче обличчя, але відразу ж, розпростерши крила, лине у небо фантастики. Проте і ця химера, як багато інших, набуває плоті: вона наказує, вона наділена необмеженою владою, і доводиться їй коритися.

Ідея цього твору народилася з порівняння людства з тваринним світом.

Було б помилковим думати, що велика суперечка, яка вибухнула останнім часом між Кюв'є [3] і Жоффруа Сент-Ілером [4], базується на новому науковому відкритті. Думка про *єдність організмів,* що формулювалася по-різному, вабила уже найвидатніші уми двох попередніх віків. Перечитуючи дивовижні твори письменників-містиків, які займалися науками у їх зв'язку з нескінченним, таких як Сведенборг, Сен-Мартен та інші,— а також книги найвидатніших геніїв — природознавців, таких як Лейбніц, Бюффон, Шарль Бонне та інші,— знаходиш у монадах Лейбніца, в органічних молекулах Бюффона, у «Рослинній силі» Нідгема, у зв'язку подібних часток Шарля Бонне, який насмілився у 1760 році заявити: «Тварина розвивається, як рослина»,— знаходиш, повторюю, зачатки знаменитого закону: *кожен для себе,* на якому грунтується *єдність організму.* Є тільки єдина жива істота. Творець користався єдиною моделлю для всіх живих істот. Жива істота — це основа, яка дістає свою зовнішню форму, або, говорячи точніше, відмінні ознаки своєї форми у тому середовищі, де їй призначено розвиватися. Тваринні види відбивають ці відмінності. Проголошення і обгрунтовання цієї системи, проте, згідної з нашими уявленнями про божественну могутність, буде вічною заслугою Жоффруа де Сент-Ілера, який у цьому питанні вищої науки

здобув перемогу над Кюв'є,— перемогу, яку привітав в останній написаній ним статті великий Гете.

Пройнявшися цією системою ще задовго до того, як вона викликала суперечки, я зрозумів, що у цьому відношенні Суспільство подібне до Природи. Хіба Суспільство не створює з людини, відповідно до середовища, у якому вона діє, стільки ж різноманітних видів, скільки їх існує у тваринному світі? Різниця між солдатом, робітником, чиновником, адвокатом, неробою, ученим, державним діячем, торговцем, моряком, поетом, бідняком, священиком така ж значна, хоч і важче вловима, як і те, що відрізняє одне від одного вовка, лева, осла, крука, акулу, тюленя, вівцю тощо. Отже, існують і завжди існуватимуть види у людському суспільстві так само, як і види тваринного світу. Якщо Бюффон написав видатний твір, спробувавши в одній книзі зобразити весь тваринний світ, то чому б не написати подібний твір про Суспільство? Але різноманітності тваринного світу природа поставила кордони, у межах яких Суспільство не могло утриматися. Коли Бюффон зображає лева-самця, йому досить всього лише кількох фраз, щоб визначити і левицю, тоді як у Суспільстві жінку далеко не завжди можна розглядати тільки як самицю. Навіть в одній сім'ї можуть бути дві істоти, зовсім не схожі одна на одну. Дружина крамаря іноді гідна бути дружиною принца, і часто дружина принца не варта дружини художника. Громадський стан позначений випадковостями, яких ніколи не допускає Природа, бо громадський стан складається з Природи і Суспільства. Отже, опис соціальних видів, коли навіть брати до уваги тільки різницю статей, повинен бути щонайменше вдвічі більшим у порівнянні з описом тваринних видів. Нарешті, у тварин майже не буває драм, немає ніякої плутанини; вони тільки переслідують одна одну — оце і все. Люди теж переслідують одне одного, але більша чи менша наявність розуму призводить до значно складнішої боротьби. Якщо деякі вчені ще не визнають, що у великому потоці життя Тваринність вривається у Людяність, то безсумнівно, що все ж таки крамар стає іноді пером Франції [5], а дворянин іноді опускається на са-

місіньке дно. Бюффон виявив у тварин винятково просте життя. Тварина мало що має, у неї немає ні наук, ні мистецтв, тоді як людина, в силу закону, який ще треба вивчити, прагне відбити свої звичаї, свою думку і своє життя у всьому, що вона пристосовує для своїх потреб. Хоча Левенгук, Сваммердам, Спалланцані, Реомюр, Шарль Бонне, Мюллер, Галлер та інші терпеливі зоографи показали, наскільки цікаві звичаї тварин, все ж таки звички кожної з них, принаймні на наш погляд, однакові за всіх часів, тоді як звичаї, одяг, мова, житло князя, банкіра, артиста, буржуа, священика, бідняка цілком різні і змінюються на кожному щаблі цивілізації.

Таким чином, треба було написати твір, який мав охопити три форми буття: чоловіків, жінок і речі, тобто людей і матеріальне втілення їх мислення,— словом, зобразити людину і життя.

Хто не помічав, читаючи сухий і нудний перелік фактів, іменований *історією,* що за всіх часів — хай то буде у Єгипті, Персії, Греції, Римі — письменники забували зображувати нам історію нравів? Уривок Петронія про приватне життя римлян скоріше збуджує, ніж задовольняє нашу цікавість. Помітивши цю величезну прогалину в історії, абат Бартелемі присвятив своє життя відтворенню картини давньогрецьких нравів у своєму «Анахарсісі».

Але як зробити інтересною драму з трьома-чотирма тисячами дійових осіб, яку являє собою будь-яке Суспільство? Як водночас сподобатися поетові, філософу і масам, які хочуть, щоб поезія і філософія були втілені у захоплюючих образах? Якщо я і розумів важливість і привабливість такої історії людського серця, проте не уявляв собі способів відтворити її: адже до нашого часу найвідоміші оповідачі витрачали свій дар на створення одної чи двох типових осіб, зображення якоїсь однієї сторони життя. Саме з такими думками читав я твори Вальтера Скотта. Вальтер Скотт, цей сучасний трувер [6], надав гігантського розмаху тому жанру розповіді, який несправедливо вважають другорядним. Справді, хіба не важче вступати у суперництво з живими епохами, створюючи Дафніса і Хлою [7],

Роланда [8], Амадіса [9], Панурга [10], Дон-Кіхота, Манон Леско [11], Кларіссу [12], Ловласа, Робінзона Крузо, Жіль Блаза [13], Оссіана [14], Жюлі д'Етанж [15], дядечка Тобі [16], Вертера [17], Рене [18], Корінну [19], Адольфа [20], Поля і Віргінію [21], Дженні Дінс [22], Клеверхауза [23], Айвенго [24], Манфреда [25], Міньйону [26], ніж правильно розмістити факти, майже однакові у всіх народів, досліджувати застарілі закони, вигадувати теорії, які вводять народи в оману, або, подібно до деяких метафізиків, пояснювати те, що є? Насамперед існування такого роду персонажів майже завжди більш тривале, безсумнівне, ніж існування поколінь, серед яких вони народжені; проте живуть вони лише у тому випадку, коли є повним відображенням свого часу. Вони зачаті в утробі певного століття, але під їх оболонкою б'ється вселюдське серце і часто таїться ціла філософія. Вальтер Скотт підніс роман до ступеня філософії історії, підніс той вид літератури, який із віку у вік оздоблює алмазами безсмертя поетичну корону тих країн, де процвітає мистецтво слова. Він вніс у нього дух минулого, поєднав у ньому драму, діалог, портрет, пейзаж, опис; він включив туди неймовірне і реальне, ці елементи епосу, і підсилив поетичне звучання невимушеністю найпростішої мови. Але він не стільки придумав певну систему, скільки знайшов власну манеру у розпалі праці або завдяки логіці цієї праці; він не замислювався над тим, щоб зв'язати свої повісті одну з одною і таким чином створити єдину історію, кожний розділ якої був би романом, а кожний роман — епохою. Помітивши цей брак зв'язку, що, проте не зменшує значення Шотландця, я водночас ясно уявив собі і план, зручний для виконання моєї роботи, і саму можливість його здійснення. Хоч я і був, так би мовити, засліплений дивовижною плодючістю Вальтера Скотта, завжди схожого на самого себе і завжди своєрідного, проте я не впадав у розпач, бо пояснював особливості його обдарування нескінченною розмаїтістю людської природи.

Випадок — найбільший романіст світу; щоб бути плодючим, треба тільки його вивчати. Самим істориком мало бути французьке Суспільство, мені залишалося лише бути його секретарем. Складаючи опис пороків і чеснот, збираючи найяскравіші

випадки прояву пристрастей, зображаючи характери, добираючи найголовніші події з життя Суспільства, створюючи типи поєднанням окремих рис численних однорідних характерів, можливо, мені вдалося б написати історію, забуту стількома істориками,— історію нравів. Озброївшись неабияким терпінням і мужністю, я, можливо, доведу до кінця книгу про Францію дев'ятнадцятого віку, книгу, на відсутність якої ми всі скаржимося і якої, на жаль, не залишили нам про свою цивілізацію ні Рим, ні Афіни, ні Тір, ні Мемфіс, ні Персія, ні Індія. Відважний і терпеливий Монтейль, йдучи за прикладом абата Бартелемі, зробив спробу створити таку книгу про Середні віки, але у мало привабливій формі.

Подібна праця була б іще нічим. Старанно відтворюючи нрави, письменник міг би стати більш-менш точним, більш-менш удачливим, терплячим або сміливим зображувачем людських типів, оповідачем інтимних житейських драм, археологом суспільного побуту, рахівником професій, літописцем добра і зла, але, щоб заслужити похвал, яких прагне кожний митець, мені треба було вивчити причини або одну спільну причину соціальних явищ, вловити прихований смисл величезного скупчення типів, пристрастей і подій. Словом, почавши шукати,— я не кажу знайшовши,— цю причину, цей соціальний рушій, чи не слід було поміркувати про принципи сущого і виявити, у чому людські Суспільства віддаляються або наближаються до вічного закону, до істини, до краси. Незважаючи на широту передумов, які могли б самі по собі скласти цілий твір, ця праця, щоб бути цілісною, потребувала заключного висновку. Зображене так Суспільство мало містити у собі причину свого розвитку.

Суть письменника, те, що робить його письменником і, не побоюсь сказати це, робить його рівним державному діячеві, а можливо, і вищим від нього,— це певна думка про людські справи, цілковита відданість принципам. Макіавеллі, Гоббс, Боссюе, Лейбніц, Кант, Монтеск'є створили науку, яку державні діячі застосовують на практиці. «Письменник повинен мати тверді переконання у питаннях моралі і політики, він повинен

вважати себе вчителем людей, бо люди не потребують наставників, щоб сумніватися»,— сказав Бональд. Я рано сприйняв як правило ці великі слова, які однаково є законом і для письменника-монархіста, і для письменника-демократа. Тому коли здумають закидати мені суперечності, то виявиться, що несумлінно витлумачили якусь мою насмішку або недоречно спрямували проти мене слова кого-небудь із моїх героїв, що є звичайним засобом наклепників. Що ж до внутрішнього змісту, душі цього твору, то ось на яких принципах він грунтується.

Людина ні добра, ні зла, вона народжується з інстинктами і нахилами; Суспільство аж ніяк не псує її, як вважав Руссо, а вдосконалює, робить кращою; але прагнення вигоди з свого боку розвиває її погані нахили. Християнство, і особливо католицтво, як я показав у «Сільському лікарі», являючи собою цілісну систему приборкання порочних прагнень людини, є найважливішою основою соціального порядку.

Уважне споглядання картини Суспільства, списаної, так би мовити, з живого зразка, з усім його добром і злом, учить, що коли думка або пристрасть, яка містить у собі і думку, і почуття,— явища соціальні, то водночас вони і явища руйнівні. У цьому розумінні життя соціальне схоже на життя людини. Народи можна зробити довговічними, тільки вгамувавши їх життєвий порив. [...] Виборча система, поширена на всіх, призводить до керівництва мас, єдиного, ні у чому не відповідального, чия тиранія безмежна, бо вона зветься законом. Я вважаю справжньою основою Суспільства сім'ю, а не індивід. У цьому відношенні я, хоч і ризикую набути слави відсталого, приєднуюсь до Боссюе і Бональда, замість того щоб іти за сучасними новаторами. Виборча система стала єдиним соціальним засобом, і якщо я сам вдаюся до неї, у цьому немає й найменшого протиріччя між моїми вчинками і моєю думкою. Інженер заявляє, що такий-то міст загрожує обвалом, що користуватися ним небезпечно, і все ж таки він сам іде по ньому, коли цей міст є єдиним шляхом до міста. Наполеон чудово пристосував виборчу систему до духу нашої країни. Тому

найнікчемніші депутати його законодавчого корпусу стали найвидатнішими ораторами палати за Реставрації. [...]

[...] Праця, розпочата мною, буде така ж довга, як історія: я повинен викласти її зміст, поки ще неясний, загальні начала і моральну мету...

Письменники, котрі мають яку-небудь мету, хай це буде повернення до ідеалів минулого саме через те, що ці ідеали вічні, завжди повинні розчищати собі грунт. А тим часом кожний, хто вносить свою частку у царство ідей, кожний, хто відмічає яку-небудь хибну думку, кожний, хто вказує на щось погане, щоб воно було викоренено,— той незмінно має славу аморальної людини. Втім, закид в аморальності, якого не вдалось уникнути жодному сміливому письменникові,— останнє, що лишається зробити, коли нічого іншого не можуть сказати автору. Коли ви правдивий у зображенні, коли, працюючи день і ніч, ви починаєте писати мовою нечувано складною, тоді вам в обличчя кидають докір в аморальності. Сократ був аморальний, Христос був аморальний, обох переслідували в ім'я соціального ладу, який вони підривали або вдосконалювали. Коли когось хочуть знищити, його обвинувачують в аморальності. Цей спосіб дії, властивий партіям, ганьбить усіх, хто до нього вдається. Лютер і Кальвін добре знали, що роблять, коли користувалися, немов щитом, матеріальними інтересами. І вони благополучно прожили життя.

Коли точно зображається все Суспільство, описуються його великі струси, трапляється,— і це неминуче,— що твір відкриває більше зла, ніж добра, і якась частина картини показує людей порочних; тоді критика здіймає галас про аморальність, не помічаючи повчального прикладу в іншій частині, яка має становити повну протилежність першій. Оскільки критика не знала загального плану, я пробачав їй, і тим більш охоче, що критиці так само не можна перешкодити, як не можна людині перешкодити бачити, говорити і судити. До того ж час неупередженого ставлення до мене ще не настав. Втім, письменник, який не наважується витримати вогонь критики, не повинен зовсім братися за перо, як мандрівник не повинен вирушати

в дорогу, коли він розраховує на незмінно ясне небо. З цього приводу мені залишається зауважити, що найсумлінніші моралісти дуже сумніваються в тому, що у суспільстві можна знайти стільки ж хороших, скільки поганих вчинків; і у створюваній мною картині більше доброчесних персонажів, ніж таких, які заслуговують осуду. Ганебні вчинки, огріхи, злочини, починаючи від найлегших і кінчаючи найтяжчими, завжди знаходять там людську чи божу, явну чи таємну кару. Я у щасливішому становищі, ніж історик,— я вільніший за нього... Історія не зобов'язана, на відміну від роману, прагнути вищого ідеалу. Історія є і повинна бути тим, чим вона була, тоді як роман повинен бути *кращим світом*... сказала п. Неккер, одна з найвидатніших жінок останнього часу. Але роман був би нічим, якби при цьому благородному обмані він не був правдивий у подробицях...

Пристрасть — це все людство. Без неї релігія, історія, роман, мистецтво були б марні. Помітивши, що я збираю стільки фактів і зображаю їх такими, які вони є насправді, включаючи і пристрасть, декотрі помилково уявили, ніби я належу до школи сенсуалістів і матеріалістів — до цих двох видів одного і того ж самого напряму — пантеїзму. Але, можливо, вони могли, вони повинні були помилятися щодо цього. Я не вірю у нескінченне вдосконалювання людського Суспільства; я вірю у вдосконалювання самої людини. Ті, хто думає знайти у мене намір розглядати людину як істоту завершену, допускають велику помилку...

Зрозумівши як слід зміст мого твору, читачі визнають, що я надаю фактам постійним, повсякденним, прихованим або явним, а також подіям особистого життя, їх причинам і спонукальним началам такого ж значення, якого досі надавали історики подіям суспільного життя народів...

Це неабияке завдання — зобразити дві або три тисячі типових людей певної епохи, бо така, в кінцевому підрахунку, кількість типів, які представляють кожне покоління, і «Людська комедія» їх стільки вмістить. Така кількість осіб, характерів, така безліч життів вимагала певних рамок і, хай дарують мені

на слові, галерей. Звідси такі природні, уже відомі розділи мого твору: *сцени приватного життя, провінційного, паризького, політичного, воєнного* і *сільського*. По цих шести розділах розподілені всі *нариси нравів*, які утворюють загальну історію Суспільства, зібрання всіх подій і діянь, як сказали б наші предки. До того ж ці шість розділів відповідають загальним ідеям. Кожен із них має свій зміст, своє значення і містить у собі епоху людського життя... Я повторю тут коротко те, що висловив, ознайомившись із моїм планом, Фелікс Давен, юний талант, якого втратила література через його передчасну смерть.

Сцени приватного життя зображують дитинство, юність, їх помилки, тоді як *сцени провінційного життя* — зрілий вік, пристрасті, розрахунки, матеріальні інтереси і честолюбство. Потім у *сценах паризького життя* дана картина смаків, пороків і всіх неприборканих проявів життя, викликаних нравами, властивими столиці, де одночасно зустрічаються крайнє добро і крайнє зло. Кожна з цих трьох частин має свій місцевий колорит. Париж і провінція, соціально протилежні, дали тут невичерпний матеріал. Не тільки люди, а й найголовніші життєві події втілюються у типові образи. Бувають ситуації, які зустрічаються у житті будь-якої людини, типові фази життя; саме у змалюванні їх я прагнув бути якомога точнішим. Я намагався дати уявлення про різні місцевості нашої прекрасної країни. Мій твір має свою географію, так само як і свою генеалогію, свої сім'ї, свої місцевості, обстановку, дійових осіб і факти; він має також свій гербовник, своє дворянство і буржуазію, своїх ремісників і селян, політиків і денді, свою армію — словом, цілий свій світ.

Зобразивши у цих трьох розділах соціальне життя, я мав ще показати життя зовсім особливе, у якому відбиваються інтереси багатьох або всіх,— життя, яке проходить, так би мовити, поза загальними рамками,— звідси *сцени політичного життя*. Після завершення цієї широкої картини Суспільства хіба не треба було ще показати його у стані найвищого напруження, таким, що вийшло із свого звичайного стану,— хай це

буде для оборони чи для завоювання? Звідси *сцени воєнного життя* — поки ще найменш повна частина моєї праці, але для якої буде залишено місце у цьому виданні для того, щоб вона ввійшла у нього, коли я її закінчу. Нарешті, *сцени сільського життя* являють собою немов вечір цього довгого дня, якщо мені дозволено назвати так драму соціального життя. У цьому розділі зустрічаються найбільш чисті характери і зображено здійснення великих начал порядку, політики і моральності.

Такою є основа, повна образів, повна комедій і трагедій, над якою підносяться *філософські етюди,* друга частина праці, де знаходить свій вияв соціальний рушій усіх подій, де зображені руйнівні бурі мислі, почуття за почуттям. Перший твір цього розділу — «Шагренева шкіра» — якоюсь мірою зв'язує *сцени нравів* з *філософськими етюдами* кільцем майже східної фантазії, де саме Життя зображене у сутичці з Бажанням, джерелом усякої Пристрасті.

Ще вище знайдуть місце *аналітичні етюди,* про які я нічого не скажу, бо з них надруковано лише один: «Фізіологія шлюбу».

Скоро я напишу інші твори цього жанру. По-перше, «Патологію соціального життя», потім «Анатомію педагогічної корпорації» і «Монографію про доброчесність».

Побачивши все, що мені ще залишається зробити, можливо, мені скажуть те, що говорять мої видавці: «Хай продовжить господь ваші дні». Я бажаю тільки одного: щоб мене надалі не терзали люди і обставини так, як це було з самого початку цієї жахливої праці. Але, слава богу, мене підтримувало те, що найвидатніші таланти нашої епохи, найкращі люди, найщиріші друзі, такі ж великі у приватному житті, як інші у житті громадському, тиснули мені руку, кажучи: «Мужайся!» І чому б мені не признатися, що вислови дружньої прихильності, відзиви, одержані звідусіль від невідомих людей, підтримали мене на моєму шляху і проти мене самого, і проти несправедливих нападок, проти наклепу, який часто переслідував мене, проти відчаю і проти тієї надто живої надії, чиї вияви вважають ознакою надмірного самолюбства?..

Величезний розмах плану, який охоплює водночас історію

і критику Суспільства, аналіз його болячок і обговорення його основ, дозволяє мені, здається, дати йому ту назву, під якою він з'являється тепер: «Людська комедія». Чи вона претензійна? Чи тільки вірна? Це вирішать читачі, коли праця буде завершена.

Париж, липень 1842 р.

«Дочка Єви» — «Массімілла Доні»

ПЕРЕДМОВА ДО ПЕРШОГО ВИДАННЯ

«Сцени приватного життя» були б не такими повними без головної праці цього видання — повісті «Дочка Єви»... Автор не схотів відступити тут від принципів, прийнятих ним уже у «Сценах приватного життя», які, можливо, багато у чому сприяли тому, як були зустрінуті ці твори.

Відмінності у тоні, відтінках, барвах і малюнку, які роблять несхожими один на одного шість циклів його творіння, можливо, пізніше зрозуміють і оцінять; а контрасти, які походять звідси, безсумнівно, справлять свій вплив. Але доти, поки автор не завершить своєї праці, що являє собою історію сучасних нравів, він змушений буде не ремствуючи вислуховувати легковажну критику, яка вперто судить нарізно про частини твору, хоча їм належить злитися в єдине ціле, відмітне від цих складових частин,— в результаті їх з'єднання або ж завдяки сусідству з іще не закінченим фрагментом. Більше того, деякі критики, сповнені доброзичливості, але не знайомі з загальним планом твору, знаходили окремі місця «Сцен приватного життя» занадто гострими; вони не замислювалися над тим, що автор уже в цій частині своєї праці повинен був вивести на сцену кілька образів, які мали розвиватися і які у подальших творах здавалися б фальшивими, якби з самого початку не був накреслений їх справжній характер.

Нашому обширному творінню буде, проте, властивий пев-

ний порок, порок невиліковний, з яким публіці доведеться примиритися. Зараз уже можна визначити співвідношення частин в «Етюдах про нрави XIX століття». Ця праця налічуватиме понад сто окремих творів; «Тисяча і одна ніч» не така велика, але ж і прояви нашої цивілізації незліченні, тоді як на Сході, зображеному в арабських казках, суспільство являло собою обмежений світ. Жінка з'являється там лише випадково; її тримають під замком; будинки оточені муром; мандрівник може проникнути тільки на базар або у палац каліфа. Житель Сходу приймав чужоземця лише у спеціальному приміщенні. ...Християнська релігія породила інші нрави. Ось чому розповідач-араб потребував талісманів, незвичайних пригод, щоб пробудити інтерес. Всі чудеса східних казок породжені затворництвом жінки. У нас роман також володів колись найпростішими і нечисленними засобами. Єдино можливий роман про минуле вичерпаний Вальтером Скоттом. Це — боротьба кріпаків або городян проти дворянства, дворянства проти духівництва, дворянства і духівництва проти королівської влади. Для досягнення блискучого успіху Вальтеру Скотту потрібні були королі, королеви і вельможі, їх взаємини з істотами слабкішими. Колись усе спрощувалося монархічними установленнями; характери були різко розмежовані: городянин, купець або ремісник, вільний дворянин або поневолений селянин — ось колишнє суспільство Європи; воно небагато давало для змісту роману. Отже, ви бачите, чим був роман до царювання Людовіка XVI Нині рівність породжує у Франції незліченну кількість відтінків. Колись каста надавала кожному певне обличчя, яке домінувало над обличчям індивідуальним; тепер обличчя індивіда залежить лише від нього самого. Громадські стани за наших часів позбавлені будь-якої мальовничості: немає більше ні своєрідних вбрань, ні знамен; нема більше чого завойовувати, громадська арена належить усім. Своєрідність збереглася тільки у професіях, кумедне — тільки у звичках. Через відсутність ефектних зовнішніх форм літературі довелося звернутися до ідей і до шукання найтонших переживань людського серця. Ось чому автор обрав предметом свого твору французьке су-

спільство: лише воно зберігає дотепність і самобутність у найбуденніших ситуаціях, у яких кожен може знайти притаманні йому думки і властивості.

Автор не знає жодного спостерігача, який помітив би, наскільки французькі звичаї перевершують, у повному розумінні цього слова, звичаї інших народів — щодо різноманітності типів і драматичних конфліктів, щодо дотепності і жвавості; тут про все говорять, про все думають, все роблять.

У своїх творах автор не виносить вироку, не нав'язує своєї заповітної політичної доктрини, докорінно протилежної поглядам більшості французів, але яка, можливо, незабаром восторжествує Недалекий той час, коли облуда конституційного правління, яка так дорого коштує, буде викрита. Автор історик, оце і все. Він захоплюється величчю, різноманітністю, красою, багатством обраної ним теми, хоча, з точки зору соціальної, змішення найбільш протилежних явищ, надмір пристрастей, нестримність прагнень роблять цю тему досить сумною. Це безладдя є джерелом краси. Отже, не з дріб'язкового національного марнославства і не з патріотизму звернувся автор до нравів своєї батьківщини, а тому, що його країна перша серед інших створила тип «громадської людини» у найбільш різноманітних її проявах. Можливо, одна лише Франція не підозрює про велич своєї ролі, про розкіш епохи, яку вона переживає, про різноманітність властивих їй контрастів.

Таким чином, цей обширний твір, де публіка є султаном, а автор схожий на Шехерезаду, яка щовечора побоюється не того, що їй відрубають голову, а того, і це значно гірше, що від неї відвернуться, як від пустомелі,— цей твір в очах людей, які логічно мислять, буде, на жаль, мати істотну ваду. Можливо, пізніше її сприйматимуть як достоїнство. Ця вада ось у чому. Ви зустрінете, наприклад, актрису Флоріну, зображену у середині її життєвого шляху, у «Дочці Єви» («Сцени приватного життя»), і ви побачите її на самому початку її кар'єри в «Утрачених ілюзіях» («Сцени провінційного життя»). Тут же ви бачите вражаючу постать де Марсе, який стає прем'єр-міністром, а у «Шлюбному контракті» описані його перші кроки

у суспільстві; далі, у «Сценах провінційного життя» або «Сценах паризького життя», він постає то вісімнадцятирічним юнаком, то тридцятилітнім найпустішим денді, легковажним неробою, який знаходить втіху у тому, що стоптує підбори, фланірюючи по Італійському бульвару, або збиває підкови свого коня, скачучи щодуху по Булонському лісу. Серед дійових осіб «Дочки Єви» зустрічаються Фелікс де Ванденес і леді Дедлей, чиє становище було б у найвищій мірі драматичне і сповнене соціальної іронії, якби їх історія була відома; але ви прочитаєте її лише в останній частині твору — у «Лілеї долини», яка належить до «Сцен сільського життя». Словом, ви будете знайомитись із серединою життя персонажа до його початку, з початком — після кінця, з історією смерті — перед історією народження.

А втім, так буває і в житті суспільства. Ви зустрічаєте у якомусь салоні людину, яку упустили з очей років десять тому: він прем'єр-міністр або капіталіст; ви його знали без сюртука, ви не помічали у ньому ні здібностей до громадської діяльності, ні житейського розуму, ви милуєтесь ним у розквіті його слави, вас дивує його багатство або його таланти; потім десь у куточку салону який-небудь чарівний розповідач світських новин відкриває вам за півгодини мальовничу історію десяти чи двадцяти років життя цієї людини, про яку ви нічого не знали. Часто-густо ви взнаєте цю історію — скандальну або таку, що викликає повагу, гарну чи огидну — лише наступного дня, а то й через місяць, іноді по частинах. Немає нічого цілісного у цьому світі; все у ньому мозаїчне. Можна викладати у хронологічній послідовності лише події, які сталися у минулому,— цей метод не можна застосувати до сучасності, де все перебуває у русі. Модель для автора — XIX століття, модель дуже рухлива, яку важко зупинити. Автор чекає 1840 року, щоб закінчити розповідь про події, для завершення яких потрібно не менше трьох років. Література не може для того, щоб відтворити час, запозичити секрет рестораторів, які вкривають пилом віків пляшки, наповнені молодим бордоським чи іспанським вином.

...Чому б автору не признатись у своєму бажанні написати твір, гідний того, щоб його перечитували, який таїв би у собі такі чари для кожного, хто захоче вникнути у нього, що повторне читання принесе письменникові перемогу над байдужістю його епохи до високої і серйозної літератури? І хіба це нескромно, якщо він домагається цієї перемоги, будуючи досконалий сюжет і заплутану інтригу, на зразок тих, які щодня зав'язуються на наших очах у великій комедії нинішнього віку?

Автору нерідко доводилося вислухувати докори у тому, що він зловживає описами; але критики не подумали про те, що цей мнимий недолік випливає з високих намірів: автор хоче, зображаючи людей, змалювати країну, розповісти чужоземцям про наймальовничіші пейзажі і головні міста Франції, описати старовинні і сучасні споруди у XIX столітті, пояснити три різні політичні системи, які протягом п'ятдесяти років надавали особливого обличчя обстановці і житлам. Завдяки його старанням, можливо, у 1850 році дізнаються про те, яким був Париж за часів Імперії. Завдяки йому археологи довідаються про місцеположення турнікета Сен-Жан і про стан сусіднього з ним кварталу, нині вже повністю зруйнованого. У його творі міститься археологічний опис старовинних будов Парижа, в існування яких ніхто б не повірив у 1850 році, якби автор не зарисував їх з натури. Те ж саме можна сказати і щодо деяких провінційних куточків, окремих сторін воєнного життя, численних історичних осіб, на яких історія ніколи не зверне уваги. Ці сповнені місцевого колориту зарисовки роблять приємність багатьом прославленим іноземцям, які не раз просили автора пам'ятати про тих, для кого Франція — країна мрій і кому приємно знайомитися з її природою, людьми і побутом; такі прохання надають йому силу мужньо і вперто йти шляхом, на який він ступив. Автор думав про славу, яку здобула Франція, потрясаючи Європу пером, подібно до того, як вона сколихнула її мечем. І, нарешті, хіба не є часто-густо картини побуту найважливішими в очах нащадків? Наші археологи припускаються найгрубіших помилок, приписуючи начинню середніх віків або римського суспільства невластиве йому вжи-

вання. Яку величезну цінність має в наших очах сатира Петронія, яка, по суті, є сценою приватного життя римлян! Скільки треба поглинути книжок, щоб узнати, яке страшне застосування знаходили римські дами для довгих золотих шпильок, що прикрашали їхні зачіски! Який скарб залишив би нам будь-який римський письменник, коли б він, ризикуючи накликати на себе нападки критиків, які, безсумнівно, ганьбили б його за спробу розповісти римлянам про римське життя, знайшов у собі мужність створити етюди про звичаї першого віку християнської ери, між правлінням Цезаря і Нерона, відобразив у них багато подробиць і описав типові і грандіозні долі людей цієї величезної імперії! Отже, головне для письменника — прийти до синтезу шляхом аналізу, описати і зібрати воєдино елементи нашого життя, ставити важливі проблеми і наскреслювати їх розв'язання,— словом, відтворювати риси неосяжного образу свого століття, зображаючи характерних його представників.

Автор повільно, але все ж таки збирає схвальні відзиви спеціалістів різних галузей науки,— всі вони відчувають задоволення, читаючи той чи інший його твір. Довгий час автор вважав, що, займаючись мистецтвом і наукою, він просто марнує час, робить це лише для власної втіхи; але щодня він знову й знову переконується у своїй помилці, доходить висновку, що не існує сумлінної праці, яка не була б рано чи пізно винагороджена...

Тепер слід сказати кілька слів про твір, приєднаний до «Дочки Єви», який викликає дивне розходження в думках. «Массімілла Доні», як і «Гамбара» у попередньому виданні («Музей старожитностей»),— це «Філософський етюд», доданий до «Етюда про нрави» для того, щоб загальний обсяг книжки відповідав установленим вимогам.

Між цими двома творами немає ніякої схожості, їх «шлюб з примусу» виявляє величезну різницю, існуючу між літературними принципами «Філософських етюдів» і «Етюдів про нрави»; можливо, короткочасне поєднання таких несхожих творів допоможе краще зрозуміти твір у цілому; другу частину його становитимуть «Філософські етюди», де автор намагається

показати приховані причини соціальних явищ, які становлять тему «Етюдів про нрави».

Але автор насамперед чекає грізних обвинувачень в аморальності. Можливо, дійдуть навіть до закидів у непристойності, до зловмисних порівнянь з фривольними творами минулого століття. Можна не сумніватися, що змістові «Массімілли Доні» буде надано брудного відтінку. Замість того, щоб побачити алегорію, будуть шукати реальних фактів, тоді як реальність лише допомогла письменникові торкнутися одної з найцікавіших проблем — боротьби людського розуму і мистецтва. Судження про такі питання виносить час; з цим твором трапиться те ж саме, що з «Фізіологією шлюбу» і «Шагреневою шкірою».

«Массімілла Доні», «Гамбара», «Невідомий шедевр», потім «Фрелора» [27], інший «Філософський етюд», публікований в одній з газет, і «Два скульптори» [28], які, безсумнівно, будуть незабаром надруковані,— всі ці твори по-своєму продовжують і доповнюють «Шагреневу шкіру», показуючи, який хаос породжує в душі митця думка, доведена до крайності, і пояснюючи, в силу яких законів мистецтво приходить до самогубства. В жодному з названих творів ця тема не розкрита переконливіше, ніж у «Массіміллі Доні»; тут автор, щоб краще пояснити суть цього морального явища, навів приклад схожого фізичного явища, яке, незважаючи на свою недовгочасність, блискуче продемонструвало могутній вплив свідомості на матерію. Тон, стиль, композиція — автор хотів би мати можливість сказати — забарвлення всіх цих етюдів про мистецтво перебувають у цілковитій гармонії з «Шагреневою шкірою», навколо якої вони повинні бути згруповані, коли «Філософські етюди» будуть опубліковані майже повністю, форматом в одну восьму частину аркуша. Там відчутно буде панувати фантастика, яка протистоятиме реальності, притаманній «Етюдам про нрави».

Може статися, вважатимуть поганим і те, що автор виступає в ролі чічероне своїх власних творів. В очах багатьох людей, які прочитають цю передмову і для яких уже закінчені автором твори лишилися невідомими або чужими, автор упо-

дібниться землевласникові, який просторікує посеред пустиря про будови, які він має намір тут спорудити. Він майже нагадуватиме одного з напівбожевільних героїв Гофмана. Але ми живемо в такий час, коли у 1839 році ніхто вже не згадує про 1829 рік, коли все з'являється на світ неначе мертвонародженим, коли літературні інтереси, які займали б людей у будь-яку іншу епоху, поступаються місцем перед скороминущими інтересами політики, побудованої на сипучому піску. Чи можна у наш час, коли кожен боїться побачити наступним ранком, що його дім повалився, думати про літературні твори? До того ж індивідуалізм проникнув у літературу. Там, як і в суспільстві, панує закон: «Кожен за себе!» Проте автор більше за інших переконаний, що, незважаючи на байдужість, яка убиває в Парижі літературу, ні в одному з минулих століть літературний рух не був яскравішим і сильнішим, ніж нині, як щодо його джерел, так і щодо результатів. Велич нашої епохи лишається невідомою для більшої частини тих, хто створює її; відіграючи роль важелів і коліщат цього величезного механізму, вони не бачать грандіозних результатів його праці. Але пора заслуженого визнання настане для цього покоління видатних поетів, яких у наш час так багато, що цим вони навіть шкодять один одному; вона настане для сумлінних філософів і істориків, для сміливих моральних доктрин,— для самої журналістики,— і тоді викличе загальне захоплення той дивовижний надмір розуму і таланту, який проявляється у ній щодня.

Все сказане покаже принаймні іноземцям, що ми раніше за них критикуємо наші недоліки; що є у Франції уми, здатні глянути на речі об'єктивно і відрізнити хороше від поганого, уми, не обдурені вузьким патріотизмом нації, яка має славу найдотепнішої у світі.

[...] Гармонія є поезія порядку,— народи мають живу потребу у порядку. Узгодженість речей між собою, одне слово, єдність — хіба не у цьому полягає найпростіший вияв порядку? Архітектура, музика, поезія — все грунтується у Франції, більш ніж у будь-якій іншій країні, на цьому принципі, який, крім того, закладений в основі її прозорої і чистої мови, а мова

завжди буде найбільш неспростовною формулою нації. І ось ви бачите народ, який пристосовує до цього принципу найпоетичніші, найкраще модульовані арії; який прагне найпростіших ідей, любить чіткі мотиви, які містять найбільшу кількість думок. Франція — єдина країна, де якась маленька фраза може звершити велику революцію.

«Герцогиня де Ланже»

«Цезар Бірото»

ПЕРЕДМОВА ДО ПЕРШОГО ВИДАННЯ

Ця книга — один бік медалі, який відбиває всі шари суспільства; зворотний бік — «Банкірський дім Нусінгена». Ці дві історії народилися близнюками. Хто прочитає «Цезаря Бірото», повинен буде прочитати і «Банкірський дім Нусінгена», якщо хоче зрозуміти твір у цілому.

Всякий твір комічного жанру в силу необхідності має двосторонній характер. Письменник, цей великий літописець життя, повинен ставити супротивників лицем до лиця. Альцест [29], хоч і ясний уже сам по собі, постає у справжньому світлі завдяки Філінту. Si tanta licet componere parvis *.

Якби картини, змальовані письменником, були фальшиві, критики звинуватили б його у наклепі на сучасне суспільство; але якщо критика визнає їх правдивими, отже неморальним є не твір...

Загальний план, що об'єднує його твори, викладений нещодавно одним із його друзів, п. Феліксом Давеном, примушує автора описувати все: батька Горіо і Маран («Марани»), Бартоломео ді Пьомбо («Вендетта») і вдову Крошар («Доброчесна

* Якщо буде дозволено порівняти таке велике з таким малим (лат.).

жінка, або Побічна сім'я»), маркіза Леганьєса («Ель вердуго») і Камбремера («Драма на березі моря»), Феррагуса («Історія тринадцяти») і п. де Фонтена («Заміський бал»), нарешті, щоб охопити батьківське почуття в усіх звивинах серця і всебічно змалювати його, подібно до того, як автор намагається відтворити усі людські почуття, соціальні зіткнення і всю складність цивілізації.

З передмови до третього видання «Батька Горіо», 1835

[...] Автор намагається якомога повніше змалювати XIX століття і скласти свого роду опис його пороків і чеснот.

З передмови до першого видання «Сцен паризького життя», 1834—1835

Коли письменник розпочав всебічно зображувати суспільство, побачене в усіх його обличчях, на всіх етапах його розвитку,— виходячи з принципу, що соціальний лад настільки пристосовує людей до своїх потреб і так їх калічить, що вони перестають бути схожими на самих себе, що він породжує стільки *видів,* скільки існує *професій,* що, зрештою, у людському суспільстві налічується не менше різновидів, ніж у тваринному світі,— чи не слід виявити довіру до такого відважного письменника, приділивши йому трохи уваги і терпіння? Хіба не має він права на привілей, визнаний за наукою, якій надають час для її праць, достатній для здійснення її широких задумів? Хіба не може він крок за кроком просуватися у своїй творчості, не примушений з кожним новим кроком пояснювати, що кожна його нова праця — лише одна цеглина будови і що всі цеглини повинні бути скріплені воєдино і складуть одного дня величезну споруду? Кінець кінцем, чи немає великої переваги у тому, щоб знайомити з твором по частинах, коли він у цілому настільки значний? Справді, тут кожний роман — лише розділ грандіозного роману про суспільство. Герої кожного оповідання рухаються у певній сфері, подібно до того, як це буває у житті.

Якщо яка-небудь дійова особа, скажімо, п. де Растіньяк у «Батькові Горіо», залишений автором на середині його кар'єри, значить, ви повинні його знову зустріти в «Силуеті маркізи» («Силует жінки»), у «Справі про опіку», у «Вищих банківських сферах» («Банкірський дім Нусінгена»), і, нарешті, у «Шагреневій шкірі», вони завжди діють у дусі часу, відповідно до свого місця у суспільстві, і беруть участь в усіх подіях, до яких причетні у реальному житті люди, що займають високе становище.

З передмови до першого видання «Утрачених ілюзій», 1837

Етюд про Бейля

(ФРЕДЕРІК СТЕНДАЛЬ)

У наші дні література, як це впадає в очі, має три обличчя; аж ніяк не будучи ознакою виродження, ця троїстість здається мені природним наслідком величезної кількості літературних талантів: вона — хвала дев'ятнадцятому століттю, що не задовольняється єдиною і однаковою формою, подібно до сімнадцятого і вісімнадцятого століть, які корилися, тією чи іншою мірою, тиранії однієї людини або одної системи.

Ці три форми, обличчя або системи,— називайте їх як хочете,— природні і відповідають загальному потягу, який повинен був виявитися у наш час, коли з поширенням освіти зросла кількість цінителів літератури і читання досягло нечуваного розвитку.

В усіх поколіннях і в усіх народів є елегійні, мислячі, споглядальні уми, які особливо захоплюються піднесеними образами, величним видовищем природи і глибоко сприймають їх. Звідси виросла школа, яку я охоче назвав би *літературою образів* і до якої належать лірика, епопея і все те, що породжено таким сприйманням навколишньої дійсності.

Існують, навпаки, душі активні, які люблять навальність, рух, стислість, сутички, дію, драму, які уникають дискусій; їм

чужа мрійливість,— вони прагнуть результатів. Звідси зовсім інша система, яка породила те, що я назвав би, на протилежність першій, *літературою ідей.*

Нарешті, деякі цільні люди, деякі двосторонні уми обіймають усе, хочуть і лірики, і дії, драми й оди, вважаючи, що досконалість вимагає повного огляду явищ. Ця школа, яку я назвав би *літературним еклектизмом,* вимагає зображення світу таким, який він є: образи і ідеї, ідея в образі або образ в ідеї, рух і мрійність. Вальтер Скотт цілком задовольнив ці еклектичні натури.

Яка школа вища? Не знаю. Я не хотів би, щоб з цієї природної розбіжності робили невірні висновки. Я не кажу також, що який-небудь поет із школи образів позбавлений ідей або інший поет із школи ідей не вміє створювати прекрасні образи. Ці три формули стосуються лише загального враження від творчості поетів, форми, у якій письменник втілює свою думку, спрямованості його розуму. Всякий образ відповідає якій-небудь ідеї, або, точніше, почуттю, що є сукупністю ідей, а ідея не завжди приводить до образу. Ідея потребує послідовної роботи мислі, яка доступна не всім умам. Отже, образ за суттю своєю популярний, його легко зрозуміти. Уявіть, що «Собор Паризької богоматері» Віктора Гюго з'явився одночасно з «Манон Леско»: «Собор» привабив би маси значно швидше, ніж «Манон», і здався б вищим за неї тим, хто схиляється перед vox populi *.

Однак у якому б жанрі не був написаний твір, він залишиться у пам'яті людей тільки тоді, коли він підкоряється законам ідеалу і форми. У літературі образ і ідея відповідають тому, що у живописі називають рисунком і кольором. Рубенс і Рафаель два великих художники; але дивною помилкою було б вважати, що Рафаель не колорист; а ті, хто не вважає Рубенса рисувальником, могли б, віддаючи данину захоплення рисунку, схилити коліна перед картиною, виставленою великим фламандцем у генуезькій церкві єзуїтів.

* Голос народу (лат.).

Пан Бейль, більш відомий під псевдонімом Стендаля, є, на мою думку, одним з видатних майстрів *літератури ідей,* до якої належать пп. Альфред де Мюссе, Меріме, Леон Гозлан, Беранже, Делавінь, Гюстав Планш, пані де Жірарден, Альфонс Карр і Шарль Нодьє. Анрі Моньє зближує з ними правдивість його сценок, часто позбавлених загальної ідеї, проте не менш сповнених природності і досконалої спостережливості, характерних для цієї школи.

Ця школа, якій ми вже завдячуємо чудовими творами, відзначається великою кількістю фактів, поміркованістю образів, стислістю, ясністю, короткою вольтерівською фразою, умінням розповідати, успадкованим від XVII століття, і особливо почуттям гумору. У п. Бейля і п. Меріме, незважаючи на їх глибоку серйозність, є щось невимовно іронічне і лукаве у манері розповідати про події. Комічне у них стримане. Це полум'я, сховане у кремені.

Пан Віктор Гюго, безсумнівно, найвизначніший талант *літератури образів.* Пан де Ламартін належить до цієї школи, хрещеним батьком якої був п. де Шатобріан, а творцем її філософії — п. Балланш. Автор «Обермана» [30] — також, так само як і Огюст Барб'є, Теофіль Готьє, Сент-Бев, а за ними безліч безсилих наслідувачів. [...] Своєю поезією, більше ніж прозою, п. де Віньї також належить до цієї великої школи. У всіх цих поетів мало почуття гумору; їм не дається діалог, за винятком п. Готьє, який має у цьому відношенні гостре чуття. У п. Гюго діалог занадто схожий на його власні слова, поет недостатньо перевтілюється, він вкладає себе у свого персонажа, замість того, щоб самому ставати персонажем. Але ця школа, так само як і друга, дала чудові твори. Вона відзначається поетичною насиченістю фрази, багатством образів, поетичною мовою, внутрішнім зв'язком з природою; та, перша, школа людяна, ця — божественна у тому розумінні, що прагне за допомогою почуття піднестися до самої душі всесвіту. Природі вона віддає перевагу перед людиною. Французька мова завдячує їй тим, що одержала чималу кількість поезії, котра була їй необхідна, бо вона розвинула поетичне почуття, якому довго опирався —

хай дарують мені на цьому слові — позитивізм нашої мови і сухість, внесена у неї письменниками XVIII століття. Жан-Жак Руссо, Бернарден де Сен-П'єр були ініціаторами цієї благодійної, як на мій погляд, революції.

Секрети боротьби класиків і романтиків повністю у цьому природному поділі умів. Протягом двох століть література ідей панувала безроздільно: спадкоємці XVIII століття повинні були прийняти єдину відому їм літературну систему для всієї літератури. Не станемо їх засуджувати, цих захисників класики! Література ідей, насичена фактами, стисла — властива духу Франції. «Сповідання савойського вікарія» [31], «Кандід» [32], «Діалог Сулли і Евкрата» [33], «Міркування про причини величі і занепаду римлян» [34], «Листи до провінціала» [35], «Манон Леско», «Жіль Блаз» — все це ближче французькому духу, ніж твори літератури образів. Але цій останній ми завдячуємо поезією, про яку і не підозрювали у двох попередніх віках, якщо не говорити про Лафонтена, Андре Шеньє та Расіна. Література образів ще у колисці, але налічує вже чимало людей, талант яких незаперечний; а коли я бачу, скільки їх налічує друга школа, я більше вірю у велич, ніж у занепад царства нашої чудової мови. Тепер, коли боротьба закінчена, можна сказати, що романтики не винайшли нових засобів; наприклад, у театрі ті, хто скаржився на відсутність дії, широко користуються тирадою і монологом, але все ж таки нам ще не довелося почути живого і напруженого діалогу Бомарше, ані побачити комізм Мольєра, в основі якого завжди розум та ідея. Комічне — ворог роздуму і образу. Пан Гюго здобув велику перевагу у цьому бою. Але люди освічені пам'ятають про війну, оголошену п. Шатобріану за часів Імперії; вона була така ж запекла, але вщухла скоріше, тому що п. Шатобріан був один, без stipante caterva * п. Гюго, без газетної боротьби, без допомоги, яку подавали романтикам прекрасні таланти Англії та Німеччини, більш відомі за нього і краще оцінені.

* «Без юрби, яка напирає на нього» (лат., цитата з «Енеїди»).

Що ж до третьої школи, яка має властивості і першої, і другої, то у неї менше шансів, ніж у перших двох, збудити пристрасті мас, які не полюбляють mezzo termine *, твори змішані, і вбачають в еклектизмі оборудку, яка суперечить їхнім пристрастям, оскільки він їх заспокоює. Франція любить війну в усьому. Навіть за мирних часів вона продовжує бійку. Проте Вальтер Скотт, пані де Сталь, Купер, Жорж Санд, на мій погляд, чудові таланти. Щодо мене, то я став у стрій під знамено літературного еклектизму з такої причини: я не вважаю за можливе живописати сучасне суспільство строгими методами літератури сімнадцятого і вісімнадцятого століть. Впровадження драматичного елемента, образу, картини, опису, діалогу мені здається необхідним у сучасній літературі. Признаємось одверто, «Жіль Блаз» стомливий за формою: у нагромадженні подій і ідей є щось безплідне. Ідея, яка стала персонажем, це плід більш високого інтелекту. Платон діалогізував свою психологічну мораль.

«Пармський монастир» є, на мою думку, і досі шедевром літератури ідей для нашого часу, і у ньому п. Бейль зробив обом іншим школам поступки, допустимі для світлих умів і такі, що задовольняють обидва табори...

Пан Бейль написав книгу, велич якої розкривається з кожним розділом. У тому віці, коли письменники рідко *знаходять* визначні сюжети, і після того, як ним написано уже два десятки надзвичайно розумних книжок, він написав твір, який можуть оцінити тільки душі і люди справді видатні. Він написав сучасну книгу «Про князя» — роман, який написав би Макіавеллі, якби він, вигнаний з Італії, жив у XIX столітті.

Розуміється, прочитавши книгу, не можна не впізнати у графі Моска найчудовіший портрет князя Меттерніха, але перенесеного з великого канцлерства Австрійської імперії у скромне князівство Пармське.

Пармське князівство і знаменитий Ернест IV теж здаються мені схожими на князя Моденського і його герцогство. Пан

* Півзахід, половинчастість (італ.).

Бейль говорить про Ернеста IV, що це — один з найбагатших князів Європи, а герцог Моденський славиться своїм багатством. Щоб уникнути особистостей, автор доклав більше таланту, ніж Вальтер Скотт на створення плану Кенільворта. Справді, обидві схожості зовнішньо такі невизначені, що їх можна заперечувати, а внутрішньо такі реальні, що люди обізнані не можуть помилитися. Пан Бейль так звеличив чудовий характер першого міністра князівства Пармського, що можна сумніватися, чи був князь Меттерніх такий же великий, як Моска, хоча серце цього уславленого державного діяча показало тим, хто добре знає його життя, один чи два приклади пристрасті, яка за своїм розмахом не поступається перед пристрастю графа Моска. Вважати австрійського міністра здатним на велич графа Моска — не значить зводити на нього наклеп. Що ж до місця графа Моска у всьому творі, щодо поводження людини, яку Джіна вважає *найбільшим дипломатом* Італії, то треба бути генієм, щоб створити всі події, пригоди й інтриги, серед яких розгортається цей могутній характер. Все, що зробив п. Меттерніх протягом своєї довгої кар'єри, не більш незвичайне, ніж те, що зробив Моска. Коли усвідомиш, що автор усе це придумав, заплутав і розплутав так, як звичайно заплутуються і розплутуються події при дворі, то навіть найневтомніші уми, для яких робота мислі звична, будуть вражені і приголомшені подібною працею. Щодо мене, то я вірю у якусь *літературну чудесну лампу*. Зважитись вивести людину, силою розуму рівну Шуазелю, Потьомкіну, Меттерніху, створити її, довести її існування діями самого творіння, примусити її діяти у притаманному їй середовищі, де розкриваються всі її здібності,— це праця не людини, а феї або чаклуна. Уявіть собі найбільш вправно укладений план Вальтера Скотта, але не зведений до чарівної простоти, яка панує у його оповіданнях про події, такі численні і такі «кучеряві», користуючись відомим висловом Дідро. [...]

Віддавшись натхненню, необхідному тим, хто має справу з глиною і стекою, з пензлем і фарбою, з пером і скарбами моральної природи, п. Бейль, почавши з опису маленького іта-

лійського двору і одного дипломата, закінчив створенням типу князя і типу першого міністра. Схожість, яка виникла з фантазії насмішкуватого розуму, зникла, коли у митці заговорив геній мистецтва. [...]

Можливо, ніколи жоден поет не розв'язав своє завдання так удало, як п. Бейль у цьому сміливому творі. Герцогиня — це одна з тих чудових статуй, які примушують нас і захоплюватися мистецтвом, і проклинати природу, скупу на такі взірці. Коли ви прочитаєте книгу, Джіна постане перед вашими очима як найпрекрасніша статуя: то буде не Венера Мілоська, не Венера Медіцейська, а Діана, наділена чуттєвою силою Венери, ніжністю мадонн Рафаеля і вогнем італійської пристрасті. У герцогині немає нічого французького. Так, француз, який тесав і обробляв цей мармур, не надав їй нічого, властивого його країні. Знайте, що Корінна — жалюгідний ескіз поруч з цією живою і чарівною істотою. Ви побачите Джіну піднесеною, дотепною, пристрасною, завжди правдивою, але водночас автор старанно приховав почуттєву сторону. У всьому творі немає жодного слова, яке могло б викликати думку про любовну пристрасть або навіяти її. Хоча герцогиня, Моска, Фабріціо, князь і його син, Клелія, хоча книга і її персонажі — це сама пристрасть з усім її шаленством, хоча перед нами Італія така, яка вона є, з її хитрістю, прикиданнями, підступністю, холоднокровністю, впертістю, високою політикою,— «Пармський монастир» цнотливіший за найбільш пуританський роман Вальтера Скотта. Створити благородний, величний, майже бездоганний образ герцогині, яка зробила графа Моска щасливим і нічого від нього не приховує, образ тітки, яка обожнює свого небожа Фабріціо,— хіба це не верх мистецтва? Федра Расіна, ця найвеличніша роль французької сцени, котру янсенізм не наважився засудити, не така прекрасна, не така досконала, не така натхненна...

Ця величезна праця могла бути задумана і виконана лише п'ятдесятирічною людиною, яка досягла розквіту сил і зрілості всіх своїх талантів. Досконалість помітна у всьому. Роль князя написана рукою майстра, і це, як я вже сказав,— *Князь*. Ви

чудово розумієте його як людину і як государя. Ця людина могла б стояти на чолі Російської імперії, вона здатна керувати нею, вона була б великою; але він залишився б тією ж самою людиною, з її марнославством, ревнощами і пристрастю. У XVII столітті у Версалі він був би Людовіком XIV і помстився б герцогині, як Людовік XIV помстився Фуке. Критиці немає, що закинути ні головним, ні другорядним персонажам, всі вони такі, якими повинні бути. Це саме життя, і саме життя придворне, змальоване не карикатурно, як пробував це зробити Гофман, а серйозно і зле. Нарешті, ця книга добре пояснює все, що зазнав Рішельє від камарильї Людовіка XIII. Віднести цей твір до кабінету Людовіка XIV, кабінету Пітта, кабінету Наполеона, російського кабінету було б неможливо через розтягнутість і пояснення, яких потребувала б така кількість таємних інтересів, тоді як князівство Пармське ви охоплюєте легко, і Парма допомагає вам, mutato nomine *, зрозуміти інтриги більшого двору. Так було за папи Борджіа [36], при дворі Тіберія, при дворі Філіппа II, так, мабуть, має бути і при пекінському дворі!..

Тепер настав час розповісти вам про один з другорядних персонажів, але який виріс до величезних розмірів, який часто з'являється у романі, а саме — про Палла Ферранте, лікаря-ліберала, засудженого на смерть, який блукає по Італії і веде пропаганду.

Палла Ферранте — великий поет, подібно до Сільвіо Пелліко [37], але, на відміну від Пелліко, він — радикальний республіканець. Не будемо спинятися на переконаннях цієї людини. У нього є віра, він — святий Павел республіки, мученик Молодої Італії [38], у своєму мистецтві він великий, як святий Варфоломій Міланський, як Спартак Фуаятьє, як Марій на руїнах Карфагена. Все, що він робить, все, що він говорить,— прекрасно. Він має переконаність, велич, пристрасть віруючого. Хоч як високо стоять за виконанням, за задумом, за правдивістю князь, міністр, герцогиня,— Палла Ферранте, ця чудова статуя,

* Змінивши ім'я (лат.).

поставлена у кутку картини, приковує ваш погляд, викликає ваше захоплення. Всупереч вашим переконанням, конституційним, монархічним або релігійним, він підкоряє вас. Величний у своїх злиднях, він прославляє Італію з мороку своїх притулків, не маючи хліба для своєї коханки і п'ятьох дітей, він грабує на великому шляху, щоб прогодувати їх, і веде список усіх грабунків і всіх пограбованих, щоб відшкодувати їм цю вимушену позику республіки, *коли він буде при владі:* він грабує головним чином для того, щоб друкувати свої трактати під назвою «Про необхідність для Італії мати свій бюджет». Палла Ферранте належить до тієї категорії умів, які живуть в Італії, щирі, але обмануті, сповнені таланту, але такі, що не відають згубних наслідків свого вчення. Дайте їм більше золота і пошліть їх у Францію або у Сполучені Штати, міністри самодержавних государів! Замість того щоб переслідувати їх, допоможіть відкрити очі цим справжнім людям, наділеним великими і чудовими якостями. І вони скажуть, подібно до Альфієрі у 1793 році: «Малі світу цього своїми вчинками примиряють мене з великими».

Я з таким захопленням вихваляю образ Палла Ферранте, бо сам облюбував подібну фігуру. Якщо й є у мене перед п. Бейлем незначна перевага щодо першості, то за виконанням я стою нижче від нього. Я побачив велику і сильну внутрішню драму суворого і відданого республіканця, який покохав герцогиню, прихильницю абсолютної влади. Мій Мішель Кретьєн, закоханий у герцогиню де Мофріньєз, не може піднятися до Палла Ферранте, петрарківського коханця герцогині Сансеверіна. Італія і її нрави, Італія і її пейзажі, замок Сакка, небезпеки, злидні Палла Ферранте прекрасніші, ніж убогі деталі паризької цивілізації. Хоча Мішель Кретьєн умирає біля монастиря Сен-Меррі, а Палла Ферранте, вчинивши свої злочини, тікає у Сполучені Штати, італійська пристрасть все ж таки вища за французьку пристрасть, і всі події цього епізоду з їх апеннінським присмаком викликають до себе непереборний інтерес...

У жодній книзі, хіба що у «Пуританах» [39], немає фігури, що

досягала б тої виразності, якою п. Бейль наділив Палла Ферранте, саме ім'я якого наче оволодіває нашою уявою.

Між Бальфуром де Бурлей і Палла Ферранте я, не вагаючись, обрав би Палла Ферранте: рисунок той самий; але, хоча Вальтер Скотт і є великим колористом, він все ж таки не володіє вражаючими гарячими тонами Тіціана, якими забарвив свій персонаж п. Бейль. Палла Ферранте — це ціла поема, поема, яка стоїть вище за «Корсара» лорда Байрона...

[...] Навіть у найдрібніших деталях автор точно дотримується законів поетики роману. Це точне додержання правил, незалежно від того, чи випливає воно з розрахунку, з розуму, із природного розвитку добре вибраного, розгорнутого і плодотворного сюжету або ж з особливого таланту,— є джерелом міцного і тривалого інтересу всіх великих і прекрасних творів. [...]

При першому читанні, яке мене вразило, я знаходив недоліки. Коли я перечитував книгу, розтягнутість зникла, я побачив необхідність деталей, які спочатку здалися мені надто численними або зайвими. Щоб добре пояснити це вам, я знову переглянув роман. Захоплений читанням, я роздивлявся цю прекрасну книгу довше, ніж мав намір, і все мені здалося дуже гармонійним і зв'язаним — природно чи штучно — в одне ціле.

Проте ось огріхи, виявлені мною, не стільки погрішності проти мистецтва, скільки проти обов'язку письменника приносити жертви в інтересах більшості читачів.

Якщо під час першого читання я помітив деяку неясність, то таким буде і враження юрби, а це означає, що книзі, очевидно, бракує системи. Пан Бейль розмістив події так, як вони відбувалися або повинні були відбуватись; але у розташуванні фактів він допустив помилку, яку роблять деякі автори, коли беруть сюжет, правдивий у природі, але неправдивий у мистецтві. Побачивши пейзаж, великий художник остережеться по-рабському копіювати його, він передасть нам скоріше його дух, ніж букву. Пан Бейль, з його простою, наївною і неприкрашеною манерою розповідати, ризикує здатися неясним. Достоїнства, які треба вивчати, ризикують лишитися непомі-

ченими. Тому, в інтересах книги, я побажав би, щоб автор почав її чудовим нарисом битви при Ватерлоо, а все те, що передує їй, звів би до оповідання, викладеного самим Фабріціо або кимсь іншим, в той час, коли Фабріціо переховується після поранення у фламандському сільці. Безперечно, від цього твір виграв би щодо легкості. Дель Донго, батько і син, подробиці про Мілан — все це ще не книга; драма розвивається у Пармі, головні її персонажі — це князь і його син, Моска, Рассі, герцогиня, Палла Ферранте, Лодовіко, Клелія, її батько, Раверсі, Джілетті, Марієтта.

Добрі порадники або друзі, наділені здоровим глуздом, могли б запропонувати авторові розвинути окремі місця, які здалися йому менш цікавими, ніж вони є насправді, і, навпаки, вилучити кілька деталей, зайвих, незважаючи на всю їх тонкість. Так, наприклад, роман не постраждав би, якби зовсім усунути абата Бланеса.

Я піду далі і не поступлюся заради цього прекрасного твору справжніми принципами мистецтва. Головний закон — це єдність композиції; єдність може бути у головній ідеї або у плані, але без неї виникне неясність. Отже, всупереч назві книги, вона кінчається тоді, коли граф і графиня Моска повертаються до Парми і Фабріціо стає архієпископом. Велика придворна комедія закінчена. Вона так добре закінчена і автор це так добре відчув, що саме у цьому місці він написав *Мораль,* як це робили наші попередники наприкінці своїх оповідань.

«Звідси можна вивести мораль,— говорить він.— Людина, яка наближається до двору, губить своє щастя, якщо вона щаслива, і, в усякому разі, ставить своє майбутнє у залежність від інтриг першої-ліпшої покоївки.

З другого боку, в Америці, країні республіканській, доводиться цілі дні знемагати від нудьги, пристосовуючись до крамарчуків і опускаючись до рівня їхньої глупоти; до того ж там немає опери».

Якщо одягнений у римський пурпур і митру Фабріціо кохає Клелію, котра стала маркізою Крешенці, і ви нам про це роз-

повідаєте, то, мабуть, ви хотіли зробити життя молодого чоловіка сюжетом своєї книги. Але раз ви хотіли змалювати все життя Фабріціо, ви, людина така прониклива, повинні були назвати свою книгу «Фабріціо, або Італієць XIX віку». А здійснюючи подібний задум, не можна було заслоняти Фабріціо такими типовими, такими поетичними фігурами, як князь, Сансеверіна, Моска, Палла Ферранте. Фабріціо мав репрезентувати молодого італійця свого часу. Зробивши з цього юнака центральну фігуру драми, автор був би зобов'язаний наділити його великим розумом, обдарувати почуттям, яке поставило б його вище за оточуючих його талановитих людей,— а він позбавлений такого почуття. Справді, почуття дорівнює таланту. *Почуття* — суперник *розуміння,* так само як *дія* — антагоніст *думки.* Друг геніальної людини може піднятися до її рівня за допомогою любові і розуміння. У порухах серця людина посередня може бути вищою за найвидатнішого митця. У цьому виправдання жінок, які кохають дурнів. Таким чином, у драмі один з найвправніших засобів митця (у тому становищі, у якому, ми припускаємо, перебуває п. Бейль) полягає у тому, щоб за допомогою почуття звеличити героя, який не може змагатися щодо розуму з оточуючими його персонажами. У цьому відношенні роль Фабріціо вимагала б переробки. Божественна рука генія католицизму повинна була штовхнути його до Пармського монастиря, і цей геній повинен був час від часу осявати його благодаттю. Але тоді абат Бланес не міг би виконати цю роль, бо неможливо водночас займатися астрологією і бути святим католицької церкви. Отже, твір повинен стати або довшим, або коротшим.

Можливо, розтягнутість початку, можливо, кінець, який заново починає книгу, сюжет якої подано жужмом, пошкодять успіхові роману,— можливо, що вже пошкодили. Крім того, п. Бейль дозволив собі у цій книзі деякі повторення, щоправда, помітні лише тим, хто знає його перші книги; а такі люди, звичайно, знавці, і, як відомо, прискіпливі. Пан Бейль, занепокоєний великим принципом: «Горе у коханні, як і в мистецтві, тому, хто говорить усе!» — не повинен повторюватися, тим біль-

ше, що він завжди лаконічний і багато що залишає здогадці. Але, незважаючи на свої звички сфінкса, тут він менше загадковий, ніж в інших творах, і справжні друзі поздоровлять його з цим.

Характеристики героїв стислі. Пану Бейлю, який малює своїх персонажів і в дії, і у діалозі, досить кількох слів; він не стомлює вас описами, він прагне драми і досягає її одним словом, одною думкою. Його пейзажі — трохи сухі за рисунком, що, проте, відповідає духу країни,— зроблені легко. Він спиняється на одному дереві, на одному куточку, де він перебуває, він показує вам лінію Альп, яка з усіх боків оточує місце дій, і пейзаж готовий. Книга повинна бути особливо дорога мандрівникам, які блукали навколо озера Комо, у Бріанці, підіймалися до далеких вершин Альп, побували в долинах Ломбардії. Дух цих пейзажів тонко виражений, прекрасний їх характер добре схоплений. Ви бачите їх.

Слабкий бік твору — це стиль; я маю на увазі розстановку слів, бо думка, на основі якої будується фраза, цілком французька. Помилки п. Бейля — суто граматичні: він недбалий, неточний, на манір письменників XVII століття... Іноді неузгодженість часів у дієсловах, подекуди відсутність дієслова; іноді незліченні *це, те, що, який* стомлюють читача і нагадують подорож у труській кареті по дорогах Франції. Ці досить грубі помилки — наслідок недостатньої праці. Але якщо французька мова — це лак, наведений на думку, то треба бути настільки ж поблажливим до тих, у кого він вкриває прекрасну картину, наскільки суворим до тих, у кого, крім лаку, нічого немає. Якщо у п. Бейля цей лак місцями жовтуватий або вкритий тріщинами, то під ним принаймні видно хід думок, що розвиваються за законами логіки. Його довга фраза погано побудована, коротка не округлена. Він пише майже в манері Дідро, який не був письменником,— але задуми його величні і сильні, думка оригінальна і часто добре висловлена. Таку систему не варто наслідувати. Було б занадто небезпечно дозволити нашим авторам вважати себе великими мислителями.

Пана Бейля рятує глибоке почуття, яке надихає думку. Всі,

кому дорога Італія, хто вивчав або зрозумів її, прочитають «Пармський монастир» з насолодою. Дух, геній, звичаї, душа прекрасної країни живуть у цій довгій, весь час захоплюючій драмі, у цій величезній, так добре написаній, так багато розквітчаній фресці, яка глибоко хвилює серце і задовольняє найприскіпливіший, найвимогливіший розум. Герцогиня Сансеверіна — справжня італійка, образ, змальований так же вдало, як знаменита «Голова Поезії» Карло Дольчі, як «Юдіф» Аллорі, як «Сівілла» Гверчіно у галереї Манфріні. В образі графа Моска він малює геніального політика, який бореться з коханням. Це кохання без фраз (фраза — недолік «Кларісси»), кохання діюче, завжди подібне самому собі; кохання, що сильніше за обов'язок, кохання, про яке мріють жінки, яке надає інтерес усім дрібницям життя. Фабріціо — сучасний молодий італієць, який бореться з досить незграбним деспотизмом, що придушує уяву людей цієї прекрасної країни. Але, як я вже сказав, головна думка або почуття, які спонукають його зректися сану і закінчити свої дні у монастирі, недостатньо розвинуті. Книга чудово описує кохання таким, яким воно є на Півдні. Звичайно, на Півночі так не кохають. У всіх персонажів гаряча, бурхлива кров, жвавість рухів, навальність розуму, яких немає ні в англійців, ні у германців, ні у росіян; ці народи приходять до тих же результатів тільки через кволу мрію, самітні роздуми, порухи душі, охопленої хвилюванням,— жар виникає у них у лімфі.

Пан Бейль надав своєму твору глибокого змісту, почуття, яке забезпечує життя літературному задумові [...]. «Пармський монастир» стоїть на такій висоті, він вимагає від читача такого досконалого знання двору, країни, народу, що мене зовсім не дивує цілковите мовчання, яке зустріло цю книгу. Така доля чекає на всі книжки, позбавлені вульгарності. Результати таємних виборів, на яких поволі і поодинці голосують найвищі уми, що створюють славу таким творам, виявляться пізніше. До того ж п. Бейль аж ніяк не підлесник і почуває глибокий жах перед газетами. Через велич характеру або чутливість самолюбства, як тільки виходить його книга, він зникає, біжить,

від'їжджає за двісті п'ятдесят льє, аби тільки нічого про неї не чути. Він не вимагає статей, не знається з фейлетоністами. Він поводить себе так після виходу кожної своєї книги. Мені подобається ця гордість характеру або чутливість самолюбства. Якщо можна пробачити жебрацтво, то нічим не можна виправдати ту гонитву за похвалами і статтями, якій віддаються сучасні автори. Це — жебрацтво, пауперизм духу. Немає шедеврів, які загинули у забутті. Брехня і підлабузництво газетних писак не можуть підтримати життя поганої книги. [...]

Звичайно, настав час віддати належне достоїнствам п. Бейля. Наша епоха багато чим завдячує йому: чи не він перший відкрив нам Россіні, прекрасного генія музики? Він завжди захищав його славу, яку Франція не зуміла зробити своєю славою. Захистімо ж і ми у свою чергу письменника, який краще від усіх знає Італію, який мститься її переможцям за наклеп на неї, який так добре виразив її дух і геній.

Перед тим як я взяв на себе сміливість похвалити «Пармський монастир», зустрівши п. Бейля на Італійському бульварі, я зустрічав його у товаристві разів зо два за дванадцять років. Кожний раз наша бесіда тільки підтверджувала мою думку про нього, складену на підставі його творів. Він розповідає з тим розумом і витонченістю і на тому ж високому рівні, як пп. Шарль Нодьє і де Латуш. Він навіть нагадує останнього чарівністю своєї мови, хоча його зовнішність (він дуже огрядний) на перший погляд суперечить витонченості й елегантності манер; та часом він примушує забувати про неї, як доктор Корев, друг Гофмана. У нього прекрасне чоло, живий проникливий погляд і сардонічний рот,— одне слово, він цілком схожий на свій талант. Він вносить у розмову ту загадковість, ту химерність, яка спонукає його не підписуватися уже прославленим ім'ям Бейль, а називатися то Котонне, то Фредеріком. Він доводиться, як мені казали, племінником відомому Дарю, одному із сподвижників Наполеона. Природно, що імператор користувався послугами п. Бейля. 1814 рік, розуміється, перервав його кар'єру, він переїхав з Берліна у Мілан, і ось контрасту між життям Півночі і Півдня, який вразив його, ми завдячуємо

появі цього письменника: п. Бейль — один з найвизначніших людей нашого часу. Важко пояснити, чому цей першорядний спостерігач, цей глибокий дипломат, який своїми творами і словами довів піднесеність своїх ідей і широту практичних знань, залишається тільки консулом у Чівіта-Веккія. Ніхто не зміг би достойніше представляти Францію у Римі. Пан Меріме давно знає п. Бейля і має з ним щось спільне; але метр витонченіший і простіший. Твори п. Бейля численні і позначені тонкою спостережливістю і великою кількістю ідей. Майже всі вони присвячені Італії... Його книга «Про кохання» вища за книгу п. Сенанкура і наближається до великих вчень Кабаніса і паризької школи, але їй бракує систематичності, чим, як я вже сказав, позначений і «Пармський монастир». Він зважився у цьому маленькому трактаті на слово *кристалізація,* щоб визначити явище зародження почуття, слово, яким користуються зараз, посміюючись, але яке залишиться завдяки своїй глибокій точності. Пан Бейль пише з 1817 року. Спочатку у нього були помітні деякі прояви лібералізму; але я маю сумнів, щоб цей великий і тверезий розум дав обманути себе дурницями двопалатної системи керування. У «Пармському монастирі» закладений глибокий зміст, який, звичайно, не суперечить монархії. Він сміється над тим, що любить, він — француз.

«Рев'ю Парізьєн», 25 вересня 1840 р.

[...] Драма — це вираження людської пристрасті, індивідуальності або значної події; «Федра» — приклад драми, яка виражає пристрасті; «Генріх IV», «Генріх V» або «Річард III» — приклади драми, яка виражає індивідуальність: і у першому, і у другому випадках обидва поети оригінально зображають людське життя, хоча Расін ідеалізує його, а Шекспір передає всі його відтінки. Шіллер у «Вільгельмі Теллі» зобразив подію з усіма її аксесуарами: людьми, пристрастями, інтересами. Всі троє досягли мети, яку повинно собі ставити мистецтво. Але характер Карла V (один із персонажів драми «Ернані».— *І. О.*) не належить до жодної з трьох викладених теорій. Дон Карлос

не виражає ні події, ні характеру, ні пристрасті. Він міг би називатися Людовік XIV або Людовік XV. Можливо, Віктор Гюго хотів дати втілення королівської гідності. [...]

Ми мали право думати, що Віктор Гюго, такий суворий до класиків, принаймні запозичить у них тільки красóти, але не стане запозичати хиби. Ми гадали, що побачимо, як дія скрізь заміняє слова. Дозволено було сподіватися, що нам відкриють кохання Ернані і що, переходячи від відтінку до відтінку, ми осягнемо іспанську пристрасть! Нічого подібного! Ернані кохає донью Соль. Задовольняйся цим, дурний партер. Але принаймні, якщо ця алгебраїчна рівність поставлена на чолі драми, слід було іти вперед, від ситуації до ситуації! Нічого подібного! Цим закоханим істотам залишається ще — доньї Соль довідатися, що Ернані бандит, а Ернані спитати свою кохану, чи хоче вона йти за ним, інакше кажучи, чи вона кохає його.

Раз уже поема почалася подібним способом, драматичний автор вивів би Ернані на сцену, щоб той сказав своїй коханій: «Дон Рюї одружиться з тобою, треба тікати!» А донья Соль відповіла б: «Тікаймо завтра». Замість того щоб діяти, як Меріме, Віктор Гюго сумовито почвалав по класичній борозні.

У монолозі, який завершує перший акт, Ернані — це молодий чоловік дев'ятнадцятого віку, доктринер, він міркує про стрічки і золоте руно, яке прикрашає шию, як міркував би кожний молодик, котрий ще не одержав ордена. Коли наділяєш своїх персонажів даром ясновидіння, треба попереджати про це читача або публіку, тим більше, що Ернані охоче прийме нагороди, благодіяння і подачки від Карла V. Але автор сказав собі: «Це буде яскрава індивідуальність. Молодий бандит висловить ненависть до Карлоса у монолозі; він не уб'є його у другому акті; а у четвертому вони будуть друзями. Образ Ернані відповідатиме правді, правді п. де Віньї, придуманій поетичній правді, яка так же схожа на дійсність, як квіти у дорогоцінних уборах Фоссена схожі на польові квіти».

...Ернані, який взяв з собою для захисту шістдесят розбійників, боїться, що йому не вдасться втекти. Він бачить попереду ешафот і не хоче пропонувати його коханій, тоді як донья Соль

героїчно хоче *своєї частки савана.* Все це хороше в оді, у баладі, але на сцені персонажі повинні хоч трохи діяти, як розумні люди. Ернані у цей момент може легко врятуватися і викрасти донью Соль. Та ні, вони сідають на камінь і колисають одне одного, зовсім не до речі, солодкими словами. А тим часом алькади наказали бити на сполох...

У передмові Віктор Гюго мав скромність сказати, що для того, щоб зрозуміти й оцінити його, треба перечитати Мольєра і Корнеля. Але обидві ці великі людини, хоч і допускалися часом гріха заміни дій словами, все ж таки ніколи не примушували своїх персонажів розмірковувати про щось інше, крім інтересів, пристрастей і подій, і розмірковувати так глибоко, що єдиним словом вони малювали пристрасті і приховували брак дії під *покровом генія.* А тут, що мені до *юного пастушка, який співає на луках?* Весь цей парафраз кількох персонажів з «Уроку чоловікам» у глави романтичної школи є щонайменше відмовою від своїх принципів. Важко припустити, щоб старий (дон Рюї.— *І. О.*) не дізнався про кохання Ернані до доньї Соль після всіх подій першого і другого актів; але якщо він і не знав цього, то виявив неприродну довірливість, залишивши донью Соль на самоті з розбійником. Звідси можна зробити висновок, що або цей йолоп не чув ніяких розмов у Сарагосі, або сидів завжди вдома; в усякому разі, це не закоханий старик. Бартоло, чудовий зразок цього типу, знає все, підозрює про все. Дон Рюї нічого не знає, ні про що не підозрює. Але, можливо, Віктор Гюго боявся, що його звинуватять у трагізації Бартоло...

...Де ж той персонаж, чия доля здатна зацікавити нас? Може, донья Соль? У її характері немає нічого видатного. Вона кохає Ернані, але її кохання схоже на звичайне кохання. Вона повторює від першої сцени до останньої, що прагне до свого *любого* розбійника, але нічого не робить, щоб з'єднати з ним свою долю. Ернані? Людина без характеру, що одягає і знімає свою ненависть, мов одежу? Або дон Рюї? Старик, який спить, коли треба пильнувати, продає свої послуги, купує людську кров ціною свого кохання, знову міняє її на удар кинджала

і низько мститься за відібране у нього щастя? Яка головна ідея п'єси? У чому вона полягає? Чи у тому, що треба сумлінно виконувати свої обіцянки? Мораль хороша для нинішнього часу.

Та коли починаєш вивчати п'єсу з боку творчої вигадки, тямущого критика одразу вражає загальна хиба. Весь твір наслідувальний. П'ятий акт — це спотворена розв'язка «Ромео». Сцена Карла V у гробниці — це сцена з «Цінни», без її правдоподібності. Ернані, який звільняє донью Соль від обіцянки, значно нижче розв'язки «Ламмермурської нареченої». Дон Рюї, який відкриває кохання доньї Соль,— наслідування «Франчесці да Ріміні». Пан Купен де ла Купрі навіть намалював у 1820 році картину, яка зображає сцену з «Ернані». Карл V у своїй шафі — це Нерон, який сховався, тільки тут ми не почуваємо жаху. Отже, п'єса уражена істотною вадою: вона відома в усіх своїх частинах, нема нічого нового. [...]

Ми закінчуємо свою критику, кажучи, що всі пружини цієї п'єси зношені; сюжет неприйнятний, навіть якби він спирався на справжню подію, бо жодна пригода не піддається драматизації; характери фальшиві; поведінка персонажів суперечить здоровому глузду; і за кілька років поклонники першої частини обіцяної Віктором Гюго трилогії будуть немало дивуватися своєму захопленню «Ернані». Поки що, нам здається, автор скоріше прозаїк, ніж поет, і більше поет, ніж драматург.

З рецензії на «Ернані» Віктора Гюго

Листи про літературу, театр і мистецтво

ГРАФИНІ Е...

Париж, 15 липня 1840 р.

Нині критики більше не існує. Ми бачимо злобні нападки людини на людину, заяви, підказані заздрістю, і спростування, безчесний наклеп; але добре освіченого письменника, який обмірковує засоби критики, знає можливості мистецтва, критикує з похвальним наміром пояснити, узаконити явища літера-

турної науки і читає твори, які він розбирає,— таку людину треба ще знайти, і знайдеться вона не скоро. Ось чому воно буває так: прочитати твір, розібратися у ньому самому, перше ніж віддавати його на суд публіки, відшукати його недоліки в інтересах літератури, а не заради жалюгідної втіхи завдати прикрості авторові,— це завдання не одного дня, воно потребує тижнів... Оплата, яка чекає у наші дні таку працю, не окупила б життя критика і звела б його до існування молодшого лейтенанта зуавів. Кажу це вам на наш сором, але це суща правда.

Навпаки, для того щоб написати вульгарний і низькопробний анекдот, що відповідає рівню передплатників газети, не треба ні вміння писати, ні освіти. Цей огидний витвір, складений за кілька днів, оплачується вдвічі проти праці, що коштувала цілого місяця якому-небудь освіченому критику.

Справжня користь сучасної критики полягає у тому, щоб указувати принципи нового мистецтва. Метаморфоза, якої зазнала література за останніх двадцять п'ять років, змінила закони поетики. Драматична форма, колоритність і наука проникли в усі жанри. Найсерйозніші книги повинні бути відмічені цією тенденцією, яка надає творам такої привабливості, але людський інтелект втратить усе, що виграє почуття задоволення, коли за цієї метаморфози у Франції занепадуть і необхідна кожному письменникові освіта, і та непереможна логіка думки, яка у значно більшій мірі, ніж логіка фрази, створює безсмертну красу французької мови. Я вважаю, що різні достоїнства двох попередніх літературних віків можуть і повинні ввійти у сучасні твори. Якщо деякі з цих творів користуються світовим успіхом, то цей успіх пояснюється поєднанням цих позитивних якостей, посилених блиском нової форми. Я не належу до тих, хто зневажає свій час і засмучує сучасних письменників порівняннями з сьома чи вісьмома геніями XVII і XVIII століть, я думаю, що другорядні таланти нашого часу настільки вищі за другорядні таланти минулих часів, що письменникам першого рангу стало значно важче добитися слави, ніж колись. Але я думаю, якщо потрібна була

коли-небудь терпелива, досконала, освічена критика, то саме у такий момент, коли велика кількість праць, коли запал честолюбств викликали загальну сутичку і призводять у літературі до такого ж безладдя, як у живописі, де немає більше ні майстрів, ні шкіл, де відсутність дисципліни компрометує святу справу мистецтва і нівечить усе, навіть почуття прекрасного, на якому грунтується творчість.

За останній місяць серед інших творів з'явилися «Промені і Тіні» Віктора Гюго; «Лео» п. де Латуша; «Озеро Онтаріо» Купера; «Жан Кавальє» Ежена Сю; «Авільська ліга» графа Дюамеля; потім декілька творів, написаних жінками, і дві-три книжки письменників-початківців. Не знаю, чи розвивала коли література подібну діяльність, бо багато книжок ще друкується, а час зараз найменш сприятливий для процвітання літератури.

Найстаріша книга — це «Лео»; давно вже мала вона появитися під назвою «Друг і недруг». Як це завжди буває з сюжетами, обраними п. де Латушем, фабулу «Лео» розповісти нелегко; розповісти її — значить винести суворий вирок книзі, тоді як поет міг розраховувати на соромливе мовчання критиків; тому про неї досі і не було мови. А втім, зробимо спробу.

Одного чудового ранку одна юна особа втекла з дому поблизу Муссо, маючи намір дати собі вічний привід для сліз і збільшити велику французьку націю на ще одного національного гвардійця, якщо тільки природа не помилиться і не подарує їй дочку. Вона зустрічає молодого художника, якого бачила колись у своїй сім'ї, і тягне його за собою на пароплав, який вирушає з Парижа у Сен-Клу. У Парижі молоді люди завжди підстерігають таємні наміри молодих дівчат, які самотньо бродять по тротуарах,— судячи з процесу Лафарж [40], вони навіть дуже ретельно віддаються цьому виду полювання. Молодий чоловік, хоч він і художник, не пізнає своєї давньої приятельки, і на пароплаві між ним і дівчиною встановлюється таємничий зв'язок, який робить їх коханцями in petto *. Художник і його легковажна подруга висаджуються разом, гуляють на

* В душі (італ.).

висотах горба, який починається біля Сен-Клу, піднімається до гори Валер'єн і спускається до Люсьєнни,— словом, їхній шлях неначе утворює тятиву величезного лука, накресленого Сеною. Ввечері молода пара заходить до бужівальського рибалки і вечеряє, сидячи на землі біля оранжереї, яка заміняє їм класичний грот з «Енеїди». А потім, коли ошелешений художник опам'ятовується, якась дівчинка подає йому згорнутий вчетверо папірець; у ньому знаходяться сорок франків і такі слова, написані олівцем: «Оплатіть, будь ласка, рахунок; решта — вам».

Як можна здогадатися про наслідки такого вступу? Дівчина з золотими монетами повертається додому, виходить заміж за пера Франції, і пер з захопленням чекає на спадкоємця. Далі ми викладемо інтригу, для якої автор «Фраголетти» призначає цього пера Франції, дівчину на ім'я Єва, їхню дитину, яку назвуть Лео, і художника на ім'я Арнольд.

Арнольд — республіканський художник, недавно він створив за *ганебно-королівську суму* (вісімсот франків) видатний твір: «...він зобразив у всій величі вузьке чоло, обвислі щоки, обличчя, обриси якого не можуть нагадувати нічого, крім округлих форм безмозкої цукрової голови». Міністр, зачарований такою спритністю, захотів побачити художника, можливо, для того, щоб замовити йому ще одне чудо; бажаючи заманити його, він пропонує йому розписати залу у Версалі або Фонтенебло і зобразити там битву під Жемапі або під Вальмі.

— Досить Жемапів і Вальмі! — вигукує Арнольд.

Художник, який за вісімсот франків зробив копію портрета, відмовляється розгорнути свій талант у галереї. Арнольд Фер'є більше дорожить своїми республіканськими поглядами, ніж славою. Міністр, який дорожить цим художником значно більше, ніж власною гідністю, об'являє йому, що раз він відмовляється працювати для уряду, то під час виставок двері Лувру будуть перед ним зачинені. Він дозволить йому лише полотна на тридцять квадратних дюймів — кара, на думку автора, рівнозначна смертному вироку, неначе Рафаель не написав на полотні в тридцять квадратних дюймів «Викрадення Єлісея»,

яке, можливо, дорівнює «Преображенню»,— п. де Латуш повинен був бачити його у палаці Пітті.

Якщо, пані, вам видасться дивним, що у нас є подібні міністри, художники і пери Франції,— подумайте про те, що Франція на все багата: якщо бажаєте, у ній можна знайти консулів і королів, але так само легко знайти і Дейтца, скнарість і зрадництво процвітають у ній ось уже п'ятнадцять років; слава і кохання панують у ній стільки ж, скільки безсоромність і підлість. Франція взяла на себе всі витрати сучасної історії. До того ж, як сказав покійний Талейран, все трапляється. І ми знаємо, наскільки правильні ці слова.

Неприступний художник, приведений у відчай випадковим коханням, ледве не вмирає з горя. Він більше не гуляє по Парижу і не малює, щоб уникнути і зустрічей з такими міністрами, і подібних удач. Одного чудового дня лікар, який лікував Арнольда, зводить його з Євою, що втекла на пароплаві, з дитиною — квіткою оранжереї, і дурним пером Франції — у сільці Лонпон, недалеко від Парижа, де колись жив автор. Художник, довідавшись, що у нього є син, хоче зробити з нього непримиренного республіканця, чудовий характер, вільну людину без шеляга в кишені, тоді як мати хоче зробити з нього сина пера Франції, вельможу, багатого і щасливого джентльмена.

Ось і весь сюжет. Художник виграє у першому турі гри: він викрадає сина і вселяє у нього любов до себе. Пер Франції виграє другий тур: він знаходить свою дитину і залишає її у себе. Коли у романі говориться про пера Франції, це означає, що говориться про жахливий персонаж, який присягав шістнадцять разів, про пера Франції із «Шаріварі» [41], який голосує за закони, не обговорюючи їх, а головне — підписав вирок маршалу Нею (збожеволілому солдату, без якого Наполеону слід було б обійтися у 1815 році,— засудженому до страти, всупереч міжнародному праву, так само як Людовік XVI): такий пер Франції уникнув усіх революцій і здатний на незліченні політичні та інші злочини.

Єва, дружина пера Франції, викликає в Арнольда презирство. Щоб повернути собі прихильність цього гордого серця,

вона сприяє викраденню сина справжнім батьком і допомагає їм втекти. Вона проймається переконаннями художника: вона зрозуміла, що її син, ставши бідняком і бродягою, але республіканцем, буде щасливішим, ніж тоді, коли стане пером Франції і багатієм. Оскільки місія поета — показувати типове, то автор, безсумнівно, вірить, що у француженок республіканські почуття переважають над материнськими. Коли пер Франції знаходить дитину, Єва, бажаючи повернути Лео художникові, відкриває чоловіку таємницю народження сина, куплену у бужівальського рибалки за двадцять чотири франки...

Пер Франції, який стає все більше схожим на пера з «Шарівари», наводить законні підстави, які дозволяють йому залишатися батьком дитини. Це адюльтер навиворіт, адюльтер другого ступеня. Єва в момент своїх признань дала можливість випадку отруїти її або її чоловіка; тому, коли він відмовляється повернути її Арнольду і її щастю,— вона заявляє, що доля вирішить без його участі і один із них буде вільний; але, за допомогою вічно нового прийому, пер помилково обмінюється з дружиною чашками. Прекрасна, як Біянка Капелло [42], Єва випиває отруту — і не вмирає. Лікар, який врятував Арнольда, рятує і її. У запізнілому відчаї від того, що вона не може зробити так, як могла б зробити наступного ранку після бужівальської пригоди, тобто одружитися з Арнольдом і віддати йому свою дитину,— графиня радиться з священиком і просить у нього порятунку від нещасть, які спіткали її. Бог виявляється безсилим. Єва знаходить, що, караючи людей страшними муками, бог проявляє не дуже похвальне почуття; графиня поділяє погляди Дідро і випроваджує священика, закидаючи йому неуцтво. «Чи знаєте ви алгебру?» — «Ні».— «Чи знаєте ви контрапункт?» — «Ні».— «Так чому ж ви хочете, щоб я знала релігію?» — каже вона.

Ця частина закінчується пожежею; графиня, щоб дати художникові відігратися, робить спробу знищити законні докази народження Лео і спалює церкву села Лонпон. Безглуздий вчинок, тим більше, що граф д'Акмон потурбувався пояснити дружині, що акт про народження сина знаходиться у мерії

і дає йому, всупереч усьому, батьківські права на Лео. Треба було спалити не тільки церкву, а і ратушу, а також судовий архів, куди кожні п'ять років здають записи мерії. Але я розумію, що республіканська муза відступила перед спаленням ратуші! Художника, який повернувся у село, вважають співучасником підпалу, його заарештовано, незважаючи на зізнання справжньої винуватниці. Граф д'Акмон-Скандерберг умирає. На суді присяжних у Версалі і вдова пера Франції, і художник, обоє з благородства, визнають себе винними у підпалі. Суд, звичайно, дуже здивований тим, що вдова пера Франції оспорює вину обвинуваченого. Присяжні діють без особливих тонкощів: є злочин і два злочинці, у художнику вгадують запеклого ворога існуючого ладу, і Арнольда засуджено до каторжних робіт. Єва влаштовує збройний напад на партію каторжників, відправлених у Тулон, визволяє Арнольда і хоче повезти його в Італію; але, змучена заплутаними перипетіями свого життя, вона втрачає у Маріенському міжгір'ї останні сили, і роман закінчується на кордоні Савойї смертю цієї жінки, якій Арнольд повернув свою повагу, переконавшись у тому, що пера Франції вона не кохала, що, переступивши через свої забобони, через пера Франції, через кохання і спалену церкву, вона прийшла до республіки, і, отже, тепер Лео може стати палким республіканцем.

Якщо ви гадаєте, що кретин художник, або юна дівчина, гідна лікарні Сальпетрієр, або огидний пер Франції — найпоганіші персонажі цієї картини, то ви помиляєтесь; на другому плані ми бачимо матір Єви, поряд з якою всі панії Сен-Леон паризьких трущоб — сущі мадонни. Вона продає доньку графу де Скандерберг, штовхає пера Франції на фармацевтичні експерименти, щоб дати йому ілюзії батьківства, штовхає слуг на вбивство пера Франції, коли помічає непереможне кохання своєї дочки Єви до художника; вона стала б республіканкою, якби дожила до кінця книжки. Цей образ останньої з «в'язальниць» не позбавлений привабливості. Художник, який переконання ставить вище за фарби і зневажає багатство, безчесний пер Франції, матері, несхожі на матерів, дівчата, позбавлені

сорому, які від набережної Орсе до Сен-Клу і від Сен-Клу до Бужіваля плекають думку про гріхопадіння і віддають перевагу перетворенню брудної оранжереї рибалки в будуар (каюсь, в оранжереї рибалки я вірю не більше, ніж у шлюби пастушок з королями), що збільшує їх вину перед пом'якшуючою вину обстановкою лісів і лук; несамовитий танок неможливих злочинів і дурниць — ось що покаже вам жалюгідний нечудесний ліхтар під назвою «Лео».

Я не без певної мети зробив натяк на Біянку Капелло. Звичайно, соціальна природа така багата на чудеса, що для неї немає нічого неможливого; але і найжахливіші явища мають у минулому аналогії, які їх пояснюють, або ж причини, які стосуються галузі медицини. Біянка покидає Венецію з коханим. Вона стає коханкою великого герцога Тосканського, але не любить його; вийшовши заміж, вона підміняє дитину, щоб добитися влади; потім, бажаючи забезпечити збереження таємниці, вона хоче отруїти свого шурина, кардинала Медічі. Все це жахливо, але це обумовлено логікою злочину. Пан де Латуш, замість того щоб проникнути у серце людини і там знайти причини дивного поводження своїх персонажів, підносить їх нам, як католицький автор підніс би життя якогось святого, що не потребує коментарів. Я не стану читати йому мораль, не вимагатиму гуманітарних або філософських цілей, остережуся наслідувати несумлінність і глупоту республіканських критиків, які хочуть республіканізувати людей за допомогою нікчемних книжечок.

Книга повинна розважати або повчати. Сучасне мистецтво приймає фантазію Калло, грецьку статую, китайських потвор, мадонну Рафаеля, німф Рубенса, портрети Веласкеса, діалог, оповідання, усі форми, усі жанри. Воно дозволяє створювати епопею в романі і роман в епопеї; але, яке б широке не було його поле, у ньому панують закони, і ніколи літературне мистецтво Франції не порве з розумом. Іго мови скинути не можна, воно тяжить над самою тканиною книг. Але у «Лео», у цьому недоладному творі, немає жодного почуття, жодного вчинку, жодної інтриги, здатної захопити читача, зачарувати його

і привести книгу до бажаної розв'язки. І все ж таки цей твір по-своєму корисний: тільки на подібних творах можна пояснити процес виникнення літературного задуму і прийоми майстрів.

Яка б не була кількість аксесуарів і образів, сучасний романіст повинен, як Вальтер Скотт, Гомер цього жанру, згрупувати їх згідно з їх значенням, підпорядкувати їх сонцю своєї системи — інтересу або герою — і вести їх, як блискуче сузір'я, у певному порядку. Цей основний обов'язок романіста завжди бував зневажливо забутий у творах п. де Латуша. [...]

Справжній роман зводиться до двохсот сторінок, у яких міститься двісті подій. Ніщо так не викриває безпорадність автора, як нагромадження фактів. Не зводячи своє спостереження в систему, я зазначу тільки, як мало фактів у досконалих романістів (Вертер, Кларісса, Адольф, Поль і Віргінія). Талант виявляється в описі причин, які породжують факти, у таємничих порухах людського серця, які історики лишають поза увагою. Персонажі роману повинні проявляти більше розуму, ніж історичні персонажі. Перші претендують на життя, останні — жили. Існування одних не потребує доказів, хоч які химерні були їхні вчинки, тоді як існування других повинно спиратися на загальне визнання. Якби навіть всі події книги п. Латуша відбувалися в лоні нашого суспільства, не більше і не менше морального, ніж суспільства минулих часів,— їм однаково бракувало б літературної правди. Літературна правда полягає у доборі фактів і характерів, у такому їх піднесенні і зображенні, щоб кожен, побачивши їх, вважав їх правдивими, бо у кожного своє особливе мірило правдивості і кожен повинен розпізнати відтінок свого у загальному колориті типу, виведеного романістом.

Дівчина, така як Єва,— жахливий виняток, а винятки повинні відігравати у романі тільки другорядну роль. Герої повинні бути такими, як усі люди. У «Сен-Ронанських водах», одному з шедеврів Вальтера Скотта, напівбожевільний священик, вірний першому коханню до дочки лорда,— тільки деталь. Еффі в «Единбурзькій тюрмі» — тільки аксесуар, героїня —

Дженні Дінс. Такий розподіл — плід найсерйозніших роздумів або ж навальної інтуїції генія. [...]

«Лео» доводить, що п. де Латуш не вміє відрізняти те, про що можуть поговорити молоді люди за обідом, від того, про що можна писати; він не відрізняє також те, що можна написати, від того, що треба друкувати. Мистецтво підготовляти сцени, малювати характери, створювати контрасти, підтримувати інтерес йому зовсім невідомо.

Якщо я спиняюся на цій книзі, то лише тому, що у ній є підводний камінь, об який розбилося чимало човнів: пропаганда в літературі...

Я не засуджую п. Латуша за те, що він використав свої книги для пропаганди своїх політичних поглядів: «Листи до провінціала» і памфлети Кур'є пережили обставини, які породили їх; я засуджую його тільки за те, що він випустив книгу погано написану, недоладну, з безумними, неможливими і дурними персонажами. Нехай похмурий і відважний геній напише прекрасний твір і виведе у ньому республіканця, змовника, який хоче перетворити всю Європу на велику республіку, і здатний зачарувати читача,— я стану аплодувати цій статуї, захоплюватися нею, не докоряючи автору за те, що він зобразив Спартака, а не Людовіка XIV. Якщо Європа республіканська буде щасливіша за Європу монархічну, йому спорудять пам'ятники, як Гутенбергу; але випускати в світ не дуже цікаві чудовиська — це сумно. Втім, у «Лео» є декілька сторінок, не позбавлених поезії; але завжди їх псують помилки у французькій мові, непробачні для людини, яка уже не вперше береться за зброю. Пан де Латуш почав своє літературне життя у поезії, він дозволяє собі і у прозі вільності, дозволені поетам... У наш час є лише чотири автори, яким випадок подарував здатність бути і поетами, і прозаїками. Пп. Віктор Гюго, Теофіль Готьє, де Мюссе і де Віньї — ось винятки, які роблять нашу епоху надзвичайною.

Після двох слабких книг Купер виправив свою невдачу «Озером Онтаріо». Це чудова книга, достойна «Могікан», «Піонерів», «Прерії», продовженням яких вона є. У наш час Ку-

пер — єдиний автор, гідний стати поруч з Вальтером Скоттом. Він ніколи не зрівняється з ним, але у нього є щось від його таланту і він завдячує високим місцем, яке посідає у сучасній літературі, двом здібностям — дару описувати море і моряків і дару ідеалізувати прекрасні пейзажі Америки...

Я висловлююсь не легковажно; я читав і перечитував твори американського романіста, скажімо точніше,— американського історика; обидві його здібності викликають у мене захоплення, яке викликали вони і у Вальтера Скотта; захоплення заслуговують також велич і оригінальність Шкіряної Панчохи, чудового персонажа, який зв'язує між собою «Піонерів», «Могікан», «Озеро Онтаріо» і «Прерію». Шкіряна Панчоха — це монумент, чудовий моральний гермафродит, породжений варварством і цивілізацією, він житиме, доки живе література. Не знаю, чи є у незвичайній творчості Вальтера Скотта образ такий грандіозний, як цей герой саванн і лісів. Гурт у «Айвенго» близький до Шкіряної Панчохи. Почувається, що якби великий шотландець бачив Америку, він міг би створити постать Шкіряної Панчохи. Саме у зображенні цієї людини, напівдикої, напівцивілізованої, Купер піднявся до Вальтера Скотта...

Мені подобаються ці прості сюжети, вони вказують на велику творчу силу і завжди сповнені багатств. У першій частині твору («Озеро Онтаріо».— *І. О.*) описується Освего, одна з річок, що впадають в Онтаріо, вздовж її берегів розташувалися дикуни, які хочуть захопити мандрівників. Тут Купер знову стає великим Купером. Опис лісів, річкових хвиль і водоспадів, хитрощі дикунів, розгадані Великим Змієм, Джаспером і Слідопитом, створює серію чудових картин, досконалих у цьому творі, як і у попередніх.

[...] Ніколи друковане слово так не перевершувало живопису. Ось школа, де повинні навчатися літературні пейзажисти, тут — усі таємниці мистецтва. Ця чарівна проза не тільки показує річку і береги, ліси і дерева, а їй вдається дати одночасно і найдрібніші деталі, і ціле. Безлюдні простори, що оточили вас, одразу стають цікавими. Той самий геній, який, кинувши вас у відкрите море, з пристрастю зображає неосяжну

широчінь океану, уміє навіяти вам жах, коли ви бачите індіанців, які ховаються за стовбурами дерев, у воді, під скелями. Коли дух безлюддя заговорить з вами, коли вас зачарує свіжий спокій цього вічного затінку, коли ви осягнете поглядом цю могутню рослинність, хвилювання обійме ваше серце. З кожною сторінкою природно, без допомоги штучних мізансцен виникають небезпеки. Вам здається, що ви самі нахилилися під тінню могутніх дерев, щоб розпізнати слід мокасина. Небезпеки так міцно пов'язані з характером місцевості, що ви уважно вивчаєте скелі, дерева, водоспади, піроги, кущі; ви перевтілюєтесь у країну; вона входить у вас або ви в неї,— не вгадаєш, як стається ця метаморфоза, викликана генієм; але ви неспроможні відокремити грунт, рослинність, води, їх широчінь і обриси від почуттів, які хвилюють вас. Нарешті, персонажі стають тим, чим вони є насправді,— дрібнісінькою піщинкою у величезній сцені, яку ви споглядаєте ввесь час. Зустрічі з індіанцями, хитрощі й напади дикунів аж ніяк не одноманітні і не схожі на те, що вже описував Купер. Опис фортеці, відпочинок персонажів, стрільба у цілі — справжні шедеври. Треба оцінити досконалий смак автора у доборі цих скромних персонажів. За винятком дівчини — вона не правдива, всі її позитивні якості вигадані з натугою і марні,— про ці образи можна сказати — *сама натура,* користуючись висловом, вживаним в ательє художників. На жаль, англійський моряк і лейтенант Мюїр — дві основні осі такої простої, такої наївної драми — не вдалися. Добра порада, трохи більше праці, і цей твір був би бездоганний. Плавання по Онтаріо — чарівна мініатюра, яка дорівнює найгарнішим морським сценам Купера. Нарешті, експедиція на Тисячу островів і бої з ірокезами, яким допомагає французький капітан, щодо інтересу дорівнюють «Могіканам» — шедевру цього жанру. Шкіряна Панчоха, або Довгий Карабін, або Мисливець, або Слідопит панують тут над усім так само, як і скрізь, і навіть більше, ніж скрізь. Цей глибоко меланхолійний образ тут почасти пояснений.

Досить про те, який цікавий цей чудовий твір, і про його деталі; корисніше буде відшукати помилки, які у ньому є.

Що ставить Купера нижче за Вальтера Скотта,— це його глибока і органічна нездатність до комічного і безнастанне бажання розважити вас, чого йому жодного разу ще не пощастило зробити. Читаючи Купера, відчуваєш дивне почуття. Здається, ніби ми слухаємо чудову музику, а поруч огидний сільський музика гуде на своїй скрипочці і виводить нас із терпіння, награючи одну і ту ж саму мелодію. Щоб написати те, що йому здається смішним, Купер вкладає в уста одного з своїх персонажів один і той самий безглуздий жарт, вигаданий *a priori* *, наділяє його якоюсь моральною вадою — впертістю, дурістю, яка проявляється у першому розділі і повторюється на кожній сторінці, аж до останньої. Цей жарт чи персонаж і нагадують у романі гру поганого музики. Саме такій системі ми завдячуємо Давидом ла Гаммом у «Могіканах», англійським моряком і лейтенантом Мюїром в «Озері Онтаріо», взагалі всіма так званими комічними фігурами у романах Купера.

Першим носієм цієї хвороби, яка виродилась у епізоотію, бо чимало французьких авторів хворіють на неї, є сер Вальтер Скотт. Відвідини короля Карла, про які сім або вісім разів згадує леді Белленден у «Пуританах», або ще кілька подібних деталей, які Скотт, людина геніальна, наводила в обмеженій кількості, погубили Купера. Великий Шотландець ніколи не зловживав цим засобом, надто дрібним і таким, що промовляє про безплідність і немічність розуму. Геній у тому і полягає, щоб у кожній ситуації виникали слова, у яких виявляється характер персонажів, а не у тому, щоб нав'язувати персонажу єдину фразу, пристосовану до всіх ситуацій. Розуміється, можна зображати людину веселою, похмурою, іронічною, але її веселощі, смуток, іронія повинні виражатися у рисах характеру. Намалювавши свій персонаж, примусьте його говорити; але примушувати його говорити завжди те ж саме — це безсилля. Вальтер Скотт помітив те, що всі ми спостерігали: смішну ваду людей, які повторюють завжди те ж саме; але таке спостереження давало матеріал для одного, якнайбільше для двох

* Заздалегідь (лат.).

персонажів, і він цієї кількості дотримувався. Саме у створенні обставин і характерних рис проявляється геній сучасного трувера. Протиставлячи жалюгідні комічні персонажі Купера з їхніми гримасами таким образам, як два кати Трістана у «Квентіні Дорварді» або Майкла Ламбурна у «Кенільворті», відразу відкриваєш цей закон літературної творчості. Якщо ви не почуваєте в собі сил творити так само, залишайтеся самими собою, шукайте, користуйтеся засобами, вам притаманними...

У створенні другорядних характерів виявляється слабкість суперника Вальтера Скотта. [...] Купер великий, коли він прилучає вас до красот американської природи, коли примушує вас пливти по озеру Онтаріо, коли причалює до Тисячі островів, але він слабкіший у підготовці драми і спокутує цю слабкість лише красою деталей...

Відмінність, існуюча між Вальтером Скоттом і Купером, в основному визначається природою сюжетів, до яких потяг кожного його геній. У картинах Купера не можна почерпнути нічого філософського, нічого такого, що вражає людський розум, коли, після прочитання книги, душа звертає свій погляд назад, щоб охопити твір у цілому. Обидва, безперечно, великі історики: і в того, і в другого холодне серце; вони не схотіли допустити пристрасті, цієї божественної еманації, яка стоїть вище доброчесності, створеної людиною для збереження суспільного ладу: вони знищили її, вони принесли її у жертву синім панчохам своєї країни; але один прилучає вас до великих революцій людства, другий — до великих змін природи. Один зіштовхнув літературу з пейзажем і морем, другий бореться сам на сам з людством. Почитайте Купера, вас особливо вразить це в «Озері Онтаріо»: ви не знайдете жодної дійової особи, яка навела б вас на думки, примусила б замислитись, висловивши тонкі дотепні міркування, пояснила б події, вчинки персонажів; навпаки, автор неначе любить оточувати вас безлюддям і залишати наодинці з вашими мріями. Це скидається на враження від самітної подорожі, тоді як Вальтер Скотт скрізь оточує вас блискучим і численним товариством. Творчість Купера ізолює вас; Скотт прилучає вас до своєї драми

і в той же час сміливими рисами малює свою країну у будь-яку епоху. Велич Купера — це відбиток величі змальованої ним природи, велич Скотта належить йому самому. Шотландець породжує свої твори, американець — син своїх. У Вальтера Скотта тисячі облич. Купер — живописець моря і пейзажів... Не знаючи англійської мови, я не беруся судити про стиль цих прекрасних геніїв, на наше щастя, таких різних, але я вважаю, що шотландець значно вищий за американця у висловленні думки і в техніці стилю. Купер нелогічний; його фрази, взяті кожна окремо, незрозумілі; кожна наступна фраза не пов'язана з попередньою, але всі вкупі вони утворюють значущий масив. Щоб зрозуміти мою критику, досить прочитати уважно перші дві сторінки «Озера Онтаріо», вивчаючи кожне речення. Тут ціла *хаща* ідей, яка варта була б додаткового уроку учневі риторики у Франції. Але незабаром велич природи вас підкоряє, ви забуваєте про нерівний хід корабля і милуєтесь морем або озером. Загалом, один із них історик природи, другий — історик людства. Один приходить до прекрасного ідеалу за допомогою образів, другий за допомогою дії, але не нехтуючи поезією. [...] Приплив в «Антикварі», перший пейзаж в «Айвенго» свідчать про живописний талант, рівний таланту Купера.

Відстань від обох цих колосів до автора «Жана Кавальє»[43] дорівнює відстані від Онтаріо до Сени; але обидва майстри мистецтва дадуть мені зразки, до яких я змушений буду відсилати п. Ежена Сю, бо, на жаль, він нічого не зробив для зміни вироку, винесеного одним із наших критиків після появи «Латреомона». Який би суворий не був цей вирок, він справедливий. Мені тим прикріше стверджувати його, що п. Сю спочатку не позбавлений був достоїнств, зараз ним утрачених; він мав витонченість і гумор, праця не лякала його; але у своїх шуканнях він не ясно бачив мету, він не хотів навчатися того ткацького мистецтва, чиї заповіти добре обдумані у творах Вальтера Скотта.

Боротьба Жана Кавальє і Людовіка XIV так добре відома, що не варто наводити зміст роману. Майстер завжди називав свої твори не «Претендент»[44], а «Веверлей», не «Олівер Кром-

вель», а «Вудсток», не «Марія Стюарт», а «Абат». Як тільки ви виклали історичний факт, я більше ним не цікавлюсь, я знаю його напам'ять. У романі велика людина може появитися лише побіжно. Так, Кромвель, Карл II, Марія Стюарт, Людовік XI, Єлизавета, Річард Лев'яче Серце, всі великі персонажі, виведені на сцену творцем жанру, з'являються лише на мить або ж у розв'язці; драма, про яку розповідається, тяжить до них, як за їх часів до них тяжіли люди і події. Читач зріднився з другорядними персонажами Вальтера Скотта; він пройнявся інтересами всіх акторів, коли разом з ними наближається до великого історичного образу. Вальтер Скотт ніколи не обирав велику подію сюжетом своєї книги, але він старанно роз'яснював її причини, малюючи дух і звичаї цілої епохи, дотримуючи соціального середовища замість того, щоб забиратися у високу сферу великих політичних фактів. [...]

Перша помилка вже вказує на цілковите неуцтво п. Ежена Сю у питаннях побудови основних частин роману. Ця головна помилка ще збільшується завдяки дуже добре написаному загальному висновку, який домінує над книгою. На ста сторінках п. Е. Сю описав боротьбу Севенн проти Людовіка XIV. Він дуже добре роз'яснив скасування Нантського едикту [45]; його роман не щось інше, як парафраз цієї передмови. Коли Вальтер Скотт почував потребу прилучити читача до історичної епохи за допомогою спостережень, він включав їх у роман або вкладав в уста персонажів...

Друга помилка: «Пуритани» Вальтера Скотта вже існують — сюжет вичерпаний. Щоб суперничати з Рафаелем, треба бути Тіціаном або Рубенсом.

Продовжуючи наводити помилки, допущені п. Сю у його творі, ми виявили принципи, важливі для побудови так званих історичних романів, які, будучи добре написані, варті кращих курсів історії.

Літературному мистецтву доступний опис воєнних дій лише до певних меж. Зобразити Севеннські гори, рівнини між Севеннами і низиною Лангедоку, розташувати там війська, описати битви,— Вальтер Скотт і Купер вважали б подібне завдання

вище своїх сил; вони ніколи не робили спроби провести кампанію в літературі, задовольняючись тим, що на малому зразку показували дух обох воюючих мас [...]. Твір п. Сю охоплює дві кампанії Кавальє, дві кампанії, результат яких відомий. Протягом чотирьох томів читач повинен спостерігати поле, яке простяглося від Севеннських гір до Монпельє. Не знаю, наскільки далеко сягає увага читачів у подібних випадках, але, судячи за своєю власною, задум мені здається нездійсненним, якщо автор не пов'язує події і людей з явищами природи, не пояснює одні другими, як це робили Купер та Вальтер Скотт. Проте, аж ніяк не приховуючи від себе обсягу і труднощів такого задуму, я вважаю, що було б можливо змалювати рух таборів і велике сум'яття битви, запропонувавши оку читача бінокль генерала; але тут треба затратити багато, з друкарського погляду, місця, і нечувані зусилля таланту. В останньому своєму шедеврі п. Бейль, створюючи чудовий воєнний нарис, відчув згадані мною нездоланні труднощі. Він не взявся за повний опис битви при Ватерлоо, він пройшовся по ар'єргарду і дав два-три епізоди, які малюють поразку; але такий могутній був удар його пензля, що думка наша бачить більше: зір охоплює все поле бою і картину великого розгрому. Цей епізод доводить, що автор знав про цю літературну небезпеку. Поспішаю сказати вам, що я вважаю автора «Пармського монастиря» одним із найбільш глибоких умів, одним із кращих письменників нашої епохи. Його значення буде більшим, ніж вважають зараз [...]. Панові Сю бракує літературної достовірності. Відсутність правдивості, праці відчувається в усьому. Так, нема нічого смішнішого і більш протилежного законам поетики роману, як фабрика пророків, створена п. дю Серром, дворянином, скляром. Уявіть теорію Бруссе про збудження, але тільки не у тій стадії сумніву, у якій вона перебуває ще у XIX віці (бо я не вірю в абсолютні медичні доктрини), а у стадії застосування. Чи повірите ви, що під час правління Людовіка XIV, коли медицина була суто емпіричною і фармацевтичною, якась людина могла з політичними цілями робити з нещасними дітьми гіпнотичні експерименти, щоб привести їх у стан екстазу? Хто не знає,

що чудеса несамовитих фанатиків через п'ятдесят років викликали великий подив і навіть недовіру в ученій Європі? З усіх помилок, зроблених п. Сю, чи не міг він хоча б уникнути медичного анахронізму? Коли персонаж вигаданий, мистецтво романіста полягає у правдивості усіх деталей. Так ось, коли дю Серр відкриває розплідник, де він збуджує і тримає напоготові своїх пророків, і випускає їх, одурманених опіумом і зодягнених, як оперні танцюристи, щоб вони розбіглися по Севеннах,— він дуже скидається на пустуна, який понапускав хрущів у зал для глядачів. Як п. Сю хоче, щоб ми повірили його розповіді, коли дю Серр просочує фосфором (фосфор, мені здається, був відкритий Шталем пізніше) волосся маленьких пророків? Що з цього вийде серед білого дня? Чи може таке збудження тривати протягом усієї війни? Такі безглузді речі підривають довіру до інших частин твору.

Автор не примушує своїх персонажів розмовляти, а розмовляє за них, вправляючись у змінюванні голосу, неначе знаходиться на маскараді в Опері [...]. Він не володіє даром перетворюватися у власний персонаж, бути водночас Мак Бріаром, Мортоном, Клеверхаузом. Читач не піддається ніяким ілюзіям, якщо письменник сам не поділяв їх, коли творив. Ми тремтимо, читаючи у Вальтера Скотта про лютих камеронців, а п. Ежен Сю нас не хвилює анітрохи. І ось чому. Він не зрозумів ролі діалогу в історичному романі. Промови протестантів не справляють жодного враження, бо всі вони поверхові і не є зародком чи плодом подій, як у персонажів Вальтера Скотта. Як п. Сю хоче, щоб ми вірили словам його персонажів! Там і тут він усіває сторінки зірочками, які відсилають вас до приміток, де зазначено авторів, у яких він запозичує слова. Кожна примітка — укол шпильки, який простромлює повітряну кулю романіста. Своїми примітками автор нагадує оповідача, котрий, розповівши безліч історій, на закуску повідомляє: «те, що я розповім зараз,— суща правда». Примітка романіста дорівнює слову честі гасконця. Автор доводить свої примітки до нахабства, він вважає читачів неуками. Так, якщо зустрічається щось біблійне і справді прекрасне, п. Сю пише внизу: «Святий Мат-

вій, Ісайя! і т. д. Бережіться, це не я, не помиліться!» Наче тут можна було помилитися! Ці часткові передруки з біблії роблять роман схожим на карнавальні вбрання веселих дівиць, зшиті з ганчір'я, але оздоблені розкішним мереживом. Діалог, скажемо відверто, це остання з літературних форм, найменш поважана, найлегша; але подивіться, до якої висоти підняв її Вальтер Скотт! Вона служить йому для завершення портретів. Дві фрази свинопаса і блазня в «Айвенго» звеличують усе: країну, сцену і навіть новоприбулих, тамплієра [46] і прочанина [...].

Замість стрункої зв'язності, необхідної для спільного життя персонажів драми, панує неймовірне безладдя. Ця книга не нагадує ні інкрустацію, де всі частини скріплені між собою, ні намисто, де перлини нанизано на одну нитку. Книгу можна закінчити чотирма словами майже у першому-ліпшому місці; у ній немає ні плану, ні дії. Персонажі бредуть, куди їм заманеться, вони не викликають ніякого подиву, немає ніяких перипетій, нічого не підготовлено. І все ж були тут елементи чудового історичного роману. Зовсім не потрібно було стількох подій. Жахливого поводження з родиною Кавальє досить для пояснення його характеру; Кавальє був свого роду протестантський Кателіно [47]. Опис Севеннських гір, кара, накладена Кавальє на мнимих чорних камізарів, всі приготування до битви при Тревіезе, перемога, здобута Кавальє всупереч злій волі його союзників,— самих цих фактів, повідомлених шпигунами де Бавілю і маршалу Віллару, цілком вистачило б Вальтеру Скотту для чудового твору. Талановитий автор не став би, звичайно, ні принижувати Кавальє, ні підносити його; він вивів би його у першому томі інкогніто, у чужій одежі; він показав би його лише під час битви або переговорів з Вілларом, кількома словами описав би кінець його життя — і ми побачили б образ великого короля, який розмовляє з підмайстром-пекарем, побачили б кальвіністів, які ведуть жахливу партизанську війну з Людовіком XIV. Вальтер Скотт обов'язково надав би промовам французьких кальвіністів зовсім іншого характеру, ніж промовам шотландських фанатиків.

Та несумлінність, яка звела нанівець план «Жана Кавальє»

і зробила всі розмови сміховинними, відбилась і на стилі, та стилю не існує. Пан Сю пише так, як він їсть і п'є,— за допомогою природного механізму; тут немає ні праці, ані зусиль. Фрази одноманітні до розпачу. Жодна ідея, жодне міркування, жодна з тих різких точних рис, які повинні виділяти французького письменника з усіх письменників, не позначає цю кволу, в'ялу прозу. Форма, знайдена п. Сю раз і назавжди, подібна до формочки, яка служить куховарці для всіх її кремів.

Є у «Жані Кавальє», в середині роману, два так звані комічні персонажі, холодні, як сніжні фігури, які тануть при першому промені серйозного вивчення,— два буржуа, які розмовляють про громадські справи. Один із них, що вельми старанно додержує законів дитинячої чемності,— карикатура на огидні творіння Купера, про які я вже говорив. Тут п. Сю нижчий за самого себе. У перших його працях зустрічалися персонажі на зразок «Злиденності» або «Дрібки солі», не позбавлені оригінальності і сили. Їх розмови відзначалися комізмом, а комізм випливав із дії; але автор зовсім залишив цей шлях, він кинувся у прямо протилежний бік і прийняв перебільшення за vis comica *.

Пан Сю припустився помилки, від якої вже не звільниться. Він сунув носа в автентичні документи французької історії часу Людовіка XIV. Архіви міністерства закордонних справ були йому відкриті, він побачив зворотний бік блискучих тканин цього блискучого царювання, зацікавився засобами управління, був уражений ними, як дитина, що вперше потрапила у фізичну лабораторію, і вирішив створити чудо, написавши куховарську книгу цієї високої дипломатії. Він зробив із себе гедзя Людовіка XIV. Він галасував про підлість, довідавшись, що версальський кабінет, бажаючи стати хазяїном на морі, дав голландцям та англійцям битися між собою. Йому не сподобалося, що у Людовіка XIV були пристрасті. Немає великої людини без пристрастей: у протилежному випадку ви одержа-

* Справжній комізм (лат.).

ли б Вашінгтона — втілену статую, і в результаті — чарівну країну Сполучених Штатів!

[...] До роману «Жан Кавальє» п. Сю привів розвиток його системи — він хоче відкрити Європі очі на Людовіка XIV. Людовік XIV належить йому, це його здобич, він тягне його через дев'ять томів, як Ахілл [48], який протягнув Гектора дев'ять разів навколо Іліону... Пан Сю припустився найтяжчої помилки, яку тільки може зробити пуста людина, що вивчає джерела: він довів, що не радиться ні з ким, і наполягає на помилці, яка вже в «Історії французького флоту» викликала загальний сміх. Людовік XIV, бажаючи дати фаворитам доказ своєї прихильності, дозволяв їм спеціальною грамотою носити гаптований особливим способом блакитний камзол, який сам він носив під час поїздок у Марлі. Пан Сю уявив, що придворні вічно залишалися у цих блакитних камзолах. І на морі Кавуа воює у блакитному камзолі, і Віллар у Севеннських горах носить все той самий блакитний камзол. Якщо хтось і не був наділений камзолом, то саме Віллар, син реєстратора з парламенту, людина, ненависна двору, яка сказала Людовіку XIV, змушеному довірити йому долю Франції перед Дененською битвою: «Ваша величність, я кинусь у гущу ваших ворогів, а вас залишу серед моїх ворогів». Людовік XIV приберігав свої милості для маршалів де Вільруа і де ла Фейад, єдиних бездарних його маршалів. У віці Людовіка XIV Віллар появився як генерал-аншеф значно пізніше; він прийшов, коли Тюрени, Конде, Люксембурги вже померли. В останні свої дні Людовік XIV забув про нікчемну відзнаку блакитного камзола марлі, який дав назву *блакитний колір марлі,*— слово, яке залишилось у середовищі крамарів після зруйнування Марлі; назва часто переживає саму річ. Кавуа і Віллар, що з'являються один у Севеннських горах, другий на флоті Рейтера, у блакитних камзолах марлі — одна з тих помилок, з яких потішаються освічені люди в салонах Петербурга, Варшави, Відня, Берліна; паризький буржуа про них не підозрює, але ця помилка обуржуазила літературу. Талант повинен бути дворянином, і вишукані уми не повинні допускати подібні помилки. Остання

помилка породжена ще схильністю наслідувачів Вальтера Скотта створювати *історичне* з невеликими затратами; вони знаходять деталь, підхоплюють її і розписують у своїй книзі. Вони узагальнюють поодинокі явища замість того, щоб загальне зводити до поодинокого,— основний принцип Вальтера Скотта. Що сказав би п. Сю про романіста, який, побачивши на портреті Веласкеса герцога Альбу в латах, з жезлом воєначальника в руках, привів би його, одягнутого так, в будуар під тим приводом, що художник передав його потомству саме у цьому спорядженні? У «Жані Кавальє» немає жодної деталі, яка не дала б підстави для таких зауважень [...]

Мета історичного роману у тому, щоб виразити дух епохи, а не спотворювати її характер, малюючи окремі, виняткові події, які зникають в русі речей, ідей і фактів [...]

Відстань від п. Сю до п. Віктора Дюамеля, мабуть, не менша, ніж від п. Сю до Купера. «Авільська ліга» — просто шкільний твір. Я дочитав цю книгу до кінця лише з сумлінності. Пан Дюамель написав свій роман у стилі покійного Бітобе, виявивши епічні претензії флоріанівського «Гонсальво з Кордови».

«Холодна мрійлива Німеччина одягла святкові вбрання і з нетерпінням чекає молодого принца, якому вона віддала перевагу перед двома його суперниками: Франціском I і Генріхом VIII».

І це п. Дюамель говорить про войовничу, буйну Німеччину, яка у XVI столітті перевернула Європу догори дном, про Німеччину, яка посилала своїх рейтарів на всі війни і створила порох, книгодрукування і Лютера — три чорні плями, які змінили обличчя релігійного, воєнного і громадянського світів! У мистецтві є своя оптика, романіст роздивляється сюжет у бінокль; але у біноклі є два скельця. Пан Дюамель розглядав грандіозні події у зменшувальне скельце. Критика ж подібна до короля: там, де нема нічого, вона втрачає свої права.

Яка безліч думок охоплює вас при переході від подібного твору до книги віршів, випущених п. Гюго! Цілу годину я допитував науку, природу, бога про причини розбіжності між

умами, душами, здібностями. Слова «республіка літератури» безглузді, тут ніколи не буде рівності.

Пан Гюго, безперечно, найвизначніший поет XIX віку. Якби моя влада, я надав би йому і почесті, і багатство, спонукаючи його написати епічну поему. Але Вергілію потрібний Август, Рафаелю — Лев X і Юлій II, Арістотелю — Александр, Мольєру — Людовік XIV, Рабле — Франціск I. Ми не живемо, на жаль! — згадаймо рядок з «Променів»,— у ті часи, «коли серед великих королів росли великії поети...».

Захоплення не затуляє мені очей. Є у творчості п. Гюго абсолютна, переважаюча форма, якась одноманітність задуму, якої хотілося б уникнути: перелік становить у нього не просто риторичну фігуру, а править за засіб висловлення думки, він породжує самий твір. Пан Віктор Гюго може досягти нових успіхів лише тоді, коли напише поему. Створити той грандіозний твір, якого бракує Франції і який він може їй дати,— чи у гротесковій формі Аріосто, у якій той був неперевершений, чи у героїчній формі Тассо,— йому допоможе спрямованість його поезії, дивовижне почуття образу, багатство палітри, сила його описів.

У «Променях і Тінях» — все фантазія; це чарівні арабески, у них нема чого гудити і критикувати. Примха — це те, що є найбільш вільним у літературі. На цей раз газети одностайно хвалили великого поета. Ось чому я сміливо можу причепитися до граматичних помилок, яких він більше не повинен робити,— коли-небудь він буде авторитетом [...].

Я тим більше наголошую на цих помилках, що ніколи, на мою думку, п. Гюго не досягав такої чарівності, вишуканості, довершеності, величі і простоти, як у кількох віршах цієї збірки, де не бажаючи взяти Расіна за взірець, він набагато перевершив його.

До цього часу свята святих французької поезії були, безперечно хори з «Есфірі» і «Аталії»[49]; але перший уривок, під назвою «Призначення поета», думкою, образами, силою вираження значно вищий за ці урочисті вірші, визнані Вольтером незрівнянними.

Що справді вражає у нашому великому поеті,— це живе розуміння всіх жанрів: він перший наш лірик. Сама лише ця якість повинна була б принести йому одностайне обрання до Академії; але він володіє і фантастичними примхами муз середньовіччя, він знає секрет безлічі форм труверів і романсеро, з його всесильних уст може злетіти приспів у дусі Маро; він грається римами і мовою, як гралися поети XVI віку; він, якби захотів, склав би пісеньку не гірше за Беранже. Ось чому я шкодую, що він не створив, за прикладом Гете, трагедії в класичному стилі, де йому довелося б підкоритися суворій системі версифікації і думки, яка продиктувала «Брітаніка» або «Цінну» [50]. Цим він затулив би рота деяким критикам.

Звичайно п. Гюго висловлює свою думку з дивовижною ясністю, його проза гідна його поезії; він чудовий прозаїк; але на цей раз то блискучі, то туманні фрази передмови і її пророцький тон мене занепокоїли. Деякі сентенції здаються висновком з довгих розмірковувань, не наведених автором. Цей дивний уривок закінчується так: «Дух людини має три ключі, які відмикають усе: цифра, літера, нота. Знати, мислити, мріяти — все тут». Соромлюсь признатися, але я не бачу ані найменшого зв'язку між цими прекрасними словами і віршами, вміщеними у збірці. Втім, у п. Гюго безліч таких узагальнень, відмічених олімпійською величчю, ними рясніють його бесіди. Це один із найдотепніших людей нашого часу [...]. Пан Гюго не гірше за п. Ламартіна помститься одного дня за обра́зи, які буржуа вічно кидають в обличчя літературі. Якщо він займеться політикою, знайте заздалегідь, він виявить надзвичайну обдарованість. Його здібності універсальні, тонкість його дорівнює його геніальності; але, на відміну від наших сучасних державних діячів, тонкість у нього сполучається з благородством і гідністю. Що ж до його красномовства, то воно дивовижне: це буде найобізнаніший доповідач, найпрозорливіший розум. Вам, мабуть, невідомо, що два його давні видавці мають право бути обраними, а він вчора ще цього права не мав; кажуть, сьогодні вже має. У який прекрасний час ми живемо! Автор «Суспіль-

ного договору»[51] не був би депутатом, можливо, його запроторили б у виправну поліцію [...].

Театр зараз у загрозливому становищі, і йому я присвячу наступного листа. Французький театр віддано якомусь швейцарцю, котрий розуміється в літературі, як портьє. Вручити майбутнє кращого нашого театру подібній людині — це доводить дурість уряду, яка дорівнює дурості його протеже; але таке призначення зв'язане з усією системою злобного тиску на літературу. У даний момент будинок ремонтують. Краще вже було збирати публіку у брудному залі і показувати шедеври, ніж запрошувати її слухати вбогі дурниці у розкішному залі.

«Рев'ю Парізьєн», 25 липня 1840 р.

II

Про п. Сент-Бева з приводу «Пор-Рояля»[52]

10 серпня 1840 р.

В наші дні, коли кожний обирає живу, вільну манеру, коли, бажаючи вплинути на сучасників, кожний автор драматизує свій сюжет і стиль, коли, нарешті, всі намагаються наслідувати могутню діяльність, втілену у своєму віці Наполеоном,— п. Сент-Беву спала дивна ідея відродити нудний стиль. Ніхто ще не вказав йому на хибність його манери. Можливо, це пояснюється страхом французів перед скукою: бо, ніде правди діти, цей письменник з невдалими намірами налічує у нас мало читачів. Він безстрашно продовжує свою літературну систему, якій ми завдячуємо вже сторінками, де скука розвивається так різноманітно, що одне це заслуговує на подяку. Різноманітити скуку — це титанічна праця. Чи не цим пояснюється створення світу? З часом нескінченність, мабуть, стала б занадто нудною. Молюски, які не мають ні крові, ні серця, ні чуттєвого життя, чия думка, якщо тільки вона існує, ховається в огидній білуватій оболонці,— молюски теж являють собою певну різноманітність. Пан Сент-Бев каже у своїй «Історії Пор-Рояля», що уми поділяються на сімейства, так само як у зоології; розуміється,

його розум можна порівняти тільки з одним з особнів цього тваринного виду.

Коли читаєш п. Сент-Бева, нудота часом поливає вас, подібно до дрібного дощика, який кінець кінцем проймає до самісіньких кісток; фрази з нікчемною, невловимою думкою сиплються одна за одною і гнітять розум, беззахисний перед цією вогкою французькою мовою; часом скука впадає в очі і присипляє вас з магнетичною силою, як у цій жалюгідній книжці, названій ним «Історія Пор-Рояля». Присягаюсь вам, обов'язок кожного — порадити йому спинитися на першому томі і заради його слави, і заради бібліотечних полиць. В одному відношенні автор заслуговує похвали: він віддає собі належне, він мало буває у світі, він працьовитий домосід і поширює скуку лише за допомогою пера. У Франції він остерігається просторікувати, як він робив це у Лозанні, де швейцарці, самі неймовірно нудні, могли вважати його курс лестощами.

Правду кажучи, пані, коли я розрізав книжку, не знаючи, що ріжу ножем саму скуку, я хотів розповісти вам про неї з певною літературною поблажливістю. У мене були свої причини. Я хотів гідно відповісти на негідні нападки, хотів відповісти тонким лихослів'ям на грубий наклеп, одвертістю на лукавство. Нарешті, я подумав про невтомні труди п. Сент-Бева, автора «Любострастя», книжки, де серед стількох безплідних рівнин зустрічаються чудові квіти — піднесені думки у хащі ліан, де розум заплутується і падає у боротьбі з безвихідними переплетіннями. Але одна обставина дозволяє мені помститися за всіх, на кого п. Сент-Бев навіяв скуку: міністерство призначило п. Сент-Бева хранителем бібліотеки Мазаріні. Я приношу подяку п. де Ремюза і почуваю себе здатним пробачити багато чого цьому дивному міністрові [...].

Може, діставши посаду, яка дозволяє йому мати aurea mediocritas * Горація, п. Сент-Бев, втішений благополуччям пацюка у сирі, перестане писати?..

Присягаюся Скалігером і Фрероном [53], пані, цього бібліоте-

* Золота середина (лат.).

каря слід було б покарати зброєю насмішки, бо неможливо змагатися з ним його власною зброєю і ступати на грунт, де по коліно занурюєшся у в'язку нудоту. Ось чому я мужньо вирішив розважити вас, якщо тільки зможу, бо цей старий новий твір дуже схожий на літературну природу, яка створила його,— він дуже невдячний. Я кажу мужньо, з повним правом. У попередньому моєму листі вже знайшли несправедливість і ненависть. Ненависть — так. О! я всіма силами ненавиджу погані твори, авторів, які пишуть не по-французьки, книжки і некорисні, і нудні. Несправедливості ж не можна знайти у того критика, чиї слова спираються на факти; хто, не дозволяючи собі посилань, доводить свої думки; хто не перекручує інтригу, сплетену автором, а викладає її і бореться з нею сам на сам, хто розбирає фрази і поводить себе як чесний екзаменатор, схильний похвалити те, що хороше, і глузувати, по праву, з того, що нудно, погано, сміховинно і придатне для туалету. На цей раз теж здійметься галас, і ось чому: француз так поважає нудні твори, що ця повага поширюється і на автора, він має славу серйозної людини. Напишіть шедевр, подібний до «Жіль Блаза» або «Векфільдського вікарія» [54],— ви зостанетесь жартівником і нікчемою; але створіть що-небудь на зразок «Про нову соціальну організацію, розглянуту у її зв'язку з католицизмом»,— від вас втечуть, охоплені жахом, вас не читатимуть, але ви станете професором, радником, академіком, пером Франції.

Ви, така обізнана у релігійних питаннях людина, знаєте, що немає історичного факту, краще вивченого, відомішого, ніж боротьба Пор-Рояля з Людовіком XIV. Жодна релігійна боротьба, включаючи і Реформацію, не мала більше істориків, не породила більше мемуарів, більше релігійних трактатів, кислосолодких памфлетів, святенницького листування, серйозних і чималих праць. Якщо дати бібліографію написаних з цього приводу творів, вийшла б книжка значніша і цікавіша за книжку п. Сент-Бева; без перебільшення можна нарахувати до десяти тисяч праць; проаналізувати їх — означало б створити Релігійну енциклопедію.

Питання про Пор-Рояль, розпочате 1626 року у зв'язку з арештом Сен-Сірана, закінчилося лише у 1763 році скасуванням ордену єзуїтів. Цей розбрат охоплює нескінченний ряд фактів, він включає у своє коло бій з приводу *благодаті,* викликаний теорією Моліна, боротьбу єзуїтів і янсеністів, боротьбу Фенелона і Боссюе [55], буллу Unigenitus [56], перемогу і поразку великого релігійного воїнства, так званих єзуїтів, цих яничарів римської курії, чиє падіння прискорило падіння монархічного принципу.

З цього великого бібліографічного хаосу підносяться, як вічні променисті квіти, «Історія Пор-Рояля» Расіна, чудова книжка, блискуча проза, яка витонченістю і простотою нагадує кращі сторінки Жан-Жака Руссо; «Листи до провінціала», невмирущий взірець памфлету, шедевр жартівливої логіки, люта суперечка під раблезіанським знаменом. З другого боку — твори Боссюе, Буура, Бурдалу і караючі громи Ватікану.

Бажання розповісти про Пор-Рояль після Расіна, захищати його після Паскаля і Арно, критикувати після Боссюе та єзуїтів в епоху, коли цього питання вже не існує, коли католицизм зазнає нападів, це одна з тих смішних аберацій, над якими критика має вчинити суворий і скорий суд. Пан Сент-Бев знає стільки письменників, які сьогодні зреклися вчорашньої своєї освіти, що поводиться з вищим духівництвом, з ученими, з добірною публікою, для якої може бути призначена така книжка, немов з газетними писаками. Ви побачите, які рідкісні у Франції грунтовні знання. Письменники — руйнівники XVIII віку були принаймні освічені!

[...] З точки зору католицизму Пор-Рояль впроваджував єресь; з монархічної точки зору Пор-Рояль був найнебезпечнішим бунтом. Що ж було робити історику у 1840 році? Ось де справжня трудність.

Через вісімдесят років, вдалині від пристрастей, які збили з пантелику Паскаля, хоч і навіяли йому дивовижний твір, вдалині від диму, вогню і захвату битви, сюжет став великим, широким, сміливим. Пан Сент-Бев міг, у стилі Бейля, висту-

пити начебто доповідачем обох партій, пояснити синтетично факти, які не піддаються аналізу,— найважливіші факти, стисло викласти теорії, відмітити основні моменти цієї тривалої боротьби і показати сучасникам значення досягнутого результату для нової історії. Та не такий був план автора.

Можна було написати інший твір. Пан Сент-Бев міг піднятися на вершину, де ширяв «орел із Мо» [57], звідки він спостерігав минуле цього питання, звідки споглядав небезпеки у майбутньому;. потім стати або його продовжувачем, або антагоністом, охопити у свою чергу XVII і XVIII століття і кинути погляд у майбутнє. Тут, безсумнівно, був матеріал для чудової історичної праці, подібної до праці п. Міньє про французьку революцію. Треба було стати або доповідачем, або суддею. О! нічого подібного! Муза п. Сент-Бева з породи кажанів, а не орлів. Вона боїться споглядати такі простори, вона полюбляє морок і світлотінь. Віддамо їй належне,— вона уникає світла і шукає темряви: світло коле їй очі. Її фраза, м'яка і квола, безсила і боягузлива, торкається сюжетів, сковзає вздовж ідей, вона боїться їх, вона кружляє у темряві, як шакал; заходить на кладовища — історичні, філософські і приватні, виносить звідти шановні трупи, які не зробили автору нічого поганого, щоб їх так тривожити: Луазонів, Віне, Сен-Вікторів, Сенгленів, Дежарденів, Кернера тощо. Іноді кістки застряють у нього у горлі, як це трапилося зі святим Франціском Сальським у цій «Історії Пор-Рояля».

Ні, він не схотів побачити велику драму, перші чотири акти якої були: епоха Сен-Сірана, епоха Фенелона, епоха скасування Нантського едикту, епоха булли Unigenitus, а п'ятий акт — фатальна грамота, де сліпий і філософськи настроєний папа, якого вихваляли сліпі філософи, знищив орден єзуїтів, з розрахунку і проти своїх переконань. Так, справа Боссюе загинула за Ганганеллі, папи-революціонера [58], який помер, охоплений жахом від того, що він вчинив! Яка драма, які актори!

З одного боку — Рішельє, Людовік XIII, отець Жозеф, Моліна, Мазаріні, Людовік XIV, Боссюе, мадемуазель де Лафайєт, Буур і Бурдалу, мадам де Ментенон, архієпископ Паризький,

великий Річчі, Черутті, отець Лашез, архієпископ Реймський і т. д.

З другого — Арно, Паскаль, Расін, Буало, Сен-Сіран, Янсеній, Помбаль, д'Аранда, Шуазель, Людовік XV, Ганганеллі, Вольтер і т. д.

Яке завдання для історика — пояснити причину подібного непорозуміння між моральними керівниками Європи, доля якої вирішувалась у той час! Тепер історію треба писати в дусі «Міркувань про причини величі і занепаду Римської імперії» Монтеск'є, а не в дусі Роленів, Гіббонів, Юмів, Ласепедів... Є тільки два види історії: або п'ятдесят томів in folio, написані терплячим аналітиком, безстороннім доповідачем, або том in octavo, написаний мислителем...

Принципи монархії такі ж абсолютні, як принципи республіки. Я не бачу для народів нічого життєздатного між цими двома формами управління. Все невизначене і неповне, посереднє і спірне поза цими двома формами, тоді як вони досконалі без нескінченної дилеми: народ чи бог. Влада може походити лише зверху або знизу. Бажання здобути її зсередини подібне до бажання примусити народи плазувати на животі, вести їх за допомогою найгрубішого з інтересів, за допомогою індивідуалізму. Християнство — це досконала система протидії розбещеним прагненням людини, а абсолютизм — досконала система придушення різноманітних інтересів суспільства. Обидві системи між собою зв'язані. Без католицизму у закону немає меча, і доказ цьому ми бачимо у наші дні. Заявляю на повний голос: богу я віддаю перевагу перед народом; але, якщо я не можу жити в абсолютній монархії, я віддаю перевагу республіці перед низькими ублюдочними урядами, бездіяльними, аморальними, що не мають ні основ, ні принципів, розв'язують усі пристрасті, не використовуючи жодної з них, і через брак влади прирікають націю до застою. Я схиляюся перед королем божою милістю, я захоплююсь обранцем народу. Катерина і Робесп'єр творили одну справу. І перша і другий не знали терпимості. Ось чому я ніколи не гудив і не гудитиму нетерпимість 1793 року, бо не хочу, щоб тупі

філософи та сикофанти [59] лаяли нетерпимість релігійну і монархічну [...].

Доктрини Пор-Рояля, під машкарою перебільшеного благочестя, під покровом аскетизму і побожності, були впертою опозицією принципам церкви і монархії. Пани з Пор-Рояля, незважаючи на своє релігійне вбрання, були попередниками економістів, енциклопедистів епохи Людовіка XV, нинішніх доктринерів, усіх, хто жадав звітів, гарантій, пояснень і приховував революції під словами «терпимість і непротивлення» [...]. Пор-Рояль — це був бунт, розпочатий у сфері релігійних ідей,— найнебезпечніша опорна точка вправних опозицій. Нинішня буржуазія з її підлою, боягузливою формою правління, позбавлена рішучості і мужності, скупа, нікчемна, неосвічена, така, що віддавала перевагу для своєї палати грубо намальованим хмарам перед плафонами Енгра і репрезентована відомими вам людьми, ховалася за спиною панів з Пор-Рояля. Це приховане військо і прихована думка пояснюють, чому такі люди, як Мольєр, Буало, Расін, Паскаль, Біньйони, таємно чи явно примикали до Пор-Рояля. Доказом мого твердження служить жахливий факт, про який п. Сент-Бев не згадує у своєму вступному слові, що стало передмовою до книжки: всі єпископи, всі духовні особи, всі священики, котрі заперечували католицьку церкву, порушували присягу, паплюжили єпископський престол,— всі вони були *янсеністами.* Церква і монарх не порушили свого обов'язку — вони задушили Пор-Рояль [...].

У церкві всяка релігійна опозиція передує єресі, як у державі всяка опозиція передує заколоту: у державі вона закінчується піками 1790 року або вуличними боями 1830 року, а в церкві — двома віками воєн; на жаль, янсеністська партія, продовжувачка Пор-Рояля, і Пор-Рояль знайшли людей величезного таланту, потім спадкоємцями їх були грізні бійці XVIII віку; але коли єзуїти, предмет загальної ненависті, впали,— трони захиталися. Вольтер продовжував справу Паскаля, як Людовік XIV продовжував справу Катерини Медічі і Рішельє. Кожна партія по-своєму мала рацію.

І ось, замість того щоб осягнути такий правдивий, природний сюжет, встати над трьома віками,— знаєте ви, що зробив п. Сент-Бев? Він побачив у долині Пор-Рояль де Шан, на відстані шести льє від Парижа, у Шеврезі, маленький цвинтар, де він розкопав невинні реліквії, псевдосвятих, дурників із юрби, бідних дівчат, бідних жінок, бідолах, які давно і заслужено зогнили. Його непоказна муза, так дотепно названа «тою, що воскрешає», відкрила домовини, де спало (і будь-який історик залишив би його спати) уперте, марнославне, пихате, нудне, обдурене і хитрюще сімейство Арно! Він захопився безсмертними і великими панами Дюфором, Маріоном, Леметром, Сенгленом, Басклем, Вітаром, Серікуром, Флорісом, Ілереном, Базілем!

Ребур, Гільбер, Лепелетьє, Бурдуаз, Годон, Ферран, Амон — ось великі люди, забуті у катакомбах історії, яким він видає право на життя...

[...] Мозаїка суперечливих ідей, якою п. Сент-Бев обрамовує своїх невідомих персонажів, створюється ним також для персонажів найбільш відомих, і в результаті ви не пізнаєте і їх.

[...] Коли у цій книжці п. Сент-Бев наштовхується на якусь велику машину, він хапається за одне коліщатко, за гвинтик, показує чудеса спритності, притягає безліч різнорідних міркувань — людина більш пристрасна сказала б «чудни́х». У своїй овечій вертячці він хапається за дрібниці, значні події, другорядні і примушує їх крутитися разом із собою; в результаті книжка дивовижно скидається на чай пані Жібу [60], цю забавну вигадку Анрі Моньє.

Можете не повірити моїм словам, але я хочу довести вам, наскільки справедливе і заслужене це порівняння.

Автор весь час роздивляється Пор-Рояль у мікроскоп Распайля; він відкрив у серцях такі порухи і наміри, які, на його думку, підносять найнікчемніші вчинки і благочестиві дрібниці на височінь найвизначніших діянь політики і поезії, і, виходячи з цього, він розповідає нам про дрібниці з великою простодушністю, яку люди більш суворі назвали б інакше...

Перший том побудований на сюжеті, який я рекомендую вам як шедевр цієї літератури в дусі Жакото.

Батько матері Анжеліки I, колишній адвокат, якийсь Арно, котрий розуміється на різних справах, шахрайським способом добуває для своєї дочки Жакліни абатство Пор-Рояль. Він представляє її папському престолу як сімнадцятирічну, хоча їй тільки сім років, під вигаданим ім'ям Анжеліки. «Рим,— тонко зауважує він,— підозрював, що справа нечиста, і чути не хотів про Жакліну Арно». Ця витівка, яка у наш час привела б на лаву підсудних і яка потребувала нової булли, коли Жакліна досягла належного віку і вступила у свої права, називається у п. Сент-Бева невеличким крутійством сімейства Арно.

Анжеліка I (нам загрожують своєю появою ще Анжеліка II, III і т. д.) мало турбується про своє абатство. Віддана у рабство абатисі де Мобюїссон, цій знаменитій д'Естре, яка клялася «своєю утробою, котра виносила чотирнадцять дітей», і віддавала своє абатство в розпорядження Генріху IV для побачень з Габрієллю, маленька Арно довго вагалася між спокусами світу і скукою абатства Пор-Рояль. В оповіданні про дурості цього дівчиська фраза п. Сент-Бева торжествує. Він випускає свої «зріючі зефіри», «помірні косогори», «гостинні схили», «сувору запальність», усі свої фальшиві тропи, де думка присутня у зачатковому стані, і стає творцем літературних пуголовків: яку іншу назву даси цим ембріонам образу, що плавають по болоту слів? І подумати тільки, що цей автор в одній своїй замітці збунтувався проти п. Віктора Гюго, що той, нездатний після свого *«безплідного висиджування»* створити жоден образ, він сміє повставати проти *«школи образів за всяку ціну»!*

Та ось настає великий день, рівний Дню Обдурених [61],— день Хвіртки! Цього дня Анжеліка I зачиняє двері перед носом у батька і забороняє йому віднині з'являтися у Пор-Роялі, який він перетворював на заміський дім. Уявіть тільки: славний буржуа вирушає у кареті з Парижа у Шеврез, супроводжуваний дружиною і дочкою, пані Леметр (буркотухою,

з якою не ужився чоловік), і бачить кам'яне обличчя, бачить дочку, яка стала непохитною, осяяну благодаттю...

Ось де для п. Сент-Бева відправна точка Пор-Рояля! Описуючи нам долину Шевреза і викладаючи своїми словами біографію сімейства Арно, написану Тальманом де Рео, він раз у раз сповіщає про цю велику і жахливу битву біля Хвіртки. Нарешті, коли бій дано, він присвячує йому цілий розділ. Він метає громи і блискавки проти Расіна, який пропустив цю сцену у своїй історії Пор-Рояля. Расін задовольняється зауваженням, що мати Анжеліка «у той рік обгородила своє абатство міцними мурами».

«Чи насмілюсь я сказати! — вигукує п. Сент-Бев,— у цій забутливості, у цьому промаху Расіна я вбачаю літературну боязкість і „прояв смаку": можливо, сцена здалася йому занадто сильною!»

Тут книжка випала у мене з рук: Расін, трагічний автор, злякався сильної сцени!

Виявивши у великій машині Пор-Рояля цю гаєчку, п. Сент-Бев бере її, обробляє і витягує її у залізну нитку довжиною у сто сторінок його тому! Справді, він ставить цю сцену поруч з найвизначнішим твором Корнеля, він порівнює Анжеліку I, яка, вчепившись за засув, зачиняє двері перед батьком, що марно благає її: «Відчини двері, в ім'я любові до бога!» — знаєте, з чим? З «Поліевктом»! [62] [...]

Звернемось до стилю. Але тут досить одного слова — стиль п. Сент-Бева нестерпний. Хоч у цій праці менше мовних помилок, ніж у «Любострасті», де вони так і рясніють, проте і тут мова гвалтується безнастанно [...].

Пан Сент-Бев одержимий антиграматичною манією. Він уперто відмінює всі дієприкметники теперішнього часу. Для нього дієслова перетворюються на прикметники. Іменники переходять у стан дієслів. Прикметники перетворюються на дієприкметники і vice versa *... Є настільки смішні вирази, як славнозвісні «помірні косогори», є — «кінець зими, плодотвор-

* Навпаки (лат.).

ної і зріючої». Зріюча зима! Плодотворна зима в розумінні «та, що приносить плоди»! «Плодотворний» вживається тільки у переносному розумінні: праця плодотворна, але осінь приносить плоди [...].

Він продовжує терзати слова і зіштовхувати найсуперечливіші ідеї: «укритися у бризках благочестя», укритися у чомусь такому, що бризкає! Стрибки, що є загальним ходом літератури!

У тому, що п. Сент-Бев розважається, терзаючи у такий спосіб мову, немає лиха. До цього часу його послідовників було стільки ж, як публіки у Французькій комедії, про яку якийсь жартівник сказав: «Як кіт наплакав». Але коли, крутячись навколо самого себе і торкаючись усього, він вирікає такі фрази: «Рабле каламутний щодо матеріалу і змісту, бо щодо стилю він дуже чистий і прозорий», то можна пожалкувати про неуцтво критика... Звідки він з'явився? Чи тримав він коли-небудь в руках Рабле? Адже Рабле у своїй грандіозній книзі висловив ясні, безпощадні судження про найвизначніші явища історії людства за допомогою навмисно грубого, мужицького стилю, образів, обвинувачених у непристойності людьми, які не знають ані нравів, ані мови того часу. Пан Сент-Бев говорить щось прямо протилежне тому, що є. У людини з здоровим глуздом руки опускаються перед такими твердженнями професора, якого вважають критиком і який зобов'язаний своїм скороминущим авторитетом тільки неуцтву своїх читачів...

Вірші п. Сент-Бева завжди здавалися мені перекладеними з іноземної мови людиною, яка знає цю мову поверхово. Він запевняє, ніби розуміє свої вірші, але тільки з авторського самолюбства. На кінець свого життя Ньютон і Лаплас признавалися, що самі себе не розуміють. Тільки геометр міг у цьому признатися. Поети дадуть четвертувати себе, перше ніж підуть на такі признання.

Пана Сент-Бева, усього в цілому, пояснює слабкість розуму, яка тягне його до всіляких думок, до всіляких фактів і одразу ж приводить до прямо протилежних фактів і думок. Цей мрійник дає нам кінець одного міркування і початок наступного, випускаючи і те, що передує першому, і те, що йде за

другим... Ми бачили, як від республіки він ішов до роялістів, щиросердо переходив з табору у табір, вивчав найбільш глибоких містиків і захоплювався протестантами. Ви залишили його, захопленого Сен-Сімоном, а пізніше побачите, як він схиляється перед тупими женевськими методистами і ставить якогось пана Моннерона вище за своїх учорашніх богів. Щороку з простодушністю дитини він зшиває у своєму серці дві різні доктрини, не помічаючи, що одежа його скидається на вбрання арлекіна, а сам він б'ється дерев'яною шаблею з французькою мовою. Ми завдячуємо появу цього автора грубому неуцтву якогось швейцарця, що видав збірку, де його Простосердечність п. Сент-Бев спокійно віддається своїм вправам...

Оскільки я почав свого листа з книжок, які 20 серпня помилково удостоєні звання серйозних, бо ви бачите, що вони від цього не стали менш забавними, я закінчу книгою п. Луї Рейбо, яка просто і відверто нудна [...]. Пан Луї Рейбо опублікував свою книжку про сучасних реформаторів з єдиним наміром потрапити у число серйозних людей, яким поспішають надати гідне їх місце; зазіхання його скромні: безсумнівно, він тільки хоче стати членом Академії моральних і політичних наук, що є місцем заслання для такого роду умів. Потрапивши туди, серйозні люди поводяться спокійно. Вони лише остерігаються приймати туди глибоких мислителів, які хвилюють своє століття. Пани де Ламенне і П'єр Леру туди не входять. Якби Фур'є та Сен-Сімон були живі, їх там не було б. Пан Луї Рейбо там буде.

Твір п. Рейбо не книга, це спекуляція, і як таку її і слід судити. Втім, не знаю нічого тяжчого за народження книжки п. Рейбо. Цей твір почався з ембріона, названого «Сучасні реформатори», що з'явився в альманасі «Париж у XIX столітті», створеному з конкуренції чи з наслідування «Книзі ста одного» [63]. Ця стаття породила немовлят у збірці. Потім з'явилася на світ книжка — третє втілення думки п. Рейбо. У провансальців живий, винахідливий розум, і вони чудово ним користуються.

Пан Рейбо родом з Марселя, він дуже дотепно веде, проводить і переводить на очах у публіки свої ідеї про реформаторів, щоб навіяти їй думку, ніби у нього і справді є ідеї,— точнісінько так, як директори театрів ганяють і переганяють з куліси в кулісу дюжину статистів, щоб зобразити армію. Ніхто не скаже ні п. Рейбо, ні публіці, що ідей у його книжці не більше, ніж справжніх воїнів в Олімпійському цирку. Але через те, що автор є одним з аристархів [64], які притулилися під знаменитим шоломом «Конституціонеля» [65], то преса до його послуг. Кожний редактор знає, чого хоче п. Рейбо, і оскільки п. Рейбо може заплатити їм тим самим або вже зобов'язав їх, то всі газети говорять про книжку, всіляко остерігаючись прочитати її. Через деякий час спритний марселець буде визнаний захисником суспільного ладу, моральною і глибокою людиною, хоробрим бійцем з нововведеннями; у нього буде орден, його оберуть в Академію, яка захоче уникнути прийняття якого-небудь сильного філософа на зразок Балланша чи Баршу де Пеноена, що мають славу ворогів існуючого ладу. Ось як робляться справи у Франції і яким потаємним шляхом прослизають посередності, типовим зразком яких безсумнівно є п. Луї Рейбо. Дозволене і дуже скромне честолюбство автора позначилося на книжці. Частина праці складається з біографій Сен-Сімона, Шарля Фур'є, Оуена; ці біографії не тільки нижче за цих людей, але й нижче поточної літератури, придбаної видавцями універсальних біографій. Це сухо, холодно, безплідно. Автор не дав нам ні фізичного, ні морального портрета цих відомих або знаменитих людей. Коли серйозна людина витрачає сім років на вивчення сучасних реформаторів, то ми маємо право вимагати від неї повного, терпеливого і розгорнутого аналізу творів, які належать таким людям, як Сен-Сімон, Шарль Фур'є, Роберт Оуен. Пан Рейбо не танцював навколо них, як п. Сент-Бев на своїх старих мерцях; але через те, що він повинен постати перед своїми майбутніми побратимами в образі моральної людини, йому довелося засудити три свої жертви, віддати їх на спалення Академії моральних і політичних наук, так само як подекуди він приносить їй у жертву якого-небудь письмен-

ника — Жорж Санд чи іншого мнимого єретика. Як би там не було, автору ніколи не забудуть дванадцяти років редагування «Корсара», стічної ями літератури, звідки виходить найбруднішиий наклеп,— газети, яку нинішній кабінет має нахил підтримувати і де п. Рейбо має сміливість працювати й досі. Редактор цього підлого листка, який судить про Фур'є, складач «пуфів» і дурничок, який видає себе за серйозну людину,— це справді забавно!

Сен-сімоністи померли під яскравим світлом суду присяжних: п. Рейбо міг принести в жертву тільки мертвяків. Але хіба не було тут нагоди з'ясувати хворобу Франції, про яку здогадалися сен-сімоністи? Розумна людина скористалася б з їхнього розгрому, їхньої тимчасової нездатності діяти, щоб просвітити теперішній уряд, роздмухавши іскри істини, якими вони запалили вогонь цього морального заколоту.

[...] п. Рейбо зшив старі пошлості, взяті з викликаних ними суперечок; тут його книжка не дала нічого нового, великого, жодного важливого міркування [...].

Сен-Сімона і Фур'є цікавило значення праці, вони хотіли організувати її. Основна вада їхньої системи у тому, що вони віддавали промисловості незаслужену перевагу...

Фур'є, судячи з тих небагатьох відомостей, які я про нього маю, і прочитаного мною у книжці п. Рейбо, безперечно вищий за Оуена, яким я займатися не буду, і за Сен-Сімона. Фур'є буде присвячений окремий лист, коли в мене знайдеться вільний час. Пан Рейбо повинен був краще вивчити Фур'є, але він побачив рекламний матеріал для своєї книжки і головним чином перебільшував смішні, на перший погляд, риси, якими ця геніальна людина, сповнена простодушності, прикрашала свої твори, подібно до того, як запалюють смолоскипи для ловлі риби. Бідний і упевнений у собі, він хотів, щоб його читали. Все ж таки так званий критик реформаторів відвів йому більше третини своєї книжки. Ось дивні суперечності, помічені мною у серйозної людини, котра сім років пережовувала книжку і виплюнула її трьома плювками.

Пан Рейбо справді визнає,— ось його власні слова,— що

«формула Фур'є, безперечно, вища за формули Сен-Сімона і Оуена у тому розумінні, що вона не походить ні від надмірної влади, ні від безмежної свободи; нарешті, цій знаменитій формулі єднання праці, капіталу і таланту належатиме слава першого узагальнюючого слова для організації майбутнього».

В іншому місці він каже: «Використати всі пристрасті, забезпечити їх вільний і повний розвиток так, щоб усі вони служили суспільству і жодна не завдавала шкоди; поєднати здібності і сили — така опорна точка у пошуках суспільного ладу, основа будови Фур'є».

Безперечно, прочитавши такі фрази, читач вважатиме Фур'є геніальною людиною. «Дати узагальнююче слово для організації майбутнього».

Читаємо далі — і раптом, виявляється, автор обвинувачує Фур'є у тому, що він «сформулював кодекс скотів».

Насамперед, майбутній екс-академіку, скоти саме тому і є скоти, що вони не мають, не хочуть і ніколи не захочуть ніякого кодексу. Але як примирити моральний твір, який містить у собі секрет майбутньої організації, з кодексом скотів? Такі суперечності примушують мене одразу ж закрити книгу моралісти, серйозної людини, коли я бачу, що сім років він працював для того, щоб створити сент-бевіаду.

Якби у Фур'є не було нічого, крім його теорії пристрастей, то і тоді він заслуговував би кращого аналізу [...].

Фур'є розглядав, і, розуміється, справедливо, пристрасті як рушійні пружини, які керують людиною, отже і суспільством. Ці пристрасті, будучи божественними за своєю суттю,— бо не можна припустити, що наслідок не перебуває у зв'язку з причиною, а пристрасті, безсумнівно, є порухами душі,— не можуть бути поганими самі по собі [...].

На його думку, тільки соціальне середовище, у якому проявляються пристрасті, робить їх згубними. Він задумав велетенську справу — пристосувати середовище до пристрастей, зруйнувати перешкоди, усунути боротьбу. Однак скерувати політ пристрастей, впрягти їх у суспільну колісницю не означає дати волю тваринним апетитам. Чи не означає це творити

справу розуму, а не матеріальну справу? У цьому загальний зміст доктрини Фур'є, так само як *божественність* безсмертної душі є загальним змістом християнства. Звичайно, подібний винахідник, такий своєрідний новатор, вимагав більше уваги, ніж знайшлося у його критика... Луї Рейбо, редактор, у всьому гідний «Констітюсьйонеля», зажадав, ідучи за народним висловом, зберегти і академічну капусту, і фаланстерівську козу,— звідси всі його суперечності. Тому і промовчав він про істотний пункт учення Фур'є — про *мінімум,* який він обіцяв членам свого суспільства, *мінімум,* досить схожий на буржуазне право деяких швейцарських комун, яке ліквідує злидні, забезпечуючи достаток кожному, але не перешкоджає нагромадженню великих багатств. Якби Фур'є віддав свої ідеї під покровительство католицької церкви і висловив їх словами, менш образливими для дурнів, які керують світом,— не знаю, що б з ним сталося. Тут я не виступаю ні за, ні проти нього, я займуся його вивченням і тоді висловлю свій погляд, але щодо так званих «Етюдів» п. Рейбо, я раджу вам і не відкривати цю жалюгідну книгу, одноманітну, як степ, але степ, позбавлений трав і квітів, ваші очі пробіжать по чотирьохстах сторінках і не зустрінуть жодного образу, жодної думки [...].

Цікаво відмітити, що Фур'є родом з Безансона; це місто, крім нього, дало нам пп. Віктора Гюго і Шарля Нодьє: великого поета, великого прозаїка і великого філософа. Турень дала Поля Луї Кур'є і п. де Віньї, п. Ламартін — з Макона. Пан Тьєр і Міньє з Екса, п. Леон Гозлан з Марселя, так само як Бартелемі. Пани Шатобріан і Ламенне походять з Бретані, Жорж Санд з Беррі, Жаккар з Ліона, Давід з Анжера, Дюпюїтрен з околиць Ліможа, Кюв'є з Франш-Конте, Граньє де Касаньяк з Тулузи, п. Гізо з Німа; чи не дивно, що всі наші таланти народилися по той бік Луари, що північ Франції дала так мало геніїв, бо п. Сент-Бев, людина неповноцінна, родом з Булоні. Це вразило мене при думці, що Лангедок послав нам п. Теофіля Готьє і юнака, який видав першу свою книжку,— п. Едуарда Урліака. Я займуся ним у наступному листі, бо знаю деякі його уривки, сповнені комізму і позначені певною силою діа-

логу [...]. Пани Теофіль Готьє, Граньє де Касаньяк належать до тієї плеяди молодих талантів, які першими щиро привітали п. Віктора Гюго як великого поета; така мужність у висловленні захоплення мені здається ознакою вищої натури. Книга називається «Сповідь Назарільйо» — назва, яка зацікавила мене. Адже правда, це принадно, як іспанська книга чи роман Лесажа?

Ось вам відкладений мною відзив про театр, не люблю примушувати вас чекати виконання ваших прохань. Я не був в Опері і нічого не можу про неї сказати. Проте не можна не помітити у п. Ремюза глибокої ненависті до професії його батька, який керував театрами імператорського двору. Він закрив стільки театрів, що сучасній драмі нема куди ступити. Його батько зажадав би у Наполеона коштів, необхідних для підтримання в Одеоні [66] високої драматичної літератури, надав їй грошову допомогу, яка б дорівнювала тому, що одержував старий репертуар. Існують чотири театри для водевіля, три театри для мелодрами і жодного для драми і комедійних експериментів сучасної літератури. У таких випадках Наполеон умів давати накази. Він зумів би влаштувати італійців у залі Вентадур і запропонувати сто тисяч франків премії за кращу п'єсу, написану для Одеона! Існує декрет, котрий установив на кожне десятиріччя премії для літератури і театру; ану, спитайте про його виконання! вас приймуть як короля у комуністичній секції. Але займатися літературою і театром було б не досить серйозно для людини, такої легковажної до свого вступу у міністерство. Якось на прийомі, коли п. Леон Гозлан викладав цьому міністрові одну з тисячі скарг діячів літератури, його зупинили одним з тих «відкладних» способів, які перешкоджають всьому доброму: «Ми нічого не можемо зробити, у нас зв'язані руки».— «На нещастя для вас, пане,— відповів дотепний письменник,— ви завжди стоїте між злом, заподіяним вашими попередниками, і добром, яке створять ваші наступники». Хоча п. Ремюза людина, безперечно, дотепна, він не дав собі ради, що відповісти. [...]

23 серпня

P. S. Коли я вже закінчував листа, до мене у кабінет з криком вдерся один із моїх друзів, який має нахил любити сучасний двір.

— Ну, що тепер скажете? Ось що король французів[67] промовив у Булоні: «Ви знаєте, дорогі товариші, що всі славні імена Франції мені однаково дорогі, що ніколи жоден тяжкий спогад, ніяка особиста упередженість не затьмарювали блиску шани, якою я прагну оточити їх...» Чуєте? *«Дорогі товариші,* всі славні імена Франції мені однаково дорогі, всі, всі, всі!» — кричав мій друг.— Літературі сприятимуть, театри розквітнуть!

— Це нагадує мені,— сказав я, зупинивши його,— анекдот про Наполеона, що показує, яке почуття імператорської гідності мала ця людина. При Монтеро,— якщо не при Монтеро, то у всякому разі в один з найбільш критичних моментів безсмертної кампанії 1814 року, яка вся складалася з одної битви,— отже, у цей момент імператор змушений був діяти сам, щоб вибратися з місця, де його могли схопити. Він оглянув усіх, хто його оточував, він побачив уламки старої гвардії і рештки блискучої почесної гвардії під командуванням п. де Матана, від якого я і чув це оповідання. Ця гвардія була останньою краплиною крові Франції,— її останні сини сімейств, її останні коні. На жаль, цього було замало! Якби у той час було більше відданості, величезні зусилля при Баутцені та Лютцені не пропали б марно через відсутність кавалерії. У почесній гвардії були тільки порядні люди. Він побачив ще коло себе свій почет, на щастя, непошкоджений. Одним орлиним поглядом вимірявши небезпеку, він відчув потребу підбадьорити ці три групи людей. «Солдати! — крикнув він гренадерам.— Врятуймо Францію!» «Друзі! — крикнув він почту.— Виконаймо наш обов'язок!» Він повернувся до почесних гвардійців і сказав: «Панове, ідіть за за мною!» Справді, для того щоб знайти такі відтінки серед картечі і вогню, треба бути водночас геніальною людиною і Людовіком XIV.

Не можу не порекомендувати вам одну книжку — напівроман, напівподорож, написану у вигляді памфлету на Єгипет,— сучасні обставини надають їй особливого присмаку. Називає-

ться вона «Події і пригоди у Єгипті» п. Сціпіона Марена. Книжка, хоч і погано написана, містить безліч фактів. Ці факти дуже важливі, якщо тільки правдиві; але вони нагадують оповідання очевидців, передані людиною, яка сама нічого не бачила. Ось які питання ставиш собі, прочитавши цю ділову записку, спрямовану проти єгипетського паші.

Чи не є Магомет-Алі [68] простим манекеном, чиї руки і голову приводять чи приводили в рух сильні люди на зразок Дроветті, Анастазі, Серізі, Сева тощо?

Чи це не грубий торговець тютюном, який став работорговцем і погоничем худоби, ганебно скупий, неначе король, і такий, що не має уявлення про керування державою?

Чи зазнала цивілізація у Єгипті невдачі, замість того щоб розвиватися? Чи меншає там кількість населення, гинучи під ярмом деспотизму, який рубає дерева біля самої основи? Чи перешкоджає місцевий клімат промисловості?

Чи обдурена Франція старим шахраєм-фаталістом, який користується владою довічно і не має потрібного таланту, щоб зібрати докупи зовсім різні території?

Чи спричинив паша голод у житниці римлян? Чи є його флот, його так зване управління, його армія грибами, приреченими до висихання через відсутність регулярних і гарантованих податків?

Чи здатні підтримати навігацію єгипетські судна, побудовані з вогкого дерева?

Чи справді Магомет-Алі найжорстокіший торговець людським тілом з усіх, які існували досі, старик, який впав у дитинство і грається у солдатики і у флот?

Чи не є єгипетська справа для Франції такою ж блазенською містифікацією, якою було для справжніх політиків еллінське питання?

Чи заважає паша торгівлі Ліона та Мюлуза?

Чи не перетворив французький лібералізм брутального і ницого тирана у Болівара промисловості і в мусульманського Вашінгтона?

Чи не припустилися ми v 1830 році непоправної політичної

помилки, не ставши, як колись, вірними союзниками Дивану?

Або ж, навпаки, Магомет-Алі велика людина, один із тих азіатських володарів, що залишили по собі блискучий слід, створивши ціле покоління каліфів або принців? Чи відмінний його флот? Чи має рацію старий французький лібералізм, підтримуючи його? Чи справді він, як пишуть газети п. Тьєра, героїчний старик? Чи розуміє він своє призначення? Чи виконає цей вірний союзник свій обов'язок і чи дозволить Франції грати головну роль у східному питанні? Чи так добре він укритий у своїх пустелях, щоб кидати виклик Росії і Англії і підтримувати диктатуру п. Тьєра?

Ось подвійна низка питань, які виникають після читання книжки п. Сціпіона Марена. [...] Шкода, що книжка, яка могла бути корисною, набрала форму роману. Пишіть або роман, або політичну книгу. Пишіть памфлет або публікуйте документи з усією заслугованою ними серйозністю, бо критика не може не поставитися зневажливо до двозначних творів.

«Рев'ю Парізьєн», 25 серпня 1840 р.

III

В останньому листі я писав вам про вірогідний успіх «Сповіді Назарільйо» п. Е. Урліака; книжка, справді, мала успіх, хоча йому перешкоджали і сезон, і процес Лафарж, і чутки про війну, і східне питання. Пан Урліак поєднав у двох томах in octavo такі п'ять новел: «Сюзанна», «Коліне», «Сповідь Назарільйо», «Псілле», «Епікуреєць»,— я ж думав, що все це один роман. Втім, автор скористався правом, давно дарованим літературі. Одна новела може обезсмертити людину. «Вертер», «Манон Леско», «Рене» [69], «Лавінія» [70] займали не багато місця. Отже, питання не у цьому. Альфред де Мюссе, про якого я ще поговорю з вами, теж випустив шість новел під назвою «Дві коханки, Фредерік і Бернеретта». Видаються ці новели вперше або ж друкувалися у журналах,— це не має значення; остання обставина є обтяжуючою щодо помилок композиції, от і все.

Сюзанна — відома співачка; за винятком того, що вона спі-

ває у театрі, вона цілком схожа на мадемуазель Делашо з «Це не казка» Дідро. Калька тим більше впадає в очі, що коханець, який приніс Сюзанні нещастя, якийсь п. де Рейні, має щось спільне з Гардейлем [...]. Отже, у «Сюзанні» мало вигадки. Я піду далі; окремі частини цієї новели, найбільш значної у збірці, у яких п. Урліак хотів відійти від свого зразка, хибують на кілька літературних нісенітниць.

Дідро, який міг би стати великим оповідачем, має стиль, лише коли розповідає, але, на нещастя для його слави, він мало розробляв цю прекрасну сторону свого таланту, і повісті його завдячують своєю появою лише потребам мадам де Пюїзьє, його коханки. У жалюгідній копії Стерна, «Жак-фаталіст», він залишив нам два перли: історію мадам де Помре і історію друга Бігра. «Мінливість суспільних суджень», «Це не казка» та «Двоє друзів» становлять весь його літературний набуток у цьому жанрі... «Небіж Рамо» був опублікований тільки у 1817 році. У новелі «Це не казка» письменник, характер якого чарує своєю природністю, що так мало виявлялась у його творчості,— був простий, правдивий, досконалий.

Безсумнівно, розповідаючи про байдужість прекрасної Ріме до Таньє і про байдужість Гардейля до мадемуазель Делашо, Дідро написав один з визначних уривків історії людського серця... Гардейль у Дідро діє саме так, як повинна була діяти ця південна натура. Якщо він розлюбив, то розлюбив: він міг би дивитися на смерть мадемуазель Делашо без сльозинки, як Людовік XV дивився на похорон Помпадур. Пан Урліак, щоб привести до розв'язки цілком схожу історію, вигадав неможливе повернення Ла Рейні до його жертви...

Нехай жахливе видовище наслідків його безсердечності схвилювало цього нещасного (Ла Рейні.— *Прим. перекл.*), нехай він стає священиком,— це випадковість; такий окремо взятий факт ще не створює характеру. Ла Рейні п. Урліака у себе на батьківщині закохався з честолюбства у шляхетну дівчину, раніше ніж приїхав у Париж, щоб убити чарівну Сюзанну. Навіщо ця непотрібна деталь? Хіба ці дві жінки повинні зустрітися, діяти, викликати перипетії драми, породити антаго-

нізм? Ні. Ніщо їх між собою не зв'язує. Найбільша з можливих помилок — це введення на початку книжки якого-небудь персонажа, який ні на що не потрібний і більше не показується. Якщо усунути мадемуазель де Сейлак, у романі нічого не зміниться. Така недоладність, така неправдоподібність дії, яка часто допускається природою, згубні для життя роману.

Я не стомлюся повторювати, що правда природи не може бути і ніколи не буде правдою мистецтва; а коли мистецтво і природа точно збігаються у якому-небудь творі, це значить, що природа, несподіванкам якої немає числа, підкорилася умовам мистецтва. Геній художника і полягає в умінні вибрати природні обставини і перетворити їх на елементи літературного життя, якщо ж він не може добре злити їх, якщо з його металів не виходить монолітна статуя прекрасного стилю — то вважайте, що твір не удався... Природа не потребує книги, факт пояснюється самим своїм існуванням. Щоб перевести його з життєвої дії до вірогідної дії у книзі, письменник повинен показати нам усі його корені...

Коли ми читаємо книгу, почуття правдивого кричить нам: неймовірно! — при кожній невірній деталі. Якщо це почуття кричить надто часто і кричить усім, то книжка не має і не може мати ніякої цінності. Секрет всесвітнього, вічного успіху у правдивості...

Негідник, подібний до Ла Рейні, є жахливим винятком. Я, здається, говорив уже про це, але іноді непогано і повторити,— герої роману ніколи не повинні бути винятками [...].

Але, залишивши осторонь зауваження, які я повинен був викласти вам, «Сюзанна», безсумнівно, читається з інтересом. Цей том вищий від багатьох розхвалених книжок [...]. Видавцеві не доведеться ні на що скаржитися [...]. Але автор повинен обдумати ці зауваження і не обманюватись успіхом, тим більше, що «Сюзанна» має цінні літературні якості. За сюжетом іде виклад. І цей виклад чудовий. За винятком кількох випадків плутанини у ході ідей, фраза у нього ясна, жива, точна. Пан Урліак може стати письменником, але він ще не взявся за ту працю, якої вимагає французька мова; секрет її таїться

особливо у чудовій прозі Шарля Нодьє. Пан Урліак нагромаджує імперфекти на імперфекти протягом трьох-чотирьох сторінок, а це стомлює і око, і слух, і думку; коли імперфектів стає забагато, він користується дієсловом у перфекті. Він ще не вміє варіювати форму фрази, він не знає, якої терплячої обробки вимагають другорядні фрази і спосіб їх групування. Між силою, що крокує,— за прикладом Боссюе чи Корнеля, спираючись єдино лише на міць дієслова або іменника,— і просторікуватим кучерявим стилем, який надає значення прикметникові, лежить підводний камінь одноманітності дієслівних часів. Про цей підводний камінь пан Урліак навіть не підозрював. Проте є у нього рудименти особливого стилю, без розтягненості, але досить ясного. Крім моїх зауважень про фразу як таку, у «Сюзанні», на мій погляд, кількість помилок незначна. Помилки є в мелодії, а не в інструменті.

«Сповідь Назарільйо» — це наслідування Скаррона, «Псілле» — наслідування Гамільтона, «Епікуреєць» схожий на сторінку з «Кандіда», але звернену проти філософії Вольтера; «Сюзанна» калькована з «Це не казка» Дідро; отже, п. Урліаку з п'ятьох новел належить тільки «Коліне». Тому, на мій погляд, «Коліне» основна річ у цьому виданні. «Коліне» написаний у тому ж стилі, як і «Сюзанна», і через те, що тут немає наслідування ні в сюжеті, ні у формі, за цим маленьким оповіданням треба судити про п. Урліака.

Коліне — молодий провінційний актор, те, що на театральному жаргоні зветься комедіантом; але цей комедіант стане великим артистом, знаменитим актором. У провінційному місті він змушений терпіти фамільярність місцевих денді; спочатку він їх приятель, відвідує з ними разом кафе, потім — блазень; нарешті посміховисько, ціль, на яку звернені всі удари; Трібуле, у якому цінують лише здатність розважати товариство. Коліне, маючи ніжне серце і приховані чудові якості, закохується у невинну, чисту, просту дівчину з буржуазної родини зі строгими звичаями. Це прекрасне кохання двох істот підлі насмішники з містечка зробили предметом глузування. Актора вводять у сімейство Сорель, яке зневажає акторів, рекомен-

дують як молодого чоловіка з світського середовища, а потім відкривають його професію, і батько виставляє його за двері. Клеманс, молода особа, яку любить Коліне, не розуміє, чому п. Сорель вигнав його; насмішники приводять її у театр, де Коліне грає блазенську роль, виступаючи в амплуа «червоних хвостів»; коли він бачить Клеманс, сили і мужність зраджують його; актора освистують, шпурляють у нього зелені яблука, і він покидає містечко.

У сім'ї Сорель горе. Пан Сорель втратив посаду. Через кілька років Пельтьє, ватажок тих, хто кепкував з Коліне, п. Сорель і Клеманс опиняються у Парижі. Пельтьє повідомляє п. Сорелю, що тільки одна людина може повернути йому добре ім'я і посаду. Ця людина — найвидатніший актор Парижа, а колись він грав у їхньому містечку. Сорель іде до нього, пізнає Коліне і вважає себе пропащим. Коліне виступає перед коханою у всьому блиску, влаштовує п. Сорелю посаду у театральній адміністрації і одружується зі своєю Клеманс, котру він кохає, як і колись,— розв'язка мало правдоподібна.

Було б значно краще показати блискуче життя великого артиста, його знаменитих друзів, незвичайні уподобання, зобразити, як цей вигаданий Тальма́ милостиво виявляє всемогутнє покровительство враженій, знищеній Клеманс. Буржуазна розв'язка хороша для партеру, який дивиться «Кіна» [71] у Вар'єте, але не відповідає ні дійсності, ні психології. Треба було принаймні показати, що Коліне пересичений успіхом, а тут жодне слово не примусить повірити цьому. Сподіваємось, автор колись доповнить це оповіданнячко, яке варте того, щоб над ним ще попрацювали.

Сюжет розпадається на дві частини. Перша частина — злигодні Коліне у провінції. Друга — блискучий реванш у Парижі. У межах, обраних п. Урліаком, перша частина виконана з талантом; але друга значно нижча за першу і зв'язана з нею лише наведеною вище розв'язкою. Щоб урівноважити обидві частини, треба було логічно розвинути нещастя Пельтьє і сім'ї Сорель у Парижі у тій же мірі, як і нещастя Коліне у першій частині, але так, щоб переважав Коліне; Сорель і Пельтьє

могли стати жертвою якої-небудь легкої містифікації, щоб відплатити їм за їхні жорстокі насмішки. Великий артист виявив би тонкість, вишуканість, грацію там, де провінціали були такі жорстокі, підлі й огидно тупі. Я прагну не точної симетрії, якої вимагають музичні ідеї, а чогось подібного, продиктованого логікою цього твору. За́мок, розуміється, хороший, але на лівому березі бракує прекрасних будов, схожих на ті, що прикрашають правий берег Шера. «Коліне» незавершений, як ця знаменита будівля, і хибує на невідповідність між двома частинами твору. Читач тим більше вражений цим, що перша частина позначена жвавістю, блиском, правдивістю, добре написана і добре розказана, без розтягнутості, з тією пристрасністю, яка здається одним із достоїнств п. Урліака.

Без таланту неможливо схвилювати читача, коли обираєш таку цілком вольтерівську манеру оповідання; не можна читати спокійно розповідь про злигодні Коліне. У другій частині сили помітно зрадили автора [...].

Для сумлінного критика «Коліне» найбільше вартий уваги твір у цих двох томах; він містить серйозні обіцянки. До того ж у всьому цьому я побачив працю і волю. Расін почав з наслідування Корнеля, а такого роду праці чудові: вони навчають мистецтва; але видавати ці твори треба лише тоді, коли вони інтересні; п. Урліак не помилився. Можливо, в іншому місці він зустріне надто дружню поблажливість, навіть вихваляння; але не сказати йому тут правду було б зрадою.

Мені здається, у п. Урліака більше покликання до діалогу і театральних творів, ніж до книжок, які вимагають довгих зусиль, єдино заради стилю; у нього є ті раптові спалахи розуму, та південна пристрасність, такі цінні для драматичних творів; його талант містить у собі ясність цілей і жвавість спостереження, які властиві авторам комедій. Я не хочу сказати, що він не повинен писати ні новел, ні романів. Хіба не написав Лесаж «Жіль Блаза» і «Тюркаре»? Але я вважав своїм обов'язком указати йому шлях, де на нього чекає безсумнівний успіх. У «Коліне» закладена прекрасна, сильна комедія, але його, мабуть, перероблять у який-небудь жалюгідний во-

девіль; у той час, коли доля французького театру була б у руках, гідних управляти ним, п. Урліака, можливо, уже запросили б працювати над комедією. Якби цьому молодому чоловікові, що виявив драматичний талант, подали допомогу і підтримку, він, звичайно, дав би нам одну з тих великих комедій, які так потрібні французькому театрові і котрі, як і раніше, замовляють людям, найменш здатним створити їх.

Я знаходжу докази свого пророцтва у схожості, існуючій між стилем п. Урліака і стилем п. Альфреда де Мюссе, який уже подарував нам два томи діалогів, де, на думку людей обізнаних, виявився драматичний талант; нещодавно він випустив шість новел, про які я вже говорив вам. Все це доводить, що п. Урліак щодо стилю і духу належить до школи ідей.

Пан Альфред де Мюссе, який у «Сповіді сина віку» зберіг деякі поетичні прийоми, не оволодівши сюжетом цього роману, дозволив собі відхилитися, щоб на чотирьох сторінках вихваляти вальс, і так забавно заблукав у луках,— на цей раз показав себе закінченим прозаїком, і прозаїком витонченим. Його новели добре задумані, добре виконані, автор розповів їх у ясному стилі, у точних обрисах, якими користувався і п. Урліак; але все ж таки їх ніяк не можна порівнювати. Хоча п. Альфред де Мюссе і молодий,— він старий боєць. Він виступав уже у семи або восьми томах in octavo як з віршами, так і з прозою та діалогом, показавши багато сюжетів, багато прийомів і задумів [...].

«Дві коханки», «Еммеліна» і особливо «Фредерік та Бернеретта» — найвизначніші з новел п. Альфреда де Мюссе, як «Коліне» з новел п. Урліака,— належать до того чисто французького жанру, що був охарактеризований в етюді про Бейля. Пан Альфред де Мюссе — поет, який зумів посісти своє місце серед пп. Ламартіна, Віктора Гюго, Беранже, де Віньї і Казимира Делавіня. Його муза — це благородна муза, весела, ніжна, жартівлива і часом епічна. У неї прекрасні ідеї і прекрасні образи; вона гордо і дотепно веде діалог; вона люб'язна з усіма країнами; вона співає німецьку баладу; вона складає іспанську драму і розповідає казки; вона взуває напівчеревички

або котурни; озброюється кастаньєтами і танцює болеро, співає пісеньки — справжні шедеври, які підхоплює ввесь світ; вона то насміхається над Байроном, то наслідує його; вона може і вміє бути меланхолійною; вона то шляхетна дама, то куртизанка; вона подобається, а головне — у неї нема ніяких образливих намірів, хоча вона і не забуває про саму себе і каже, що закохана у славу. Я не зустрічав нікого, кому б не подобалась література п. де Мюссе; щодо мене, то мені вона подобається надзвичайно [...].

«Дві коханки»... Немає нічого більш кокетливого, витонченого і чистого за малюнком, ніж ця легка, захоплююча повість, сповнена вдалих деталей. І все ж таки п. де Мюссе зробив тут непробачну помилку; такі помилки кожний оповідач повинен виправляти, залишивши їх пп. Поль де Коку, Віктору Дюканжу та Піго Лебрену. Як тільки автор з'являється у творі і промовляє від свого імені, ілюзія зникає. Автор, говорячи від свого імені, справляє в умі читача той же ефект, який викликав би в уважному театральному залі актор, який перервав би свою роль, щоб наблизитися до рампи і після трьох поклонів оголосити: «Панове, наша актриса медамуазель Марс не зовсім здорова і просить вашої поблажливості». У таких випадках я тут же беруся за капелюха, пропоную руку своєму другові і кажу: «Пішли». Я вже не буду спроможний бачити ні Тартюфа, ні Ельміри [72], я бачу актора Флері та мадемуазель Марс. Чари порушено. Але ще гірше, коли, тримаючи книгу в ліжку, читаючи її при світлі свічок, вірячи, що Валентин, пані Делоне, маркіза де Парі існують, стежачи, як усі ці персонажі розмовляють і проходять передо мною,— я раптом читаю: «Перегорніть сторінку, зараз вони з'являться», або ж «наш герой». Я добре знаю, що п. де Мюссе неначе звертається з розповіддю до жінки; та коли приймаєш цю цілком допустиму форму, треба її заповнити, подати історію у вигляді уривка розмови і завершити обрамовання. Починаючи такою фразою: «Чи повірите ви, пані, що можна закохатися у двох жінок одночасно?» — не можна говорити: «Перегорніть сторінку». Якщо це лист, нехай буде листом. Якщо це розмова, нехай буде роз-

мовою. Якщо це драма, не треба показувати публіці хлопчика, який засвічує лампи за лаштунками. Віра, так само як і соромливість,— крилата жінка, що відлітає при найменшому шумі, при найменшій підозрі, її можна сполохати одним жестом.

«Еммеліна», друга новела, у цьому відношенні бездоганна. «Еммеліна», як «Маркіза» Жорж Санд, як «Матео Фальконе» Меріме, як «Клод Ге» Віктора Гюго, як «Рене» Шатобріана,— це одна з тих сторінок, де художник, письменник, поет дають повну міру свого таланту; та «Еммеліні» бракує одної істотної речі, і це ставить її нижче за решту новел. І все ж таки ці сто сторінок, бо в «Еммеліні» сто сторінок, насичені. Вони варті довгого двотомного роману. Якби сюжет був оригінальний, це була б досконала сучасна новела. Непростима помилка «Еммеліни» у тому, що вона з'явилася після літературного десятиріччя, протягом якого талановиті люди, хороші і погані автори виявляли, аналізували болячки, які терзають жінку, не виліковуючи їх. Жінки, яких не розуміли, стали смішними. На якийсь час адюльтер убитий в літературі, хоч у світі він потроху животіє. Я не тверджу, що сильний розум не зуміє вилучити прекрасний твір із тієї каменярні, звідки вже вийшло стільки кам'яних брил, але в «Еммеліні» нема нічого нового. Публіка нездатна відчути різницю, внесену стилем п. Мюссе, серед заяложеностей, які захльоснули нас. Стиль не торжествує тут ні над характером, ні над банальними ситуаціями. Пан де Мюссе досить проникливий, щоб зрозуміти, що Франція кожні п'ять років оновлює своє літературне майно; кинджал, труп, жахи середньовіччя, адюльтер, інтимність, історія — все заяложено. Нарешті, навіть система насмішки повинна змінюватися. Робер Макер [73] застарів... Доклавши таку ж суму таланту до оригінального сюжету, автор, звичайно, був би на висоті попередніх новел.

«Син Тіціана», наступна новела, чудова щодо розуміння і відмінного зображення почуття неповноцінності, яке заважає сину наслідувати батька, коли батько — прославлений велетень. Цей сюжет оригінальніший за сюжет «Еммеліни».

Кохання, навіяне Тіціанелло прекрасній патриціанці, яка вірить у вищість генія перед аристократизмом,— чудова деталь.

У цих трьох новелах нас особливо чарує вишуканість, властива тільки поетові; вона зустрічається також у пп. Гюго і де Віньї: ніщо тут не пóшло — ні ідея, ні фраза, ні сюжет; на всьому лежить печать, яка позначає твори поетів, властива лише їм,— так за часів великих володарів усе робилося для них, за їх наказом, і не зустрічалося більше ніде.

Перший том кращий за другий: мені не подобається ні «Круазіль», ні «Марго». «Круазіль» — це не нарис, не новела, взагалі ніщо. Пан де Мюссе поселяє генерального відкупщика у Гаврі, тоді як усім відомо, що генеральні відкупщики, зокрема за Людовіка XVI, жили у Парижі, а у провінції тримали збирачів та управляючих. До революції Гавр був незначним портом і не міг бути місцем пригоди Круазіля, для чого потрібен був великий морський порт. У Бордо, у генерального збирача області Гієнь, все це було б можливе. Не знаю, навіщо викликати біду неправдоподібності, коли досить змінити ім'я.

«Фредерік і Бернеретта» — чарівний маленький роман, сповнений природності, смаку і смутку, гідний перших трьох новел і навіть незмірно вищий за них. Проза п. де Мюссе у цьому чарівному творі легка і струнка. Вона повна фактів, думок, спостережень, вона близька до прози пп. Меріме і Бейля, але перевершує їх чистотою. Історія (бо подібні романи своїм значенням дорівнюють історії) сповнена глибокого драматизму, жахної правдивості, жорстокого смислу і разом з тим захоплююча.

Пан де Мюссе часто вводить вірші у свої оповідання. За деякими винятками, я суворо засуджую цей звичай. Ось чому. Досвід був проти самого Вольтера, проти всіх творів, де вірші чергуються з прозою, навіть коли вірші не належать поезії, а наближаються до прози, як, наприклад, у Вольтера. Причини такої суто інстинктивної відрази з боку публіки знайти неважко. У французькій мові особливо, умонастрій, який схиляє до читання прози, прямо протилежний тому умонастрою, який дозволяє — деяким особам це дається насилу — триматися на-

рівні з поезією. Одне слово, у прозі ми зостаємося на твердій землі, а у поезії повинні підійматися на незмірні висоти. І це не якісь дорожні вибоїни. це зліт і раптове падіння. Ніде правди діти, такі розумові операції нестерпні, і ніхто не хоче ними займатися, тим більше, коли вірші повні поезії.

Пан де Мюссе — письменник надто видатний, щоб не сказати йому, що слово «був» не є якою б то не було формою дієслова «іти». Коли більша частина письменників XVII віку робила цю помилку, то письменникові XIX віку забороняється вважати дієслово «бути» дієсловом «іти». Крім того, він помилково вживає «так само» замість «так». «Так само» вимагає порівняння. Ці дві помилки і деякі інші тим більше вражають слух, що п. де Мюссе пише добре, варіює форму, не хибує на ту одноманітність, яку я закидав п. Урліаку, і заслуговує найбільших похвал за свій стиль. Пан де Мюссе чисто французька натура, він обдарований здатністю до живих і ясних висновків, він щедрий на узагальнення, сповнені ума, стислі, відкарбовані, наче золоті монети, і завжди він зв'язує який-небудь портрет, подію, сцену — з мораллю, з людським життям, з філософією. Такі здібності притаманні людям справді плодотворного, могутнього таланту. Отже, з двох томів можна відібрати два визначні твори — «Еммеліна», «Фредерік і Бернеретта» та інші два — «Син Тіціана» та «Дві коханки»; їх не міг би написати і задумати перший-ліпший. І все ж таки, чи це книга? Чи житимуть ці речі? Не думаю.

Дочитуючи ці шість новел, питаєш себе як математик: «Що це доводить? Чи хоче автор довести що-небудь? Чи є тут якийсь глибокий, великий символ, як в «Адольфі» [74], як у «Полі і Віргінії», як в інших творах, що залишилися подібно до пам'ятників серед руїн літератури?» У мене вистачить мужності сказати «ні». «Поль і Віргінія» завжди нагадуватимуть усім народам про переживання дитячих років, про перші бажання серця. «Рене» — це образ нездійсненного кохання, меланхолії і невпевненості. Подібними ж причинами можна пояснити успіх «Адольфа».

Але «Фредерік і Бернеретта», але «Еммеліна» — це лише

пригоди у нашому сучасному суспільстві, та аж ніяк не все обличчя цього суспільства... чи підніс п. де Мюссе хоч одне з цих оповідань на таку височінь, де вони стають типовими, чи показав він одне з тих загальнолюдських почуттів, що неминуче завойовує серця? Ні. Я протиставлю п. де Мюссе великі твори, бо для мене безсумнівно, що якби він витратив більше праці і роздумів, обрав сюжети, більш вивчені ним і більш удалі, то зумів би створити одну з тих прекрасних книг, які становлять гордість і славу літератури. Рабле, Сервантес, Стерн, Лесаж завдячують своїми великими творами саме такій думці. Натхнення генія властиве тільки йому і одушевляє найменші його творіння. «Вертер» не довше за «Фредеріка і Бернеретту», але «Вертер» буде жити... Роль Міньйони у «Вільгельмі Мейстері»[75] не налічує і ста сторінок, а її існування у пам'яті людей безсумнівніше, ніж існування жителів Бадена у загробному світі [...].

Ті, хто, подібно до п. Мюссе, обдаровані рідкісним талантом, повинні вивчати причини цих проявів людського духу, щоб примножити їх божественний список. У літературі не досить розважати чи подобатись, жарту треба надавати якогонебудь змісту. Оповідання заради оповідання — це літературна арабеска; але арабеска стає шедевром лише під пензлем Рафаеля,— посередній художник напише його, та хіба лише для кафе; тільки геніальна людина може надати йому значення, хоч і невиразного, але такого, що зупиняє на собі погляд і наводить на мислі, як дим запаленої сигари. У казці, цій чудовій, могутній формі людської думки, формі всеосяжній,— свідчення тому «Осляча шкура», «Синя борода», «Закохана куртизанка», «Ромео і Джульєтта»,— захований якийсь секрет, бо вона завоювала собі життя, у якому відмовлено стільком творам. Адже ж як би приємно, художньо і цікаво не був оздоблений ліхтар, він повинен освітлювати. Звичайно, щодо виконання, розуму, витонченості я ставлю «Фредеріка і Бернеретту» значно вище за «Прокаженого з долини Аости»[76]; втім, між ними немає ніякої схожості,— я порівнюю їх тільки щодо самої суті; але книга п. де Местра осяяна вічним світлом.

Життя твору породжується цим світлом, глибоким внутрішнім почуттям, котрого нема, як я з болем помічаю, у багатьох сучасних творах; у них зустрічаються всі передумови, щоб бути справжніми шедеврами, і все ж таки вони не шедеври. Якби я став шукати причин цього дивного явища, яке породило вислів «Habeant sua fata libelli» *, то зайшов би надто далеко. То був би трактат, який потребує часу, і Академія вважала б його зухвалим. Я обмежусь невеличкою заміткою, щоб додержати своєї обіцянки.

Люди, яким ми зобов'язані цими поемами, завжди вивчали атмосферу людських почуттів. Вони, так би мовити, ширяли у повітрі, прислухалися до пульсу своєї епохи, відчували її хвороби, спостерігали її фізіономію, вивчали її настрої; їх книга чи персонаж завжди були звучним, блискучим закликом, котрому відповідали у кожну дану епоху сучасні ідеї, фантазії, що зароджувалися, таємні пристрасті. Говорячи жартівливою мовою, потреба в їх книзі відчувалася скрізь. Книгу вимагали мовчки і невидимо. Геній чує ці німі бажання або здогадується про них.

Я поясню свою думку прикладом, який зробить її більш відчутною і корисною для літератури. Звичайно, Мефістофель Гете — слабкий драматичний персонаж; перший-ліпший слуга на сцені Французької Комедії виявився б жвавішим і дотепнішим, діяв би з більшою логічністю і проникливістю, ніж цей мнимий диявол. Придивіться добре до ролі, він просто жалюгідний. Так от, кожний читач убрав його у відповідні уявлення про диявола, кожний використав його, щоб дати ім'я своїм жахам, сумнівам і обра́зам. Цілий світ прийшов до поета, який кинув йому це ім'я, і Мефістофель, особливо у поєднанні з Фаустом, почав жити. Панург, Гаргантюа, Пантагрюель, чудові невмирущі образи, крім свого дійсно величезного значення, зобов'язані своїм життям подібній відповідності. Так само і Рене, котрий не одержав би і сторінки в журналі і здався б посереднім, якби ця новела з'явилася зараз. У цьому спосте-

* Книги мають свою долю (лат.).

реженні, яким я закінчую свій лист, криються заховані таємниці; оцінити і вивчити ці таємниці повинні ті, до кого звернені мої слова [...].

«Рев'ю Парізьєн», 25 вересня 1840 р.

Відмітною рисою таланту є, безперечно, здатність до вигадки. Але тепер, коли всі можливі комбінації начебто вичерпані, всі ситуації опрацьовані, все неможливе випробуване, автор твердо впевнений, що віднині тільки подробиці становитимуть достоїнство творів, неточно названих «романами»...

Крім того, він думає, що розпочинати зображення історичної епохи і забавлятися шуканням нових фабул — це означає надавати більшого значення рамі, ніж картині. Він буде схилятися перед тими, кому пощастить поєднати обидві якості, і бажає, щоб це удавалося їм часто.

З післямови до першого видання «Сцен з приватного життя», 1830

Поняття «тип» у тому значенні, яке слід у нього вкладати,— це дійова особа, що втілює найхарактерніші риси всіх тих, хто на неї у тій або іншій мірі схожий; це — зразок роду. Отже, завжди знайдуться точки зіткнення між тим або іншим типом і багатьма його сучасниками; але повний збіг у такому разі був би нищівним вироком письменникові, бо дійова особа його твору вже не була б художньою вигадкою.

З передмови до першого видання роману «Темна справа», 1842

Цей твір — третя частина «Утрачених ілюзій»; перша частина з'явилася під цієї назвою, друга була названа «Провінційна знаменитість у Парижі», а публікована третя частина завершує великий твір, у якому життя провінційне і життя паризьке

протиставлено одне одному; ця обставина перетворила книгу на останню із «Сцен провінційного життя».

Із зіставлення образів Растіньяка, який добився успіху, і Люсьєна, що зазнав поразки, виникає картина надзвичайно поширеного, найважливішого явища нашого життя: честолюбства, яке досягло успіху, і честолюбства, що зазнало поразки, честолюбства юного, честолюбства першої пори життя.

Париж нагадує зачарований за́мок, на приступ якого кидаються всі молоді провінціали; ось чому у цій історії наших нравів, що розвивається, образи юного віконта де Портандюера («Урсула Міруе»), молодого графа д'Егріньйона і Люсьєна є істотними паралелями до образів Еміля Блонде, Растіньяка, Лусто, д'Артеза, Б'яншона та інших.

Порівнюючи засоби, прагнення, успіхи цих людей, осягаєш трагічну історію молодого покоління за останні тридцять років.

З передмови до першого видання
третьої частини «Утрачених ілюзій» —
«Давид Сешар (Страждання винахідника)», 1844

Події людського життя, громадського і приватного, так тісно зв'язані з архітектурою, що більшість спостерігачів можуть правдиво відтворити життя нації або окремих людей у всій повноті їх звичаїв за залишками громадських пам'ятників або вивчаючи їхні хатні реліквії. Археологія для природи соціальної — це те ж саме, що порівняльна анатомія для природи органічної. У якійсь мозаїці виявляється все суспільство так само, як у кістяку іхтіозавра — всі живі істоти. З якого б кінця не починати, все зв'язано, все сплетено. Причина дає змогу угадати результат, і всякий результат дозволяє виявити причину. Учений воскрешає таким способом обличчя давнини, аж до якоїсь бородавки. Звідси і походить, звичайно, дивовижний інтерес до описів архітектури, якщо тільки фантазія письменника не перекручує її елементів: хіба не може кожний за допомогою строгих висновків зв'язати картину сучасного із минулим; а для людини минуле напрочуд схоже на майбутнє;

розповісти їй, що було,— чи це не означає майже завжди сказати, що буде?..

Весь фламандський побут позначений вишуканою матеріальністю. Англійському комфорту властива пристрасть до сухих відтінків, жорстких тонів, тоді як у Фландрії старі інтер'єри будинків тішать зір м'якими барвами, справжнім затишком; вони говорять про працю без утоми; люльки курців свідчать про вдале застосування неаполітанського far niente *; в обладнанні виявляється мирне художнє почуття, його необхідна передумова — терпіння і необхідна основа його довговічності — сумлінність. Весь характер фламандський — у двох словах: терпіння і сумлінність, які, може здатися, виключають багаті відтінки поезії і роблять нрави країни такими ж плоскими, як її широкі рівнини, такими ж холодними, як її похмуре небо. Насправді це не так. Цивілізація скористалася тут своєю владою, змінивши усе, навіть наслідки клімату. Якщо уважно розглядати витвори людських рук, створені у різних місцях земної кулі, то насамперед буваєш вражений тим, що у смузі помірного клімату їм властиві сірі і бурі кольори, тоді як у жарких країнах вони позначені найяскравішими барвами. Нрави, безсумнівно, повинні відповідати такому закону природи. Обидві Фландрії, де у давнину панували темні тони і проявлявся смак до одноманітного забарвлення, подбали про те, щоб оживити чорну, як сажа, атмосферу країни бурхливими політичними подіями, які підкоряли їх то бургундцям, то іспанцям, то французам, побраталися з німцями і голландцями. Від Іспанії вони запозичили розкіш багрецю, блискучий атлас, барвисті килими, пір'я, мандоліни і куртуазні манери. Від Венеції, взамін свого полотна і мережив, вони одержали фантастичні скляні вироби, у яких вино промениться і неначе стає приємнішим на смак. Від Австрії у них лишилася ваговита дипломатія, яка додержує правила: сім разів відмір, один відріж. Завдяки стосункам з Індією проникли сюди химерні вигадки Китаю і японські дивовижі. Однак, незважаючи на

* Неробства (італ.).

терплячу готовність фламандців все збирати, ні від чого не відмовлятися, все переносити, на обидві Фландрії не можна було інакше дивитися, як на загальноєвропейський склад, аж доти, поки відкриття тютюну не зв'язало димом розрізнені риси їх національного обличчя. Відтоді, хоч як була роздрібнена його територія, весь народ фламандський об'єднався у пристрасті до люльки і пива.

Після того, коли ця країна, за своєю природою ощадлива і позбавлена поезії, запровадила собі в ужиток розкіш і ідеї своїх панів і сусідів, у ній склалося своєрідне життя і характерні нрави, аж ніяк не заплямовані рабським наслідуванням. Її мистецтво позбавилося будь-якої ідеальності, відтворюючи виключно зовнішні форми. Отже, від цієї батьківщини пластичної поезії не вимагайте ні комедійного вогника, ні драматичної напруженості дії, ні сміливих злетів епопеї або оди, ні генія музичного; але вона щедра на відкриття і вчені дискусії, які потребують часу і світла лампи. На всьому тут лежить печать насолоди земними радощами. Людина бачить тут виключно те, що є, думка її всіма своїми вигинами так дбайливо пристосовується до потреб життя, що ні в одному своєму творі вона не вилітає за межі реального світу. Єдина ідея, спрямована у майбутнє, породжена була у цьому народі, по суті, економічними міркуваннями; революційна сила виникла у нього від господарського бажання сісти з ліктями за стіл і самому розпоряджатися під наметами своїх стійл. Почуття добробуту і навіяний багатством дух незалежності породили тут раніше, ніж будь-де, ту потребу волі, яка згодом стала непокоїти Європу. Таким чином, при постійності ідей і впертості, яку фламандцям дає освіта, вони свого часу стали грізними захисниками своїх прав. У цього народу ніщо не робиться абияк — ні будинки, ні меблі, ні греблі, ні обробіток землі, ні повстання. До того ж він зберігає за собою монополію на все, за що б не брався. Виробництво мережива, виробництво полотна, яке потребує терпіння від сільського господаря, а ще більше від майстра, передаються у спадщину, як родові багатства. Якби треба було показати людську постійність у найчистішій її

формі, то, мабуть, найвірнішим було б узяти для цього портрет доброго нідерландського бургомістра, здатного, як це часто траплялося, чесно і скромно вмерти заради вигід свого Ганзейського союзу [77] [...].

«Пошуки абсолюту»

Рецензія на книгу «Митцям — про минуле і майбутнє мистецтва» (Вчення Сен-Сімона)

Автор широко розуміє слово «митець» — вживає його не тільки щодо живописців, музикантів, скульпторів, а й до поетів та ораторів; ми ж приєднаємо до них своєю особистою владою будь-яку істоту, досить тонко організовану, щоб сприймати мистецтво. Отже, нас точно і докладно попереджено, що праця, подана на наш розгляд, не є літературним твором; негаразд з боку автора позбавляти нас скромної втіхи висловити йому те ж саме нам самим. Це попросту твір, розрахований на прозелітів; це не щось інше, як картина, накреслена у загальних рисах. Тут сказано досить, щоб воно було зрозуміло тим, хто зрозуміє; а хто не зрозуміє... це не так уже важливо. Проте дуже важливо, коли йдеться про прозелітизм, зачепити за живе якомога більшу кількість читачів. Чи можуть звичайні люди, які не обстоюють своїх поглядів зі смішною впертістю вчених, пройнятися ідеями людей, які так піднесені, що не тільки користуються особливою мовою, а ще і вдаються до абстрактної діалектики, яку не завжди можна зрозуміти?

Ми вважаємо, що маємо право відповісти грізним односкладовим «ні», настільки ясним, настільки коротким, наскільки довга, розтягнута і важка для читання брошура, адресована художникам. Автор, який, за його власним визнанням, поставив собі за мету «спростувати якомога скоріше докір у нерозумінні мистецтва, кинутий учням Сен-Сімона», і, більш за те, «не гаючи часу звернутися до художників», зовсім не помічає, що спростовує поодиноку думку і до того ж не доводить свою працю до розуміння тих, до кого збирався звернутися.

Справжня назва цього твору мала б звучати так: «Ученим — про минуле і майбутнє мистецтва». У розмові з ученими мова, вживана автором, була б доречною; але у такому разі його пошуки прозелітів навряд чи досягнуть мети. Для того ж, щоб звертатися до людей, наділених почуттям, на яких прозелітизм може справити більший вплив, автор повинен був принизити науку до звичайної мови; можливо, було б небезкорисно написати літературний твір, обрати певну форму, показати себе поетом. Ми не хочемо сказати, що автор повинен був писати віршами, бо значення слова «поет» таке ж широке, як і слова «митець», і, на нашу думку, живописець, музикант, скульптор, оратор і автор віршів є художниками лише у тій мірі, в якій вони є поетами. Пан Балланш залишається поетом навіть з ученими. Автор брошури повинен був проявити себе як художник, звертаючись до тих, кого він називає цим ім'ям.

Доктрина Сен-Сімона стала відома в ученому світі з появою «Виробника»; учні цієї школи роблять дальші кроки, які заслуговують цілковитого схвалення, бо істина, можливо, належить їм; та чи вони справді вдаються до найкращих способів пропаганди своїх ідей? У цьому дозволено сумніватися. Популярності можна досягти лише за допомогою чуттєвої виразності мистецтва; апостольське служіння мистецтву — призначення художника, але автор брошури не показав себе достойним цієї високої місії. Загальна думка його твору широка, а результати мізерні; автор начебто присвятив свою брошуру тільки формі, способам вираження, але знехтував їх саме у той момент, коли вони необхідні, щоб підтримати нові і важливі ідеї, які, безсумнівно, допоможуть повести людство до майбутнього. Однак поет майбутнього ще не народився, інакше кажучи, ще не настав той час, коли передбачення Сен-Сімона здобудуть популярність; наукові праці треба спочатку обмірковувати у тиші, як це робилося ще на світанку будь-якої філософської школи.

Перший крок до майбутнього полягає у тому, щоб довести митцям значення мистецтва, його вплив на народи у тих випадках, коли всі види його виражають ту ж саму соціальну,

релігійну, прогресивну ідею, як за часів грецького політеїзму або середньовічного християнства.

Панівна думка цих двох великих історичних епох знайшла своє втілення у мистецтві: сила і чуттєвість закарбовані у руїнах циклопічних споруд, у їх велетенських формах, у шедеврах античної скульптури. У середні віки серця тремтіли під високими склепіннями, перед барвистими вітражами соборів, малюнки яких виражали моральну ідею: Фідій переклав Гомера на мову мармуру, Мікеланджело і Рафаель були виразниками католицького почуття.

Недоліки, вказані нами автору, не заважають брошурі, зверненій до митців, залишатися твором вельми корисним, здатним привернути увагу мислителів до вчення, про яке багато говорять, недостатньо його знаючи. Сен-Сімон був людиною видатною, яку досі ще не зрозуміли. Тому вождям школи необхідно ступити на шлях прозелітизму, обравши мову, властиву епосі і людям, менше розмірковувати і більше зворушувати серця. Можна бути вченим з ученими, з митцями треба бути поетом.

«Фейлетон політичних газет», № 7,
березень 1830 р.

Дехто нам закидає суворість манери, з якою ми робимо висновки. Але ці люди несправедливі, бо вони не думають про ту хвилю відрази, яку викликає погана книга у людини, змушеної її читати. Критику ніколи не можна вважати надто суворою, коли йдеться про книги, схожі на цю: 444 сторінки, без жодної ідеї, плану, характерів, verba et voces!..* Перевести стільки доброго білого паперу!

«Фейлетон політичних газет», № 1,
3 травня 1830 р.

«Шість місяців перебування
у замку де Роше пані де Севінье,
або Страждання і відпочинок» Латебодьєра

* Слова і голоси (лат.).

Коли письменник розповідає про справжні події, він не повинен перетворювати своє оповідання на іграшку з сюрпризом і на манір деяких романістів у чотирьох томах водити читача з підземелля у підземелля, щоб показати йому якийсь висохлий труп, а на закінчення признатися, що він ввесь час тільки лякав потайними дверима, схованими під шпалерами, або мертвяками, випадково залишеними під підлогою.

З передмови до «Історії тринадцяти», 1831

Найвірнішою ознакою розумової безплідності є нагромадження фактів. Чудова комедія «Мізантроп» доводить, що суть мистецтва полягає у тому, щоб спорудити палац на вістрі голки.

«Банкірський дім Нусінгена»

Безсумнівно, існують матері, що дістали виховання, вільне від передсудів, яке аж ніяк не позбавило їх жіночих чар, давши їм грунтовну освіту, далеку від сухої учености. Чи покажуть вони своїм дочкам ці повчальні оповідання? Автор насмілився надіятися на це. Він тішив себе думкою, що розумні люди не закинуть йому те, що він іноді показував правдиву картину звичаїв, приховуваних у всіх сімействах так, що спостерігачеві часом буває важко розпізнати їх. Він вважав, що значно розважливіше позначити вербовою гілкою небезпечні переходи на життєвому шляху, як човняри відмічають мілини на Луарі, ніж залишати їх непомітними для недосвідченого погляду.

Але чому автор повинен просити відпущення гріхів у відвідувачів салонів? Видаючи цю книгу, він лише повертає світові те, що світ дав йому. Невже за те, що він спробував правдиво намалювати події, які супроводжували шлюб або передували йому, його книга буде заборонена молодим особам, яким доведеться з часом з'явитися на громадській сцені? Невже це злочин — заздалегідь підняти для них завісу над тими сценічними підмостками, які їм судилося коли-небудь прикрасити?..

Отже, цей твір був написаний з ненависті до тих дурних книжок, якими обмежені уми й досі частують жінок. Чи задовольнив автор сучасні вимоги життя і свого власного задуму? Це питання розв'язувати не йому. Можливо, епітет, яким нагородив він своїх попередників, буде спрямований проти нього. Він знає, що в літературі не добитися успіху — це значить загинути: кому, як не митцям, публіка має право сказати: «Vae victis» *.

З передмови до першого видання «Сцен приватного життя», 1830

Лист п. Іпполіту Кастілю,

РЕДАКТОРУ ГАЗЕТИ «СМЕН»

Насамперед, пане, дозвольте подякувати вам за критичну статтю з приводу «Людської комедії», вміщену вами у газеті «Смен». Ви розсипаєте мені такі похвали, що багато жартівників, мабуть, спитають себе, для чого ж я вам пишу, і скажуть, що честолюбству авторів не догодиш. Ви відвели мені таке прекрасне місце, що я не можу прийняти його, я впав би під тягарем обов'язків, з ним пов'язаних. Я вам особливо вдячний, пане, від імені усіх авторів за те, що ви, очевидно, ставитесь до письменників і до літератури з гідністю і повагою. Ви зробили прекрасний, благородний крок, спробувавши змінити звичаї критиків, зайнятих скрізь лише тим, щоб кидати у трудівників брудом, чорнити їх, писати сторінки, за які буде соромно і через десять років. Дай боже, щоб французи перестали принижувати один одного в очах Європи, яка так уважно стежить за творами Франції і особливо за творами нашої літератури.

Написати цього листа, пане, мене спонукає не особистий інтерес; мова йде про помилку критики, взятої у цілому, помилку, яка стосується всієї серйозної літератури. Тому я відра-

* Горе переможеним! (Лат.).

зу ж наголошую на питанні, яке має для мене особисте значення. Я буду короткий, хоча кінець кінцем мені могли б дозволити переломити спис на захист твору, який відібрав у мене вісімнадцять років життя і вимагатиме ще десятирічної праці для свого завершення. Ось уже скоро шість років, пане, як я написав останню свою передмову; відтоді я, за прикладом наших майстрів, рішуче відмовився давати нові пояснення; адже зараз їх ніхто не читає, ви доводите це своєю статтею; можливо, і ці пояснення прочитаєте ви один, та й лише тому, що вони вам адресовані. Все ж таки коли я зустрічаю розумну людину, яка зробила мені честь, вивчивши план і деталі «Людської комедії», як це зробили ви, пане, я вважаю себе зобов'язаним відповісти їй, коли вона, на мою думку, помилилася. За старих часів автор захищав свої твори сам і потрапляв у кумедне становище людини, яка хоче довести байдужим слухачам, що вона дуже розумна. Пояснювати свій твір, бути своїм власним герольдом, стукати по своїй картині паличкою, щоб привернути увагу, завжди уявлялося мені справою сміховинною; але зараз така витівка просто безглузда. Судіть про це самі і тремтіть, якщо у вас у портфелі лежить який-небудь рукопис.

Раніше хороша книжка захищала себе сама; але як можна тепер протиставити свій твір критиці? Хто може сподіватися на судження публіки? Подумайте про такі статистичні відомості.

Ви висловлюєте думку, здатну завдати шкоди якій-небудь книзі, у газеті, що налічує двадцять тисяч передплатників. За десять днів у цієї газети буде двісті тисяч читачів. Коли ж ми припустимо, що книжка видана у тисячі п'ятистах примірниках і вона має одного читача на тиждень (обидва припущення цілком довільні), то у цієї книжки буде всього сімдесят п'ять тисяч читачів на рік.

Сучасний розвиток журналістики у Франції робить неможливою боротьбу між книгою і критикою. Таким чином, будь-які протести марні. Передмови лишаються нерозрізаними, на сором нам, навіть у найбільше читаних книжках.

Отже, я тільки вніс, так би мовити, нові дані у великий судовий процес. Що сталося б з літературою, якби її справи не захищалися? У нас є свій касаційний суд — це майбутнє. Щасливий той, хто може стати перед ним!

Ви занепокоєні питаннями моралі, і ви глибоко правий. Успіх не вийде за межі сучасності, якщо твір поета не задовольнив громадське сумління. Я не збираюся повторювати тут те, що написав у передмові до «Людської комедії»,— там я заздалегідь дав критикам усі можливі відповіді. Але раз уже я взяв слово, то хочу цим скористатися, щоб пояснити ті персонажі «Людської комедії», на яких ви нападаєте, хоч і з добрими намірами, я це визнаю; я повинен їх захистити в інтересах самої цієї дискусії [...].

Перейдемо до Вотрена. Ще кілька місяців, і я випущу у світ останню частину «Розкошів і злиднів куртизанок», де цей персонаж зникає. Ви дозволите мені поки що тримати розв'язку у секреті. У цьому персонажі, який уособлює порочність, каторгу, соціальне зло з усіма його жахами, нема нічого перебільшеного. Можу вас запевнити, що його прототип існує, що він відзначається страхітливою величчю і знайшов своє місце у сучасному суспільстві. Ця людина була в усьому схожа на Вотрена, хіба тільки позбавлена пристрасті, якою я наділив його. Він був генієм зла, до того ж здійсненого.

У своїй статті ви у двох колонках то дорікаєте мені, що, створюючи характери, я вибираю винятки, то кажете, що я роблю характери грандіозними, нагромаджуючи дрібниці. У цій суперечності криється така висока похвала, що я волію визнати вас непослідовним. А що ж таке життя, пане? Нагромадження дрібних обставин, і навіть найбільші пристрасті — тільки жалюгідні їх піддані. Все дрібне і нікчемне у дійсності набуває величі у високих сферах ідеалу. Не збираючись вихваляти самого себе, я можу вам зауважити, що літературні засоби, застосовані мною у «Батькові Горіо», «Утрачених ілюзіях», «Розкошах і злиднях куртизанок», дуже відрізняються від тих, до яких я вдався у таких творах, як «Луї Ламбер», «Серафіта», «Шагренева шкіра» та «Про Катерину Медічі». Я задумав на-

писати історію всього суспільства. Часто я пояснював свій план одною фразою: «Життя людського покоління — це драма, розігрувана чотирма або п'ятьма тисячами видатних людей». Ця драма і є моєю книгою.

Як зробити доступною таку фреску, не вдаючись до засобів арабської казки або допомоги давно померлих титанів? У бурях останнього півстоліття зустрічаються гіганти, які здіймають хвилі на поверхні життя, хоча самі вони поховані у пучині, на самому дні суспільства. І якщо, прагнучи досягти великих результатів, я вдаюсь іноді до винятків, то у чому ж тут провина? Чи не думаєте ви, що Ловлас існує? У кожному поколінні є п'ятсот денді, і у будь-якому з них закладена частка цього сучасного сатани. Як ви гадаєте: чи стали б читати мій твір, якби чесні люди, чиє життя минає без драм, займали у ньому таке ж саме місце, яке вони посідають у реально існуючому суспільстві? Та один кіллеринський настоятель розчавив би всю мою споруду. Нудота, щось на зразок літературної холери, вбила б моїх героїв на сто сторінок в окружності. Ах, пане, коли ви, людина, що присвятила себе літературі, задумаєте вивести на сцену чесну людину, персонаж, який творить добро, і це, як я сподіваюсь, вам удасться, приходьте до мене,— тут ваша думка зовсім розійдеться з вашою статтею. Чи знаєте ви, пане, що такий твір, як «Сільський лікар», коштує семи років праці? Чи знаєте ви, що ось вже п'ять років я обмірковую твір — початок його був нещодавно опублікований під назвою «Шістдесятирічна жінка», у якому я хотів показати милосердя і релігію, що впливають на Париж, подібно до того, як сільський лікар вплинув на свій кантон. І ось, на шостому році, я відступив перед непереборними літературними труднощами.

Ця скрупульозність і призводила до затримок, які іноді шкодили деяким моїм творам, наприклад «Селянам», нині майже закінченим, або «Дрібним буржуа», які дописуються у друкарні ось уже півтора року. Мало не шість років я залишав «Цезаря Бірото» у нарисах, втрачаючи надію зацікавити будь-кого образом досить дурного, досить обмеженого крамар-

чука з його вульгарними нещастями, крамарчука, який є втіленням того, з чого ми стільки знущаємося,— *паризької дрібної торгівлі.* Та ось, пане, одного щасливого дня я сказав собі: «Його треба перетворити, зробивши його уособленням *чесності*!» І це здалося мені можливим. Ну що ж, хіба ви думаєте, він став грандіозним? Хіба цей бідний парфумер торкається головою падуги моєї маленької сцени?

Чи грандіозний Деплен? Спитайте кого завгодно на медичному факультеті,— усі скажуть вам, що знали оригінал і що я йому зовсім не полестив. Візьміть, нарешті, до уваги, що герой «Пошуків абсолюту» уособлює зусилля сучасної хімії і що всякий типовий персонаж стає грандіозним саме в силу своєї типовості. До того ж цьому твору відведено місце у «Філософських етюдах», а там діють символи. Але досить про мене.

Перейдемо тепер до великого літературного питання, порушеного вашою статтею в стотисячний раз,— до питання про моральність книжок.

Яке поширення мають у нашому суспільстві пороки, пристрасті, аморальність? Чи вірите ви в те, що кожна третя людина доброчесна? Чи вірите ви у вдосконалення людей? Чи удасться змінити моральність епохи, коли всі автори домовляться публікувати лише такі твори, за які Академія присуджує премію Монтіона, перекручуючи, як мені здається, наміри фундатора премії?..*

Я вважаю, що письменник, який може розраховувати на увагу публіки, творить велике добро, примушуючи читача розмірковувати; але треба закріпити за собою право повчати його

* Пан де Монтіон заповідав Французькій Академії значну суму, яка приносить близько дев'яти тисяч франків на рік, щоб винагородити автора найбільш корисного для суспільних нравів твору з числа опублікованих на протязі двох років, які передують присудженню премії.

Голова Академії перетворив її на контору літературної благодійності — премію поділили на три або чотири суми і присуджують їх творам, які не справляють ані найменшого впливу на нрави і так швидко забуваються, що якби оголосити назви творів, удостоєних премії, наприклад, з 1830 по 1836 рік, то чоло кожного із сорока безсмертних почервоніло б.

і примушувати себе слухати; це право можна зберегти лише так, як воно було завойовано,— розважаючи читача.

Коли, читаючи «Людську комедію», який-небудь юнак подумає, що Люсьєн де Рюбампре, Лусто та інші не так уже заслуговують осуду, то цей юнак уже виніс собі вирок. Якомусь читачеві більше подобається йти до багатства шляхом, уторованим шахраями і пройдисвітами, ніж грати роль чесного Бірото, скидатися на маркіза д'Еспара — героя «Справи про опіку», ніж діяти, як «Сільський лікар», розкаюватися, як пані Граслен, бути достойним суддею, як Попіно, працювати, як Давиди Сешари і д'Артези та інші,— словом, ніж брати приклад з хороших і доброчесних людей, розсіяних по «Людській комедії» у значно більшій кількості, ніж у реальному світі. Це така людина, на яку найбільш католицькі, найморальніші книжки не справлять ніякого впливу.

Ви рідко побачите у «Людській комедії», щоб людина, яка втратила почуття честі, кінчила добре; але оскільки у нашому суспільстві провидіння досить часто дозволяє собі такі жорстокі жарти, то і цей факт у ній буде представлений.

Ви кажете: «Але порочні люди „Людської комедії" так багато розважаються, вони розважають і нас, що ми починаємо занадто цікавитися ними». Пане, якби порок не мав неперебірних спокус, якби, як каже біблія, сатана не був найпрекраснішим з ангелів, то хто став би втрачати своє багатство заради куртизанки, занапащати здоров'я заради кохання, губити життя заради розпусти, талант заради лінощів?

Вдосконалювати нрави свого часу — ось мета, якої має прагнути кожний письменник, коли він не хоче бути тільки «потішником публіки»; та чи може критика вказати нові шляхи письменникам, яким вона закидає аморальність? Старий же шлях завжди полягав у тому, що література вказувала на болячки. Ловлас — ось болячка у грандіозному творі Річардсона. Візьміть Данте! «Рай» — щодо поезії, мистецтва, звучності, виконання — набагато перевершує «Пекло», «Рай» ніхто не читає, саме «Пекло» вражало уяву всіх епох. Який урок! Правда, це жахливо? Що відповість критика? Кінець кінцем навіть лагід-

ний і святий Фенелон змушений був вигадувати небезпечні пригоди «Телемака». Викресліть їх, і Фенелон перетвориться на Беркена з гарним стилем. Хто перечитує Беркена? Потрібна наївність дванадцятирічної дитини, щоб витримати його.

У великих творах, пане, живе лише те, що овіяне пристрастю. Але пристрасть — це крайність, це зло. Письменник благородно виконав своє завдання, коли, користуючись цим основним елементом кожного літературного твору, супроводив його мудрим уроком. На мій погляд, глибоко аморальний той твір, який навмисно підриває самі основи суспільства, виправдовує зло, нападає на власність, релігію, правосуддя. Якщо я зображую Камюза, суддю, який благоденствує завдяки оборудкам з сильними світу цього, то поруч стоїть Попіно — суддя чесний, суддя, що уособлює правосуддя, яким воно має бути. Коли я показую адвоката-шахрая, то поруч з ним ставлю адвоката, гідного поваги. Нусінген і Бірото — творіння-близнюки. Образ безчесності і образ чесності протиставлені один одному так само, як у житті.

Останній доказ, пане. Припустімо, що якась геніальна людина зробила неможливе — написала драму, у якій діють тільки чесні люди. Більше двох вистав ця п'єса не побачить; чесні люди знають свої обов'язки так само, як негідники і злочинці знають, що таке доброчесність. Люди з народу, дивлячись «Адретський готель», радіючи, кажуть одне одному: «Таким я ніколи не буду». Робер Макер — найбільші лестощі щодо нашої епохи. Робер Макер у жовтих рукавичках говорить: «Доки правосуддя не притягне мене до відповідальності — я чесна людина». Робер Макер у подертому пальті говорить: «Одначе, справа пахне гільйотиною, будь обережним!» Це єдина велика п'єса нашого часу, п'єса цілком арістофанівська; але вона аморальна у тому розумінні, що розвінчує владу і правосуддя без протиставлення, яке кожний драматург зобов'язаний, за прикладом Мольєра, вводити у свій твір.

Рятівне протиставлення добра і зла — мета моєї невтомної праці у «Людській комедії». Але яка доля чекає на цю величезну літературну споруду? Перетворитися на руїни, серед яких

тільки пробиватимуться трава і квіти? Хто знає нині імена тих авторів стародавньої Індії або Середньовіччя, які колись дерзали на подібну працю у своїх поемах, сама назва яких стала загадкою для науки? Які величезні епопеї забуті! Я трохи збентежений тим, що під кінець виявив зацікавленість у цьому свого роду політичному питанні, розв'язати яке нелегко. Ця проблема включає в себе, з одного боку, бездоганного «Дон-Кіхота», з другого — «Манон Леско» або, якщо хочете, «Кандіда». А хто не хотів би бути Вольтером чи абатом Прево?

Нарешті, письменники, можливо, подібні до завойовників. У людській пам'яті зостається лише те зло, яке вони змушені були заподіяти, щоб досягти великих перемог [...].

Підіб'ємо підсумки. Учення про моральність незаперечне; нам, французам, дає його католицька релігія; з цього погляду бути моральним для письменника означало б написати заново твори отців церкви, абата Ніколя, Боссюе чи Бурдалу. Але, крім цього призначення, у літератури є ще одне завдання — описувати суспільство. Релігія по відношенню до суспільства — те ж саме, що душа по відношенню до тіла. Наше тіло аморальне, коли розглядати його як вічного антагоніста душі. Отже, ми можемо діяти лише за допомогою контрастів [...].

Всім відомо, що я ворог реклами і суперечок про книги. Ви, пане, будете другим із критиків, до кого я звертаюся з подібними зауваженнями. Перший був бідний юнак, повний глибоких знань, республіканець, який став у результаті нашої суперечки поборником задуманого мною твору; це був недавно померлий Франсіс Жіро, якого всі так оплакували; життя цього нещасного женевця, що помер у безвісності, описане у статті Гюго.

У нашому цирку теж є повалені атлети, які забирають із собою в могилу велике майбутнє. Франсіс Жіро обіцяв бути одним з найплодотворніших умів нашої республіки, я розраховував на нього. Його смерть, про яку я дізнався за кордоном, завдала мені глибокого болю, і я з гіркою радістю користуюся нагодою віддати йому тут останню шану, яку ми зобов'язані віддавати нашим передчасно полеглим побратимам.

Якщо мені вдалося пробудити у вас навіть надмірні сумніви щодо способів побудови книги, лист мій буде не зовсім марним.

З глибокою повагою, пане,

Ваш покірний слуга

О. де Бальзак

«Смен», 11 жовтня 1846 р.

«Музей старожитностей».— «Гамбара»

ПЕРЕДМОВА ДО ПЕРШОГО ВИДАННЯ

«Музей старожитностей» — це повість про небагатих молодих людей, носіїв знатного імені, які приїздять у Париж і гинуть там; одного розоряє азартна гра, другого — бажання блищати, того засмоктує трясовина насолод, цього — спроба збільшити своє багатство, а хто пропадає через кохання, щасливе або нещасливе. Граф д'Егріньйон — пряма протилежність Растіньяку, другому типу молодого чоловіка з провінції; Растіньяк спритний і зухвалий, він добивається успіху там, де д'Егріньйон зазнає поразки...

Багато людей, яким відомі всі приховані пружини життя у його сукупності, твердили, що в дійсності події відбуваються не так, як їх зображає автор у своїх творах, і обвинувачували його, що він або занадто заплутує свої «Сцени», або багато чого у них не договорює. Справді, життя часто буває або надто драматичне, або не досить мальовниче. Мовляв, те, що відбувається у дійсності, часом здається неправдоподібним у літературі, а те, що правдиве в літературі, буває неправдоподібним у дійсності. Люди, які дозволяють собі робити такі зауваження, повинні були б, залишаючись логічними, бажати, щоб актори на сцені справді вбивали один одного.

Справжній факт, який послужив автору основою для сюжету «Музею старожитностей», містив у собі щось страхітливе. Молодий чоловік став перед судом присяжних, був засуджений і затаврований; але такий самий випадок трапився і за інших,

але схожих обставин і, хоч його деталі були менш драматичні, вірніше малював провінційне життя. Автор поєднав у своєму творі початок однієї події і кінець другої. Так і має діяти історик нравів: його завдання полягає у тому, щоб, зливаючи воєдино аналогічні факти, створювати одну картину; хіба не повинен він прагнути передавати дух, а не букву подій? Тому він і синтезує їх. Часто доводиться брати кілька схожих характерів, щоб створити з них один; з другого боку, зустрічаються диваки, у яких стільки смішного, що його цілком вистачило б для двох дійових осіб. Часто-густо зав'язка драми дуже далека від її розв'язки. Іноді у Парижі існування, яке почалося блискуче, закінчується буденно; в іншому місці подібне існування завершується прекрасно. Ці спостереження чудово виражає італійська приказка: «Цей хвіст не від цієї кішки» («Questa coda non e di questo gatto»). Література користується засобом, застосовуваним у живописі, коли для створення прекрасного образу художник бере руки однієї натурщиці, ноги — другої, груди — у цієї, плечі — у тієї. Завдання художника — вдихнути життя у ці вибрані ним частини і зробити зображення правдивим. Якби ж він тільки скопіював реальну жінку, ви відвернулися б від його твору...

За всіх часів розповідачі були секретарями своїх сучасників: немає жодної новели про Людовіка XI або Карла Сміливого («Сто нових новел»), жодної новели Банделло, королеви Наваррської, Боккаччо, Жіральді, Ласка, жодного фабліо стародавніх авторів, в основі якого не лежав би якийсь справжній факт того часу. Тисячі цих примх соціального життя, піднесених читачеві, краще або гірше відшліфовані; але щодо їхньої правдивості, то вона відчувається, вона впадає в очі. Є свої радощі у кожному виді творчості, уся справа в тому, щоб, подібно до Мольєра, уміти брати своє добро там, де його знаходиш. Цей дар притаманний небагатьом. Хоч усі письменники мають вуха, мабуть, не всі вміють чути, або, кажучи точніше, не всі у рівній мірі обдаровані. Майже кожен здатний задумати твір. Хто не складає по сім, а то і по вісім драм, прогулюючись з сигарою в зубах по бульвару? Хто тільки не приду-

мує найчудовіших комедій? Хто у сералі власної уяви не володіє найгарнішими сюжетами? Але між цим немудрим заняттям і завершенням твору лежить прірва праці, цілий світ перешкод, подолати які здатні лише нечисленні уми. У цьому причина того, що нині зустрінеш більше критичних відгуків, ніж творів, більше фейлетонів, у яких розводяться про книги, ніж самих книг. Так само легко задумати книгу, як важко її створити.

Більшість книг, сюжет яких повністю вигаданий, нічим не зв'язані з реальною дійсністю, з'являються на світ мертвонародженими, тоді як книги, основані на спостережених фактах, взятих із реального життя, здобувають довговічну славу. Ось у чому секрет успіху «Манон Леско», «Корінни», «Адольфа», «Рене», «Поля і Віргінії». Ці зворушливі історії є або автобіографічними творами, або розповідями про події, заховані у глибинах світового океану і видобуті на світло гостротою генія. Вальтер Скотт подбав про те, щоб указати нам деякі живі джерела, з яких він черпав. Ознайомившися з усіма фактами, потрібними йому, наприклад, для створення «Ламмермурської нареченої», він знаходив у колі своїх знайомих людину, чий характер нагадував би характер канцлера Шотландії, і жінку, яка б нагадувала леді Астон. Він міг вигадати Равенсвуд, але не цих людей. Всякий епічний герой, хоча він упевнено стоїть на ногах і рухається, є разом з тим втіленням наших почуттів, які виходять із самих глибин душі. Такі дійові особи є певною мірою породженням наших бажань, втіленням наших надій; вони чудово відтіняють правдивість реальних характерів, відтворених письменником, позбавляють їх вульгарності. Без усього цього не існувало б ні мистецтва, ні літератури. Якщо послухати деяких критиків, то замість того, щоб писати твори, досить було б стати стенографом усіх трибуналів Франції. Тоді ви знайшли б у книзі неприкрашену правду, але ви відклали б цей жахливий твір, не дочитавши і першого тому. Ви можете щодня знайомитися з уривками із нього: вони містяться між об'явами про засоби проти найогидніших хвороб і хвалебними статтями про книжки, які потребують підтримки, поруч із по-

відомленнями про безліч підприємств, які народжуються і вмирають, позаду звітів про дебати у парламенті. Але довгого читання таких творів ви не витримаєте.

Якби це пояснення, корисне для декого, але непотрібне для більшості, не проливало світла на те, яким способом автор створює своє величезне полотно — зібрання фактів соціального життя, він охоче утримався б від нього, тим більше, що всі ці попередження і передмови повинні зникнути безслідно, як тільки праця його буде завершена і постане у своєму справжньому, закінченому вигляді.

— Твоя свята мені подобається,— сказав старий Порбусу,— я заплатив би тобі на 10 золотих екю більше, ніж дає королева...

— Вона вам подобається?

— Гм-гм,— мугикнув старий.— І так і ні. Твоя жінка непогано побудована, але вона нежива. Вам, художникам, аби тільки вірно намалювати фігуру, щоб усе було на місці за законами анатомії. Ви розмальовуєте лінійний рисунок фарбою тілесного тону, заздалегідь приготованою на вашій палітрі, намагаючись при цьому робити один бік темнішим за другий, і тому тільки, що час від часу ви дивитеся на голу жінку, яка стоїть перед вами на столі, вважаєте, що відтворюєте природу, уявляєте, ніби ви — художники і ніби ви викрали таємницю у бога... Бррр! Для того щоб бути великим поетом, недостатньо досконало знати синтаксис і не робити помилок у мові! Подивись на свою святу, Порбус! На перший погляд вона здається чарівною; але, придивляючись до неї уважніше, помічаєш, що вона приклеєна до полотна і що її не можна було б обійти кругом. Це тільки силует, який має один лицьовий бік, тільки вирізана картинка, зображення жінки, яка не могла б ні повернутися, ні змінити позу. Я не відчуваю повітря між цією рукою і фоном картини; не вистачає простору і глибини; проте все гаразд щодо повітряної перспективи і законів віддалення цілком дотримано; але, незважаючи на всі ці похвальні зусилля, я не можу повірити, щоб це прекрасне тіло було оживлене теплим подихом життя; мені здається, коли я торкнуся рукою

цих округлих персів, я відчую, що вони холодні, як мармур! Ні, друже мій, кров не тече у цьому тілі кольору слонової кості, життя не розливається пурпуровою росою по венах і жилках, які сіткою переплітаються під бурштиновою прозорістю шкіри на скронях і на грудях. Ось місце дихає, а друге зовсім нерухоме; життя і смерть борються у кожній деталі; тут почувається жінка, там — статуя, а далі — труп. Твій твір — недосконалий. Тобі вдалося вдихнути тільки частину своєї душі у своє улюблене творіння. Смолоскип Прометея гаснув не раз у твоїх руках, і небесний вогонь не торкнувся багатьох місць твоєї картини.

— Але чому ж, дорогий учителю? — шанобливо сказав Порбус старому, тоді як юнак ледве стримувався, щоб не кинутись на нього з кулаками.

— А ось чому! — сказав старий.— Ти вагався між двома системами, між рисунком і фарбою, між флегматичною дріб'язковістю, жорстокою точністю старих німецьких майстрів і сліпучою пристрасністю, щасливою щедрістю італійських художників. Ти хотів наслідувати водночас Ганса Гольбейна і Тіціана, Альбрехта Дюрера і Паоло Веронезе. Звичайно, то було прекрасне прагнення. Але що вийшло? Ти не досяг ні суворого очарування сухості, ні облудної ілюзії світлотіні. Як розплавлена бронза прориває надто ламку форму, так ось у цьому місці багаті золотаві тони Тіціана прорвалися крізь суворий контур Альбрехта Дюрера, у який ти їх затиснув. В інших місцях рисунок устояв і витримав розкішний надмір венеціанської палітри. В обличчі немає ні досконалості рисунка, ні досконалості колориту, і воно позначено слідами твоєї нещасної нерішучості. Раз ти не почував у собі достатньої сили, щоб сплавити на вогні твого генія обидві манери письма, що суперничають між собою, треба було рішуче вибрати ту чи іншу, щоб досягти тої єдності, яка становить одну з умов життя [...].

Ти правдивий тільки у серединних частинах; контури невірні, вони не закругляються, і за ними нічого не ждеш. Ось тут є правда,— сказав старий, вказуючи на груди святої.— І потім ще тут,— продовжував він, відмічаючи точку, де на картині

кінчалося плече.— Але отут,— сказав він, знову повертаючись до середини грудей,— тут усе невірно. Облишмо будь-який аналіз, а то ти впадеш у відчай [...].

Старий сів на лаву, сперся головою на руки і замовкнув.

— Учителю,— сказав йому Порбус,— все ж таки я довго вивчав ці груди на натурі, але, на наше нещастя, природа породжує такі враження, які здаються неймовірними на полотні [...].

— Завдання мистецтва не у тому, щоб копіювати природу, але щоб її виражати. Ти не жалюгідний копіїст, а поет! — жваво вигукнув старий, перериваючи Порбуса владним жестом.— Інакше скульптор виконав би свою роботу, знявши гіпсову форму з жінки. Ну, так спробуй зніми гіпсову форму з руки твоєї коханки і поклади її перед собою,— ти не побачиш ні найменшої схожості, це буде рука трупа, і тобі доведеться звернутися до скульптора, чий різець, не роблячи точної копії, відтворить рух і життя. Ми повинні схоплювати дух, душу, характерний образ речей і істот. Враження! Враження! Та вони ж — лише випадковості життя, а не саме життя! Рука, раз я вже взяв цей приклад, рука не тільки становить частину тіла,— вона виражає і продовжує думку, яку треба вловити і передати. Ні художник, ні поет, ні скульптор не повинні відділяти враження від причини, бо вони — неподільні — одне в одному! У цьому справжня боротьба! Багато художників здобувають перемогу інстинктивно, не знаючи про таке завдання мистецтва. Ви малюєте жінку, але ви її не бачите. Не у такий спосіб удається вирвати секрет у природи. Ви відтворюєте, самі того не усвідомлюючи, модель, списану вами у вашого вчителя. Ви не досить глибоко пізнаєте форму, ви не досить любовно і вперто йдете за нею в усіх її поворотах і звивинах. Краса сувора і норовлива, вона не дається так просто, треба чекати слушної години, вистежувати її і, схопивши, тримати міцно, щоб примусити її здатися. Форма — це Протей, куди більш невловимий і багатий на хитрощі, ніж Протей у міфі; тільки після довгої боротьби її можна приневолити показати себе у справжньому вигляді. Ви, художники, всі за-

довольняєтеся першим образом, у якому вона погоджується показатися вам, або, у крайньому разі, другим, третім; не так діють борці-переможці. Ці непохитні митці не дають себе обманути різними вивертами й уперто домагаються, аж поки не примусять природу показати себе зовсім голою, у своїй справжній суті. Так робив Рафаель,— сказав старий, знявши при цьому з голови чорну оксамитову шапочку, щоб виразити пошану до короля мистецтва.— Велика перевага Рафаеля є результатом його здатності до глибокого почуття, яке ніби хоче зламати форму. Форма у його творах така, якою вона є і у нас, тільки посередник для передачі ідей, відчуттів, глибокої поезії. Всяке зображення є цілий світ — це портрет, моделлю якого було величне видіння, осяяне світлом, підказане внутрішнім голосом, і яке постає перед нами без покровів, коли небесний перст вказує нам засоби вираження, джерело яких — все минуле життя. Ви вдягаєте ваших жінок у нарядне вбрання плоті, прикрашаєте їх прекрасними хвилями волосся, але ж де жива кров, що тече в жилах, породжує спокій чи пристрасть і справляє особливе враження? Твоя свята — брюнетка, але ось ці барви, бідний мій Порбус, взяті у білявої! Тому ж бо створені вами обличчя — тільки розмальовані примари, які ви проводите чередою перед нашими очима, і це ви називаєте живописом і мистецтвом! Тільки через те, що ви зробили щось більш схоже на жінку, ніж на будинок, ви уявляєте, що досягли мети, і пишаєтесь тим, що не маєте потреби у написах під вашими зображеннями — currus venustus * або pulcher homo **,— як у перших живописців, ви уявляєте себе неабиякими митцями!.. Ха-ха... Ні, ви цього ще не досягли, любі мої колеги, доведеться вам списати чимало олівців, зіпсувати чимало полотен, перше ніж стати художниками. Безперечно, жінка тримає голову саме так, вона так одягнута, втома у її очах світиться саме такою покірною ніжністю, трепетна тінь її вій дрижить саме так на її щоках! Все це так — і не так! Чого тут бракує? Дріб-

* Прекрасна колісниця (лат.).
** Гарний чоловік (лат.).

ниці, але ця дрібниця — все. Ви вловлюєте зовнішність життя, але не виражаєте його розмаїття, яке б'є через край; не виражаєте того невловимого, що, можливо, і є душа і що, подібно до хмарки, огортає оболонку; словом, тієї квітучої чарівності життя, яка була вловлена Тіціаном і Рафаелем. Виходячи з найвищої точки ваших досягнень, можна, мабуть, створити прекрасний живопис; але ви занадто скоро стомлюєтесь. Обиватель захоплюється, а справжній знавець посміхається... При всьому тому,— продовжував старий,— це полотно краще, ніж полотна нахаби Рубенса з його горами фламандського м'яса, припорошеного рум'янами, з його потоками рудого волосся і з крикливими фарбами. Принаймні у тебе тут є колорит, почуття і рисунок — три істотні частини Мистецтва.

«Невідомий шедевр»

Скульптура, як і драматичне мистецтво, водночас і найважче і найлегше з усіх мистецтв. Скопіюйте модель, і твір завершений; але вдихнути у нього життя, створити типовий образ, чоловічий чи жіночий,— для цього треба вчинити гріх Прометея. Таких досягнень небагато у літописах скульптури, як небагато поетів в історії людства. Мікеланджело, Мішель Коломб, Жан Гужон, Фідій, Праксітель, Поліклет, Пюже, Канова, Альбрехт Дюрер — це брати Мільтона, Вергілія, Данте, Шекспіра, Тассо, Гомера і Мольєра. Це мистецтво таке велике, що однієї статуї досить, щоб обезсмертити її творця, подібно до того, як образів Фігаро, Ловласа, Манон Леско було достатньо, щоб обезсмертити Бомарше, Річардсона та абата Прево. Люди поверхові (а їх дуже багато серед митців) твердили, що скульптура існувала тільки при оголеній натурі, що вона вмерла разом з античною Грецією і що сучасний одяг робить її неможливою. Але, по-перше, стародавні скульптори робили чудові статуї, цілком укриті одежею, як Полігімнія, Юлія та інші, а ми не знаємо і десятої частини їхніх творів. По-друге, нехай справжні любителі мистецтва подивляться у Флоренції на «Мислителя» Мікеланджело і у Майнцському соборі на Діву

Марію Альбрехта Дюрера, який вирізьбив з чорного дерева живу жінку під потрійним покровом одежі з таким хвилястим, з таким відчутним на дотик волоссям, якого ніколи ще не доводилося зачісувати жодній покоївці. Хай неуки переконаються у цьому на власні очі і визнають, що геній може наситити особливим змістом одежу, військову зброю, судейську мантію своєї фігури точно так, як характер і звички людини накладають відбиток на її вбрання. Скульптура є постійним втіленням того, що єдиний раз дістало ім'я у живописі — ім'я Рафаель! Розв'язання цього найскладнішого завдання полягає тільки у наполегливій, неослабній праці, бо зовнішні перешкоди повинні бути настільки подолані, рука має бути така досвідчена, така слухняна, щоб скульптор міг боротися сам на сам з цією невловимою духовною природою, яку треба перетворити, матеріалізувавши її. Якби Паганіні, який примушував душу свою промовляти струнами своєї скрипки, провів три дні, не вправляючись, він утратив би, за його висловом, «регістр» свого інструмента; так він позначав зв'язок, існуючий між деревом, смичком, струнами і ним самим; якби ця узгодженість була порушена, він одразу став би рядовим скрипалем.

«Кузина Бетта»

Скульптор працює над мармуром, надає йому форму, втілює у ньому цілий світ думок. Є мармурові статуї, яким рука людини надала здатність виражати всю велич або всі тіньові сторони людства; більшість бачить у них людську фігуру і нічого більше, інші, які стоять на вищому щаблі розвитку, помічають у них частину думок, виражених скульптором, захоплюються формою; але втаємничені у всьому згодні з митцем: побачивши його статую, вони впізнають у ній весь світ його думок. Останні — це обранці мистецтва, вони несуть у самих собі дзеркало, яке відбиває природу у її найменших проявах [...].

«Серафіта»

«Два блазні, історія часів Франціска I» П. Л. Жакоба, бібліофіла, члена всіх академій

Ніщо так не показує відсутність соціальних поглядів, як праці деяких письменників, навіть талановитих, але таких, що через свою короткозорість не бачать в історії нічого, крім розрізнених фактів. Усе мистецтво цих добродіїв обмежується писанням хронік, які створювались у дитинячий період розвитку літератури, причому їм здається, ніби свою безпорадність вони приховують за оригінальністю, або, якщо хочете, простакуватістю старовинної мови. Це означає до бідності змісту додавати бідність форми; але стиль старих хронік вимагає зараз спеціального вивчення, і ось, як це не прикро, на дитяче наслідування застарілих зворотів і на вживання слів, викреслених назавжди з нашого словника, витрачається життя, яке при кращій спрямованості могло б принести суспільству більше користі, ніж просторікуваті і багатослівні розваги пана Жакоба. Людина може, кінець кінцем, мати пристрасть до напівзотлілих книг, може знаходити втіху у читанні стародавніх фабліо, не роблячи спроби за допомогою філософської мислі шукати в них розвитку ідей або поступового очищення мови; так само є аматори іноземних медалей, які не мають відношення до нумізматики. Але ця людина варта осуду, коли вона у пізнішу епоху воскрешає застарілі форми, які не відповідають новим поглядам чи новим даним про давні часи. Хроніки, перші друковані книжки, справляли за часів своєї появи вплив на майбутнє; ті, хто писав їх, були вищі за інших; вони виконували призначення тим важливіше, що їх було мало. Так раблезіанські веселощі підготували до більш досконалої літератури Мольєра; так у свій час прийшли Маро і Монтень, у свій — Корнель і Расін. Але прагнення повернути нас до подій і мови дитинства тепер, коли ми пізнали тонкість висловів і смаку, що характеризує зрілість розуму і означає перемогу людської душі над матеріальністю грубих віків,— таке прагнення викриває цілковите безсилля; це означає віддавати пам'яті перевагу перед думкою. Спогад має значення лише для

передбачення майбутнього. Тому історія належить до наук, які безупинно підтверджують свою корисність.

Пан Жакоб (таке ім'я автора «Двох блазнів» та «Вечорів Вальтера Скотта») повинен був би помітити, що шотландський романіст — вельми вчений антикварій — ніколи не писав своїх хронік мовою описуваної доби так, ніби сам жив у той час. Він обмежувався точним описом забутих звичаїв, але завжди користувався сучасними засобами, і це давало йому величезну перевагу перед стародавніми часами. Пан Жакоб, розуміючи, наскільки нижче його книжки і щодо задуму, і щодо виконання, вважав за розумне найбільшу увагу приділити речам другорядним; він запозичив у Фруассара тільки його жаргон, вживання якого залежало не від Фруассара. Вальтер Скотт писав для читачів XIX віку. Пан Жакоб пише для читачів XVI. Шотландець дбайливо усуває все, що може образити наші сучасні нрави: «Бібліофіл», здається, тільки і знаходить, що грубості минулих віків, цинізм мови і вчинків. Пан Жакоб не належить до свого часу, цим усе сказано; він не симпатизує нікому; у його книжках години подібні до років. Так само, коли відкривають могили, мешканці їх, які до того зберігалися цілими, негайно розсипаються на порох. Книга життєздатна лише у тому випадку, коли дух її спрямований у майбутнє.

І все ж таки в епо́сі, обраній паном Жакобом, був матеріал для сучасного письменника, пройнятого духом своєї епохи, були картини витончені, без нескромності, і інтересні драматичні ситуації, які оживають у виведених персонажах; головне,— було з чого створити справжню поезію, якби автор зумів передати дух тієї епохи, яку звичайно називають відродженням літератури. Навіть у фабулі «Двох блазнів» було дещо вдале і сучасне, що могло б викликати у нас почуття вдячності, яке завжди почуваєш до таланту. Та далеко не досить показати, що сучасне вище за минуле; треба ще викликати передчуття майбутнього, яке вище за наше сучасне [...].

«Фейлетон політичних газет», № 10, травень 1830 р.

«Самюель Бернар і Жак Боргареллі»
Історія часів Людовіка XIV,
автор — Ре-Дюссейль

Оскільки п. Ре-Дюссейль присвятив себе розробці історичного роману, ми радимо йому не робити таких грубих промахів щодо костюмів і місцевого колориту. Та якою посередньою і недосконалою не видавалася б нам його книга, все ж таки ми зустріли у ній окремі тенденції і окремі слова, за які винагороджуємо його, надаючи нашій критиці відтінок скоріше батьківської поради, ніж знущання. Основний недолік п. Ре-Дюссейля у тому, що він не досить вдало розташував свої механізми.

Якщо під час вистави театру маріонеток глядачі помічають руку хазяїна, який намагається надіти шапку на комісара, знавці виходять із залу. Так само стоїть справа з романістом і його ляльками. Повага поета до його власного твору — одна з головних відмітних рис творів Шотландця. Вальтер Скотт вірить у те, що розповідає. У п. Ре-Дюссейля цієї віри нема. Він спирається на нотатки, докази, розмірковування. Ось чому його герої — це нинішні люди. Наніна, Боргареллі, mutato nomine *, можуть легко перейти з-під червоної обкладинки, у якій вони куняють, на сторінки романів п. Поля де Кока. Спробуйте введіть Гурта чи Бревардайна у роман п. Бульвера!.. Особливо фальшиве у п. Ре-Дюссейля введення персонажів у дію; все тут відгонить дев'ятнадцятим віком. Розмови героїв крутяться навколо почуттів, навіяних їм автором, замість того щоб випливати з подій, підготовлювати і пояснювати їх. Автор розповідає про пригоду, про яку читач уже здогадався. Він перериває розповідь, щоб судити в дусі 1830 року про Людовіка XIV або про якого-небудь міністра. Коли Вальтер Скотт (ми посилаємося на нього, щоб наша критика, спираючись на відомий приклад, стала більш відчутною), коли Вальтер Скотт починає роман, він ясно змальовує суспільний рух, у який він вводить нас, і, закінчивши цей вступ, більш до нього не повер-

* Змінивши ім'я (лат.).

тається. Так, перше ніж увійти у Плессі, він указує на чвари між Людовіком XI і герцогом Бургундським — ось він і накреслив епоху; потім оповідач зникає, надаючи драмі можливість розвиватися вільно; бо він чудово розуміє, що інтерес до вигаданого твору охолоне, коли ввесь час посилатися на історію. Пан Ре-Дюссейль перериває себе щохвилини, щоб сказати: «Даю вам слово честі, я розповідаю сущу правду». Та як же накажете вірити йому, коли, привівши мене у Марлі, він залишає мене біля підніжжя горба і, замість того, щоб показати Людовіка XIV, надокучає мені розмірковуваннями про його правління [...].

Пришиті до дії роздуми про голод 1709 року нестерпно нудні. Загальне правило: роман ніколи не повинен охоплювати кілька значних історичних подій, інакше пояснення будуть нескінченні.

Сцени не випливають одна з одної; у них немає гармонії, немає зв'язку, здатного створити драматичний ефект. Якщо наводити приклади, то сцена, де Дюмаре, генеральний контролер, вивідує у Самюеля Бернара, чи не загрожує останньому банкрутство, нікуди не годиться; жодна нитка інтриги з нею не зв'язана. Якби ця сцена була чимсь викликана, підготовлена, якби її побоювалися, якби ця розмова була немов замкóм склепіння, якби, подібно до побачення Єлизавети і Трессіліана («Кенільворт»), вона вирішувала долю всіх персонажів, можливо, вона б викликала хвилювання. Але вона далека від цього і тому нудна. Автор повинен зробити вибір між писанням історії і побудовою драми. Роман є написана трагедія або комедія; він описує подію або нрави.

Ми досягли у цьому жанрі творів такої міри досконалості, при якій авторам уже не дозволені деякі помилки. Однак у творі п. Ре-Дюссейля немає, мабуть, жодного розділу, який не потребував би дружньої поради. Рамки статті не дозволяють нам викладати правила, порушені цим твором; аналізувати його композицію — означало б написати трактат про мистецтво романіста. Ми обмежимося вказівками на основні вади. Отже, з роману з тими ж персонажами, з тією ж інтригою, з тими ж

сценами можна було б створити цікавий твір. Але для цього не треба малювати на першому плані фігури, які повинні бути у глибині сцени, або створювати персонаж і забувати про нього, як був забутий, наприклад, д'Озьє. Вправний автор спрямував би шляхи всіх своїх акторів в одну точку, зв'язав би їх спільною дією. Але у цьому творі немає ні плану, ні чіткого задуму, він не обміркований, не побудований, не узгоджений; він не розвиває жодної моральної думки, не малює жодного факту. Протягом більшої частини книги автор перебуває під владою жалюгідної манії викладати всім відомі речі. Його твір наслідувальний. Виключіть Реньяра, виключіть Міньйо, і твір не постраждає. Що сказати про споруду, яка не падає, коли усунути її колони?

Ми почекаємо наступної праці п. Ре-Дюссейля. Що ж до даного твору, то, щоб віддати йому належне в очах людей, які неодмінно бажають вироку, ми скажемо: він не вищий і не нижчий за сучасні романи.

«Фейлетон політичних газет»,
березень 1830 р.

Перша умова роману — зацікавлювати. Отже, треба створити ілюзію у читача, що те, про що йдеться, справді відбувалося. У наші дні, коли всі намагаються істотно удосконалити форми красних мистецтв, знайдено новий спосіб заволодіти увагою читача, даючи йому доказ правдивості оповіді: це те, що називають історичним колоритом. Справді, треба погодитися з тим, що у відновленні якоїсь епохи, її великих імен, нравів, пам'яток, законів, подій є певна чарівність; і важко не вірити у реальне існування вигаданого персонажа, коли бачиш його в середовищі історичних героїв, імена яких знаєш напам'ять.

Але тут припиняється те, що історія має пропонувати роману; воно зводиться до канви, до фону картини, на якій романіст малює і розцвічує особисту історію, найбільш здатну викликати почуття, що й є його метою. Роман завжди тільки

роман і не повинен прагнути історичної точності, бо не у ньому шукатимуть історію минулого; і щоб надто грубо не порушувати того, що надзвичайно добре відомо, поет може, не побоюючись обвинувачень, пристосувати до поворотів і звивин своєї драми те, що його не влаштовує у строго історичних фактах. Вимагати від нього більше — значить силувати його, замикати його уяву у негнучке коло, що паралізує всю його силу і припиняє повністю його порив; це означає бажати, щоб романіст став істориком [...].

Потрібно багато умов для гарного твору такого типу, і насамперед глибоке вивчення матеріалу і праця: треба бути обдарованим терпінням бібліофіла, який сумлінно читає величезний том, щоб знайти там лише один факт або одне слово. Треба мати особливо гнучкий розум, щоб відтворити на основі деталей, розпорошених у безлічі книжок, минулу епоху у всій її повноті.

Ця загальна точка зору ще не все, бо вона — галузь історії; автор повинен додати якості романіста, силу вигадки, тонкість деталей, глибокий аналіз почуттів і не знаю ще що — тисячі речей, які важко перелічити. Отже, не дивно, що існує так мало історичних романів і що у Франції ми налічуємо тільки три чи чотири, на чолі яких слід поставити «Сен-Мара» п. Альфреда де Віньї.

З рецензії на роман «Погані хлопці» Альфонса Руайє.
«Фейлетон політичних журналів»,
11, 12 травня 1830 р.

Санкт-Петербург і Росія у 1829 році

Ж.-Б. МЕЙ

Ще жодна книга, опублікована про Росію, в тому числі праці Палласа, Леклерка, Левека і кілька творів, перекладених з англійської і німецької мов, не могла задовольнити людей, які хочуть узнати цю країну. Єдина «Історія», гідна цієї назви,

безперечно, належить Карамзіну, але вона завершується віддаленою епохою, і тільки починаючи з царювання Петра Великого являє для нас інтерес, відповідаючи нашим політичним і моральним поглядам.

Вольтер тільки упорядкував нотатки, зроблені імператрицею Єлизаветою. «Історія Катерини II» Кастера — роман, «Секретні мемуари» Массона пройняті духом ненависті і помсти, що весь час настроює читача проти автора. А твір Ж.-Б. Мея, як нам здається, не позбавлений тієї упередженості, що знижує враження, яке бажано було викликати у читача. Основна вада його твору в тому, що він не навчає нічого нового, не розвиває жодної з тих позитивних ідей, які роблять книгу цінною: автор з надзвичайною легкістю ковзає по поверхні у тих розділах, які за змістом своїм мають викликати у нас найжвавіший інтерес: як, наприклад, змова 1825 року. Це один із тих сюжетів, за які ніколи не можна братися, якщо замість того, щоб оглянути їх згори, перебувати на рівні, значно нижчому за них. Саме останнє трапилося з п. Меєм з приводу змови 1825 року. Цей розділ являє собою газетну статтю, в той час як твір у цілому мав би завершуватися ним як описом найважливішої історичної події. Маючи на увазі цю обставину і турецьку війну, треба було створити нову працю про Росію і розкрити суть політичної ситуації в імперії у 1829 році. Аж ніяк не додержуючи слова, даного ним на обкладинці його книги, п. Мей повторює те, що всі мали змогу прочитати в інших книгах і у стилі, аналогічному стилеві «Базельського альманаху». Дрібні історійки, зайві спостереження, подробиці щодо звичаїв, які характеризують останні століття, так само як і наше — ось що ми знаходимо у цих двох томах п. Мея, приправлене вузьким лібералізмом і позбавлене філантропії, так само як і майбутнього. Немає жодного слова, яке б виявило у автора серйозні роздуми про теми, які він висвітлює.

Його дослідження нагадує роботу художника, який малює пейзажі, групуючи маси в глибині і «вилизуючи» деталі на першому плані. Автор починає всі свої розділи на широкій основі, яку можна було б зрештою прийняти за щось, але вони

закінчуються нічим, і ці ніби виставлені напоказ слова, які часто не мають нічого спільного з тим, що йде далі, звучать ще безглуздіше через самовпевнене авторське «я», не підкріплене нічим змістовним. Дійсно, щоб справити враження на читачів, письменники, які наважуються виступити з розповідями, подібними до розповіді п. Мея, повинні були б розпочати свій твір свідченням про те, що їх праця має сенс. Тоді, безперечно, було б менше базікання про Росію. Але те, що залишилося б, могло б допомогти скласти уявлення про характер народу, покликаного відіграти таку велику роль у майбутньому.

«Фейлетон політичних журналів»,
1 березня 1830 р.

МИТЕЦЬ І ТВОРЧІСТЬ. ПИСЬМЕННИК — ГОЛОС СВОЄЇ ЕПОХИ

Треба, щоб усі чотириста законодавців, яких налічує Франція, зрозуміли, що література здіймається над ними; що режим терору, Наполеон, Людовік XIV, Тіберій, найнесамовитіші власті і найміцніші установи згасають поряд з письменником, який стає голосом своєї епохи. Це явище зветься Таціт, Лютер, Кальвін, Вольтер, Жан-Жак [...].

Одна з найбільших помилок нашого часу — переслідування преси. Можна, хоч це і нелегко, знищити ту чи іншу газету, але знищити письменника неможливо. Слово *«письменник»* взято тут у збірному значенні (це слід мати на увазі). Скільки б не переслідували твори, вони відроджуються: думка письменника завдяки тисячам видань владно вторгається в життя.

З передмови до третьої частини «Утрачених ілюзій» — «Давид Сешар (Страждання винахідника)», 1844

Стимулом для письменника є звичайно бажання задовольнити запити усіх або інтерес окремих осіб: у першому випадку книга є серйозним, корисним твором, продиктованим сумлінням автора; у другому — це одна з тих містифікацій, що так часто зустрічаються в наші дні, де слова заміняють думку, де фраза, звучна і ритмічна, тішить слух,— блискучий фейєрверк, який чарує нас тільки мить, щоб потім залишити у найгустішій темряві...

[...] Скромний тон мало личить тому, хто, сильний свідомістю свого покликання і захоплений інтересами суспільства, наважився обвинувачувати закони; така благородна думка дає пра-

во висловлюватися без побоювань. Коли ж це не так, то такій людині писати забороняється, бо письменник, виходить, не розуміє важливості і святості своєї місії.

«Фейлетон політичних газет», № 7,
14 квітня 1830 р.
З рецензії на твір
«Про гуманізм у кримінальних законах
і юриспруденцію» п. де Молена,
королівського прокурора при суді присяжних Іонни
і трибуналі Оксера

Пані ***

(ПОСИЛАЮЧИ ЇЙ КНИГУ, ЩОЙНО ОПУБЛІКОВАНУ)

1844

Час присвячень минув. Тепер письменник замінив проповідника, він убрався у хламиду мученика, він страждає від тисячі бід, він бере світло у вівтарі і несе його у лоно народів; він князь, він жебрак; він утішає, він проклинає, він прохає, він пророкує; його голос лунає не тільки у соборі, він може часом прогриміти на цілий світ, з краю в край; людство, що стало його паствою, слухає його поеми і міркує про них; одне слово, один вірш важить зараз на політичних терезах не менше, ніж колись важила перемога. Преса організувала думку, і думка скоро оволодіє світом; аркуш паперу, тендітна зброя безсмертної ідеї може змінити обличчя земної кулі; жрець цієї жахливої і величної сили не залежить ні від королів, ні від великих світу цього; він дістав свою місію від бога; його серце і розум обіймають світ і прагнуть об'єднати народи у єдину сім'ю. Справжній витвір мистецтва не можна відмітити гербом клану, віддати на забаву фінансисту, продати продажній жінці; вірші, зрошені сльозами, плоди трудів і безсонних ночей, не будуть кинуті до ніг влади, вони самі є владою.

Письменникові належать усі форми творчості; йому — стріли іронії, йому — ніжні легкі слова, що падають м'яко, мов

сніг на вершини горбів, йому — театральні персонажі, йому — неосяжні лабіринти казок і вигадів, йому — всі квіти, йому — всі терни; він одягає на себе всі одежі, проникає у глибину всіх сердець, відчуває всі пристрасті, вгадує всі інтереси. Душа письменника поривається до світу і відбиває його. Книгодрукування наблизило до нього майбутнє, все зросло: виднокруг, зір, слово і людина [...].

Постійна праця так само є законом мистецтва, як і законом життя, бо мистецтво є творчим відображенням дійсності. Тому великі митці, досконалі поети не чекають ні замовлень, ні покупців,— вони творять сьогодні, завтра, завжди. Звідси походить ця звичка до праці, ця вічна боротьба з труднощами, що і підтримує їх вільний союз із Музою, зі своїми творчими силами. Канова проводив життя у своїй майстерні, як Вольтер у своєму кабінеті. Гомер і Фідій, мабуть, жили так само.

«Кузина Бетта»

Інтелектуальна праця, творчі шукання у найвищих сферах духу вимагають від людини напруження всіх її сил. У мистецтві, розуміючи під цим словом всі витвори людської думки, з усіх якостей людини найцінніша — мужність, та особлива мужність, про яку і не підозрює юрба і значення якої, можливо, буде роз'яснено на цих сторінках уперше [...].

Задуманий твір постає перед очима митця в усій своїй дитячій чарівності, і він, сповнений безмежного материнського щастя, бачить барви запашної квітки, заздалегідь насолоджується смаком швидко зріючого плода. Таким є творчий задум і радощі, які він дає. Той, хто може словами змалювати свій задум, уже має славу людини нерядової. Цим даром володіють усі художники і письменники. Але створити! Але народити на світ! Але старанно виплекати дитину, присипляти її щовечора, напоївши молоком, пестити її щоранку, ходити коло неї з не-

вичерпною материнською любов'ю, вмивати її, брудненьку, перевдягати сто разів на добу у свіжі платтячка, які вона щохвилини рве, не лякатися недуг, властивих цьому гарячковому життю, і виростити свою дитину одухотвореним шедевром мистецтва, який промовляє до всякого погляду, коли він — скульптура, до всякого розуму, коли він — слово, до всіх спогадів, коли він — живопис, до всіх сердець, коли він — музика,— ось що таке Втілення і Праця, пов'язана з ним. Рука завжди має бути готова до дії, завжди слухатися велінь думки. Але думці не накажеш творити на замовлення, як не накажеш серцю зберігати постійність.

Ця звичка творити, ця непереборна жадоба материнства, втіленням якої є жінка-матір (дивовижне творіння природи, яке так глибоко зрозумів Рафаель!), словом, здатність нашого мозку до творчості, цей рідкісний дар, що досягається з таким трудом, а втрачається з надзвичайною легкістю. Натхнення — це щасливі хвилини генія. Воно не торкається землі своїми крилами, воно ширяє у повітрі, злітає вгору, мов недовірливий птах, у нього немає прив'язі, за яку поет міг би його спіймати, кучері його — полум'я, воно вислизає, як прекрасні біло-рожеві фламінго, що приводять у відчай мисливців. Тому творча праця — це виснажлива боротьба, якої бояться і якій віддаються зі страхом і любов'ю прекрасні і могутні натури, що часто надломлюють у ній свої сили. Великий поет нашого часу сказав про цю страшну працю: «Я беруся до неї з відчаєм і покидаю її з жалем». Хай буде це відомо невідаючим! Якщо митець не кидається у глибини творчості не роздумуючи, як Курцій у прірву [78], як солдат на ворожий редут, і якщо у надрах цього кратера він не працює, мов рудокоп, засипаний обвалом,— словом, якщо він нерішуче спиняється перед труднощами, замість того щоб долати їх одну за одною, за прикладом коханців із казок, які перемагали злі чари, щоб завоювати своїх принцес, то твір залишиться незавершеним; він гине у стінах майстерні, де творчості вже немає місця, і митець стає присутнім при самогубстві свого таланту. Россіні, цей геній, такий споріднений з Рафаелем, являє разючий приклад творчого подвигу,

коли згадати його злидні у юності і достаток у зрілі роки. Така причина загального визнання, гучної слави і лаврів, якими рівно увінчують і великих поетів, і великих полководців...

«Кузина Бетта»

Великі люди належать своїм творінням. Відчуженість від усього, що їх оточує, відданість своїй праці роблять їх егоїстами в очах невігласів, бо останні хочуть бачити їх одягненими як денді, вправними у складній еквілібристиці, йменованій світськими обов'язками. Їм хотілося б, щоб атласький лев був зачесаний і напахчений, як болонка якоїсь маркізи. Творці — люди, які рідко мають собі рівних і рідко їх зустрічають, приречені до цілковитої самотності і стають диваками, на думку більшості, що, як відомо, складається з дурнів, заздрісників, неуків і людей поверхових [...].

«Кузина Бетта»

Не всі геніальні твори рівною мірою позначені тим блиском, тією красою, які доступні будь-якому оку, навіть окові неука. Так, деякі картини Рафаеля, наприклад, славнозвісне «Преображення», «Мадонна Фоліньйо», фрески Станци [79] у Ватікані не викличуть того безпосереднього захоплення, як «Скрипаль» у галереї К'ярра, портрети Доні і «Видіння Єзекіїля» у галереї Пітті, «Несення хреста» у галереї Боргезе, «Заручини діви Марії» у Брерській картинній галереї у Мілані. «Євангеліст Лука, який малює діву Марію»,— полотно, що зберігається в Академії у Римі,— не мають тієї чарівності, як портрет Льва X і дрезденська «Мадонна». Одначе всі ці картини мають рівну цінність. Більш за теі Станци Рафаеля, «Преображення», одноколірний розпис і три станкові картини у Ватікані є вершиною натхненної майстерності. Але всі ці шедеври вимагають навіть від найосвіченішого глядача певної зосередженості, вивчення. Лише за цієї умови можна сприйняти їх повністю, тоді як «Скрипаль», «Заручини діви Марії», «Видіння Єзекіїля»

безпосередньо проникають у ваше серце крізь подвійну браму очей і вже лишаються у ньому назавжди; вам радісно насолоджуватися ними без усякого напруження; це не вершина мистецтва, це його удача. Цей факт доводить, що художні твори підвладні таким же випадковостям, які спостерігаються у тих сім'ях, де зустрічаються обдаровані, гарні, вдалі діти, які не завдають матері при своєму народженні ніяких страждань, яким усе в житті всміхається, все легко дається, коротше, існують квіти генія, як існують квіти кохання.

Це *brio* (італійське слово, яке не піддається перекладу і яке починає вживатися і в нас) характерне для перших творів. То плід дерзання, натхненної сили молодого таланту, того дерзання, яке пізніше запалює нас лише у деякі щасливі години; але тоді це *brio* походить уже не із серця художника; і замість того, щоб мимовільно, подібно до вулкана, що вивергає полум'я, пронизувати свої творіння вогнем, художник сам згорає у полум'ї, запаленому зовнішніми обставинами, коханням, суперництвом, часто ненавистю і ще частіше бажанням підтримати свою славу.

«Бідні родичі». «Кузина Бетта»

Ну, а спробуйте підрахувати на пальцях, скільки геніїв виросло за сто років з увінчаних лаврами? Перш за все ніякі адміністративні чи академічні заходи не можуть замінити чудодійного випадку, який породжує великих людей. З усіх таємниць зародження це найнедоступніша для нашого всесильного сучасного аналізу. Що б ви сказали, наприклад, про єгиптян, які, за переказами, винайшли печі для розплоджування курчат, якби вони, вивівши пташенят, не подбали про корм для них? А саме так і практикується у Франції, де намагаються вирощувати таланти у теплицях конкурсу; та варто лише одержати таким механічним способом скульптора, живописця, гравера, музиканта, як про них забувають, подібно до того, як забуває денді надвечір про квітку, яку він сунув собі у петлицю. І генієм виявляється якраз Грез чи Ватто, Фелісьєн Да-

від або Паньє, Жеріко або Декан, Обер чи Давид Анжерський, Ежен Делакруа або Мейсоньє, тобто люди, які не ганялися за першими преміями і виросли не у теплиці, а на полі під променями невидимого сонця, іменованого Покликанням.

«Кузен Понс»

— А крім того, друже мій, у вас є ще одна втіха, доступна лише небагатьом художникам,— сказав Біксіу.— Майбутнє за вами! Коли ввесь світ прийме ваше вчення, тоді ви очолите ваше мистецтво, бо ви вкладаєте у нього ідеї, які стануть зрозумілими... після того, як вони здобудуть всесвітнє поширення! Через п'ятдесят років ви будете для всього світу тим, чим тепер ви є тільки для нас,— великою людиною! Потрібно лише одне — неухильно йти до мети!..

— Ось тобі, кузен, живий приклад того, як честолюбство впливає на митців. Ми у Парижі дуже часто спостерігаємо, як художник або скульптор, що бажає швидше, ніж це можливо природним шляхом, здобути славу, а тим самим багатство, починає пройматися віяннями часу; ці люди вважають, що звеличаться, примкнувши до якого-небудь модного руху, підтримуючи з користолюбних міркувань якусь «Систему», і сподіваються, що тісне коло прихильників перетвориться на широку публіку. Оцей — республіканець, другий — сен-сімоніст, той — аристократ, четвертий — католик; хто дотримується «золотої середини», хто упереджено вихваляє Середньовіччя або німців. Але якщо жодна доктрина не може наділити художника талантом, то губить вона талант завжди [...]. Переконанням митця має бути віра у свою творчість... і єдиний шлях до успіху — праця, якщо природа вдихнула у його душу священний вогонь.

«Комедіанти, самі того не відаючи»

Про митців

У Франції розум глушить почуття. Від цього національного пороку походять усі нещастя, які переслідують наше мистецтво. Ми чудово розуміємо мистецтво само по собі, ми не позбавлені певної здатності оцінювати його твори, але ми їх не почуваємо. Ми йдемо у Комедію або у Салон, бо так велить мода; ми охоче аплодуємо, розмірковуємо, але, пішовши звідти, залишаємося такими, як прийшли. Із ста чоловік насилу можна налічити чотирьох, здатних віддатися чарам тріо, каватини або знайти у музиці окремі сторінки свого власного життя, думки про кохання, свіжі спогади юності, солодку поезію. Нарешті, майже всі відвідувачі Музею задовольняються поверховим оглядом, і рідко-рідко побачиш людину, заглиблену у споглядання мистецького твору. Не знаю, може, цією непостійністю розуму, який вважає рух за мету, цією пристрастю до змін, цією пожадливістю до зорових вражень ми завдячуємо тій фатальній навальності, з якою наш клімат протягом кількох днів змінює над нами сіре небо Англії, тумани Півночі, блискуче сонце Італії? Не знаю. Можливо, наше національне виховання ще не закінчене, а художнє почуття ще недостатньо розвинулось? А може, ми засвоїли згубну звичку полишати газетам турботу судити про мистецтво; можливо також, що події, які відділяють нашу добу від Ренесансу, так змучили нашу батьківщину, що нічого вже не могло у ній розквітнути. Ми були надто зайняті війнами, щоб віддатися безтурботному існуванню митця; а можливо, ми ніколи не розуміли людей, обдарованих творчою силою, бо вони завжди вступали у дисгармонію з нашою цивілізацією. Ці попередні міркування були підказані нам звичайним у Франції браком поваги до людей, які створили її славу.

Людина, яка керує думкою,— володар. Королі керують народами протягом певного часу; митець керує цілими віками; він змінює обличчя речей, кидає революції у ливарну форму, мне і формує земну кулю.

Так було з Гутенбергом, Колумбом, Шварцом, Декартом,

Рафаелем, Вольтером, Давідом. Всі вони були митцями, бо творили, докладали думку до нового виробництва людських сил, до нового сполучення елементів природи, і фізичної, і духовної. Митець зв'язаний нитками — більш або менш тонкими, узами — більш або менш тісними з рухом, який народжується. Він — необхідна частина величезної машини, незалежно від того, чи захищає він яку-небудь доктрину, чи примушує зробити новий крок у розвитку мистецтва в цілому. Тому шана, яку ми віддаємо померлим великим людям або вождям, повинна стосуватися і цих відважних солдатів, яким бракувало, мабуть, тільки сприятливих обставин, щоб стати командирами. Звідки ж у наш освічений вік могла з'явитися ця зневага до артистів, поетів, художників, музикантів, скульпторів, архітекторів? Королі кидають їм хрести, стрічки — дрібнички, які з кожним днем знецінюються, відзнаки, які не звеличують митця; він надає цим нагородам більше цінності, ніж вони йому. Що ж до грошей, то ніколи мистецтву не діставалося від уряду менше, ніж тепер. Це презирство — не новина. Якось за вечерею маршал Рішельє закинув Людовіку XV байдужість до великих людей його часу; він навів йому як взірець Катерину і короля Прусського.

— Я віддав би належне,— відказав король,— Вольтеру, Монтеск'є, Руссо, д'Аламберу, Верне (Людовік XV налічив по пальцях чоловік дванадцять); з такими людьми треба б жити у мирі і дружбі!

Але потім з жестом відрази додав:

— Я поступаюся перед королем Пруссії.

Давно вже забуто, що Рафаель жив у палаці Юлія II, що Лев X хотів зробити його кардиналом, що колись королі поводилися з принцами мислі як рівні з рівними. Наполеон із примхи чи з необхідності не полюбляв людей, здатних збуджувати хвилювання у масах, проте достатньо усвідомлював свій обов'язок імператора, щоб запропонувати мільйони і звання сенатора Канові, щоб вигукнути при імені Корнеля: «Я зробив би його принцом»; щоб призначити, у найгіршому разі, Ласепеда і Нефшато сенаторами; щоб відвідувати Давіда; щоб

заснувати десятирічні премії і замовляти пам'ятники. Звідки ж могло виникнути таке зневажливе ставлення до митців? Чи треба шукати причини у поширенні освіти, яка збагатила людський розум, пішла на користь і землеробству, і промисловості і, збільшивши кількість людей, які засвоїли всю суму знань, що належать віку, зробила незвичайні явища більш рідкісними? Чи треба зажадати пояснень від конституційного уряду, цих зібраних докупи чотирьохсот поміщиків, крамарів чи адвокатів, які ніколи не збагнуть, що слід надіслати сто тисяч франків митцеві, як це зробив Франціск I Рафаелю, котрий на знак вдячності намалював для короля Франції єдину картину, яка вийшла цілком з-під його пензля? Чи треба винуватити економістів, які вимагають хліба для всіх і віддають перевагу водяній парі перед фарбами, як сказав би Шарле? Чи, може, причини цієї неповаги слід шукати у нравах, характерах, звичках митців? Чи винні вони, що не бажають наслідувати поведінку шапкаря з вулиці Сен-Дені? Чи заслуговує осуду промисловець, який не розуміє, що мистецтво — це одежа нації і, отже, митець вартий не менше від шапкаря?

Невже забули, що, починаючи з фрески і скульптури, які є живою історією, виразом часу, мовою народів, кінчаючи карикатурою (якщо говорити про один лише рід мистецтва), мистецтво — це могутня сила? Хто не пам'ятає сатиричної гравюри, яка з'явилася у 1815 році, де полк (не будемо називати його ім'я), розташувавшись у портшезах, вигукує: «Ми чекаємо лише лакеїв, щоб кинутись вперед!» Ця карикатура справила надзвичайний вплив. Коли деспотична влада хвора, вона падає від найменшого поштовху.

Можливо, вивчивши всі ці причини і обговоривши кожну подробицю, ми дійдемо до нових думок відносно становища митців у Франції [...]. Спробуймо це зробити.

«Силует», 25 лютого 1830 р.

II

При вивченні порушеного нами немаловажного питання про значення мистецтва ми почнемо з міркувань, які певною мірою стосуються особистості митця. Багато труднощів, з якими митець стикається у суспільстві, походять від нього самого, бо все те, що не схоже на юрбу, обурює її, турбує і дратує.

Чи завоював митець свою владу, вправляючи здібності, притаманні всім людям; чи породжена його могутність якоюсь аномалією мозку, при якій геніальність є людською недугою, як перлина — хворобою черепашки; чи віддає він усе своє життя розробці одного твору, єдиній думці, вселеній у ньому богом,— загальновизнано, що самому йому невідомий секрет його дару. Він діє під впливом певних обставин, поєднання яких оповито таємницею. Він не належить собі. Він іграшка надзвичайно свавільної сили.

Одного дня, непомітно для нього, повіє вітерець, і раптом виявляється, що творче напруження спадає. За ціле королівство, за мільйони не доторкнеться він до пензля, не розімне ні грудочки воску для відливки, не напише ні рядка; а коли і спробує, то це не він триматиме пензель, віск чи перо, а інший — його двійник, його созій [80],— той, що їздить верхи, складає каламбури, хоче пити, спати, у кого розуму вистачає лише на безглузді вихватки.

Та ось увечері, посеред вулиці, вранці, у годину пробудження або у розпалі веселого бенкету, палаюча вуглина торкнеться цього мозку, цих рук, цього язика; раптом якесь слово збудить ідеї, вони народжуються, ростуть, бродять. Перед його мисленим зором постають трагедія, картина, статуя, комедія; він бачить кинджали, барви, чує жарти. Це видіння таке ж скороминуще і коротке, як життя і смерть; воно глибоке, як прірва, піднесене, як шум моря; це сліпуче багатство барв; це група, гідна Пігмаліона [81]; це жінка, володіння якою вразило б серце самого сатани; це комічна сцена, здатна розсмішити хворого на легені, який вмирає. Приходить праця і розпалює вогонь у горні, мовчання і самотність відкривають свої скарби; нема

нічого неможливого. Екстаз творчості глушить жорстокі муки народження.

Таким є митець: жалюгідне знаряддя деспотичної волі, він підкоряється своєму володареві. Коли його вважають вільним — він раб; коли його бачать збудженим, коли він віддається вогню безумств і насолод — він безсилий, безвільний, він мертвий. Вічна антитеза, закладена у величі його могутності і в нікчемності його існування: завжди він або бог, або труп.

Існує безліч людей, які спекулюють плодами мислі. Більшість із них пожадливі. Але ніколи не вдається реалізувати досить швидко надію, обчислену на папері. Звідси — обіцянки, які митці так часто дають і так рідко виконують; звідси — обвинувачення, бо люди грошових розрахунків не розуміють людей мислі. Світські люди уявляють, що митець може творити регулярно, так само, як конторський хлопчик змахує пил з паперів своїх начальників. Звідси і злидні.

Справді, ідея часто є скарбом; та ідеї ці такі ж рідкісні, як алмазні розсипи на нашій планеті. Їх треба довго шукати, або, вірніше, ждати; треба пливти по безбережному океану роздуму і закидати лот у його глибини. Витвір мистецтва — це ідея така ж могутня, як ідея, що породила лотерею, як фізичне спостереження, яке подарувало нам пару, як психологічний аналіз, що замінив абстрактні системи при збиранні і порівнянні фактів. Отже, всі вияви інтелекту рівні, і Наполеон такий же великий поет, як і Гомер; перший давав баталії, другий творив поезію. Шатобріан не менш великий живописець, ніж Рафаель, а Пуссен такий же великий поет, як Андре Шенье.

Та для людей, занурених у сферу, яка не існує для пастуха, що, вирізьбивши з куска дерева чарівну жіночу фігурку, каже: «Я обтесав її!» — іншими словами, для митців — зовнішній світ ніщо! Вони завжди неточно розповідають про те, що бачили у чудесному світі мислі. Корреджо, сп'янілий від насолоди, споглядав свою мадонну, сяючу променистою красою, задовго до того, як створив її. Він віддав її вам, гордовитий султан, лише насолодившися своїм щастям. Якщо поетові, художнику

чи скульптору пощастило вдихнути життя у свій твір, значить, задум його виник у момент натхнення. Кращі праці митців створювалися саме так, а твори, якими вони особливо дорожать, навпаки, виявляються найслабкішими — митець надто зжився з їх ідеальними образами, надто багато почував, щоб виразити своє почуття.

Важко передати щастя, яке відчувають митці у цій гонитві за ідеєю. Кажуть, що Ньютон якось уранці глибоко замислився; наступного ранку його застали у тій самій позі, а він і не помітив, що минула ціла доба. Те ж саме розповідають про Лафонтена і про Кардано.

Ці радощі натхнення, властиві митцям, чергуються з примхливою непостійністю їх творчих сил — другою причиною, яка викликає до них громадський осуд педантичних людей. У години нестями, під час довгих шукань ніщо людське їх не зачіпає, ніякі грошові міркування їх не хвилюють: вони забувають усе. У цьому розумінні слова пана Корб'єра правильні. Так, дуже часто митцеві потрібні лише «горище та хліб». Але після довгих блукань думки, після відлюдного життя у чарівних палацах, населених витворами його фантазії, він більше за будь-кого потребує розваг, створених цивілізацією для багатіїв і нероб. Йому потрібна принцеса Елеонора [82], подібна до тієї, яку Гете створив для Тассо, яка дбала б про його золоту мантію і мереживний комір. Непомірне користування владою натхнення, довге споглядання своєї мети — ось що призводить великих митців до злиднів.

Якщо існує подвиг, гідний людської подяки,— то це відданість кількох жінок, які присвятили себе турботам про цих синів слави, про цих сліпих, які володіють світом і не мають шматка хліба. Якби Гомер зустрів свою Антігону [83], вона поділила б його безсмертя. Форнаріна [84] і пані де ла Саблієр зворушують серця усіх, хто схиляється перед Рафаелем і Лафонтеном.

Отже, насамперед митець не є, за висловом Рішельє, *нахлібником* і не має тієї респектабельної жадоби багатства, яка надихає всі думки крамаря. Якщо він женеться за грошима,

то для того, щоб задовольнити потребу даної хвилини, бо скнарість означає смерть генія: душа творця надто благородна, щоб таке низьке почуття знайшло у ній місце. Його геній — це вічний дар.

По-друге, в очах юрби він — ледар; ці дві дивниці — неминучий наслідок непомірної праці мислі — вважають за два пороки. До того ж талановита людина — майже завжди вихідець із народу. Син мільйонера або патриція, випещений, ситий, звиклий до розкоші,— мало схильний обрати шлях, який лякає своїми труднощами. Коли і є у нього нахил до мистецтва, то він розвіє цей дар, поринувши передчасно у насолоди світського життя. Таким чином, два основні пороки, притаманні таланту, стають для юрби тим огиднішими, що при його становищі у світі вони здаються результатом лінощів і що бідність його добровільна; бо години його праці називають лінощами, а його безкорисливість — легкодухістю.

Та це ще нічого. Людина, котра перетворила свою душу на дзеркало, де відбивається цілий світ, де виникають з її волі картини країн з їхніми звичаями, образи людей з їхніми пристрастями,— така людина неминуче позбавлена того роду логіки, тієї впертості, яку прийнято називати характером. Вона трохи безпутна (хай дарують мені на слові). Вона захоплюється, мов дитина, усім, що її вражає. Вона усе розуміє, все відчуває. Юрба називає хибними думками цю могутню здатність бачити у житті обидві сторони медалі.

Так, митець може бути боягузом у бою і відважним на ешафоті; він нестямно кохатиме свою коханку і може покинути її без будь-якої видимої причини; він простодушно висловить свою думку про якесь безглуздя, перед яким схиляються екзальтовані дурні; він, не замислюючись, стане прибічником будь-якого уряду або несамовитим республіканцем. У його характері проявляється та сама непостійність, яка керує його творчою думкою; він легко віддає своє тіло на волю житейських випадковостей, бо душа його невпинно ширяє. Він простує, головою торкаючись неба, а ногами ступаючи по землі. Це дитина, це велетень. Як торжествують обивателі, що прокидаються

з невідступним бажанням подивитись, як знаменитий митець одягає сорочку, чи проникнути для своїх підлих інтриг до міністра; як вони радіють, бачачи ці постійні контрасти у людині низького походження, бідній і самотній. Вони чекатимуть, поки він помре і стане володарем дум, щоб піти за його домовиною.

Це ще не все. Мисль є якоюсь мірою щось протиприродне. На зорі людства людина не мала внутрішнього світу. А мистецтво — це багатство думки. Ми цього не помічаємо: подібно до дітей, які успадкували величезне майно, не підозрюючи, якої праці воно коштувало батькам, ми прийняли спадщину дев'ятнадцяти століть. Проте якщо ми хочемо повністю зрозуміти митця, зрозуміти всі злидні і поневіряння його земного існування, то не повинні випускати з уваги, що у мистецтві є щось надприродне. Ніколи навіть найпрекрасніший твір не може бути зрозумілий. Сама його простота відштовхує, бо знавці люблять загадковість. Насолоди, яких шукає тонкий цінитель, сховані у святилищі, і першому зустрічному не дано сказати: «Сезам, відкрийся!»

Щоб висловити більш логічно це спостереження, якому ні митці, ні профани не приділяють належної уваги, ми спробуємо показати мету мистецького твору.

Коли Тальма́, вимовляючи одне лише слово, захоплював душі двох тисяч глядачів, що зливалися у єдиному пориві почуття, це слово було начебто величезним символом, це було поєднанням усіх мистецтв. Одним виразом він передавав усю поезію епічної ситуації. Уява глядача могла знайти тут картину або історію, пробуджені образи, глибокі переживання. Такою є сила мистецького твору. На невеликому просторі він дає дивовижне зосередження цілого світу думок, свого роду висновок. Дурні ж, а їх більшість, хочуть побачити мистецький твір одразу. Вони не знають навіть слів «Сезам, відкрийся!» і тільки милуються дверима. Саме тому добрі люди ходять не більше одного разу в Італійську оперу чи у Музей і присягаються, що більше їх туди не заманиш.

Митець, чия місія вловлювати найвіддаленіші зв'язки, досягати чудесних ефектів зближенням найбуденніших речей,

часто видається безрозсудним. Там, де юрба бачить червоне, він бачить блакитне. Він так глибоко проникнув у таємні причини, що радіє нещастю і проклинає красоту; він вихваляє порок і захищає злочин; він виявляє всі ознаки божевілля, бо застосовані ним засоби здаються настільки ж далекими від мети, наскільки вони справді близькі до неї. Вся Франція знущалася з горіхових шкаралупок Наполеона[85] у Булонському таборі, а через п'ятнадцять років ми зрозуміли, що ніколи Англія не була така близька від загибелі. Вся Європа узнала таємницю відважного задуму цього гіганта лише тоді, коли він упав з п'єдесталу. Так талановита людина десять разів на день може здатися простаком. Люди, які блищать у салонах, вирікають, що він придатний лише на те, щоб служити артільником у крамниці. Його розум далекозорий; він не помічає дрібниць, які його оточують, таких важливих в очах світу, бо розмовляє з майбутнім. І ось власна дружина має його за дурня.

«Силует», 11 березня 1830 р.

III

Відрізок часу, який відділяє цю статтю від появи у пресі перших наших статей, змушує нас коротко викласти їх основну думку.

Спочатку ми спробували пояснити, наскільки всеосяжна і тривала влада митця, і разом з тим одверто сказати про злидні, у яких проводить він життя, сповнене праці і скорботи, майже завжди невизнаний, бідний і багатий, критикуючий і критикований, повний сил і стомлений, піднесений успіхом і знехтуваний.

Потім ми досліджували: 1) причини зневаги до митця з боку великих світу цього, які побоюються його, бо аристократизм і влада таланту значно реальніші за аристократизм імен і матеріальної сили; 2) причини безтурботності, яку закидають йому і обмежені уми, що не розуміють його високого призначення, і низькопробні люди, які його бояться, і люди релігійні, які його відлучають від церкви.

Ми намагалися показати, розглядаючи митця то як творця, то як створіння, що сам він є чималою перешкодою до свого громадського визнання. Всі відштовхують людину, яка у своїй навальній ході по світу зминає людей, предмети, ідеї. Мораль цих спостережень може бути викладена коротко: *велика людина не може бути щасливою.* Тому покора долі для неї найвища чеснота [...].

Послухати дурнів, так усі митці заздрять один одному. Якби митець був королем, він послав би на ешафот усіх своїх ворогів, подібно до Кальвіна, який спалив Сервета, засуджуючи при цьому переслідування церкви. Але митець — це релігія. Так само, як священнослужитель, митець став би ганьбою людства, якби не мав віри. Коли він не вірить у себе, він не геній.

— Вона крутиться! — говорив Галілей, стаючи на коліна перед своїми суддями.

Отже, непомірне самолюбство митців — це їх багатство, ненависть — їх доброчесність, наукові розходження, літературні суперечки — це вірування, які породили їх талант. Якщо вони лихословлять один про одного, то дуже скоро щире почуття їх об'єднує знову. Якщо перший їхній порух — заздрість, то ця заздрість — доказ їх пристрасті до мистецтва; але скоро вони чують внутрішній голос, міцний і правдивий, і він диктує їм справедливі судження і неупереджене захоплення. На жаль, люди поверхові і лукаві, модники, які вміють тільки сміятися і у своєму безсиллі раді засуджувати інших, підхоплюють їхні помилки; і з наймирніших суперечок, що виникають поміж митців, юрба виводить такий аргумент: «Як накажете слухати людей, котрі самі не можуть порозумітися...»

А з цієї аксіоми, яка виражає суть посередності, випливає нове лихо, з яким справжній митець бореться невтомно. Справді, публіка, це людське стадо, звикла іти за вироками якихнебудь тупиць, і це прикрашається ім'ям vox populi *. У політиці, літературі чи моралі спритна людина виражає філософ-

* Голос народу (лат.).

ську систему, ідею або факт в одній формулі, яка для більшості є наукою і найвищим розумом; те ж саме відбувається і в мистецтві: так звані знавці вимагають загальноприйнятих шедеврів і довірливо захоплюються ними. Так, юрба знає, що не помилиться, хвалячи Жерара, він захоплює її так само, як свого часу її захоплював Буше; але нехай звідкись з'явиться невідома талановита людина і виступить з великим, визначним твором, який, видимо, змінює звичні рамки,— на неї ніхто не зверне жодної уваги. Якщо вона не з'явиться з барабанним боєм, балаганним блазенством і яскравим прапором, вона ризикує померти з голоду — у злиднях наодинці зі своєю музою. Буржуа пройде мимо статуї, картини чи драми так само байдуже, як мимо кордегардії; а якщо справжній знавець зупинить його і спробує зацікавити, він здатний переконати вас, що мистецтво не піддається визначенню. Він неодмінно вимагає, щоб у всьому було що-небудь істотне. «Що це доводить?» — скаже він за прикладом одного відомого математика. Отже, крім перешкод, створених у суспільстві для митця всіма його вадами і достоїнствами, проти нього виступає само мистецтво; якщо не його власна особа, то його релігія приводить митця до відлучення.

Як може поезія пробити собі дорогу, як можуть визнати поета людиною незвичайною, коли його мистецтво підпорядковане умонастроям усіх, коли всі його відштовхують, коли йому доводиться користуватися вульгарною мовою, щоб виражати таємниці духовного життя? Як довести неосвіченій масі, що є поезія, незалежна від ідеї, така, що криється лише у словах, у музиці мови, у чергуванні приголосних і голосних; але що є також поезія ідей, яка може обійтися без того, що створює поезію слів? Наприклад:

«І ясний божий день не чистіший від глибини душі моєї» або ж «Клянусь усім, що є найсвятішого, панове присяжні, я не винний» —ось дві фрази, які цілком подібні щодо ідеї. Одна належить поезії; вона мелодійна, вона підкупає, чарує. Є у цих словах щось піднесене, закарбоване у них працею. Друга фраза здається вульгарною.

Тепер нехай вимовить англієць: «Ясноу боші дейнь не тщистіш від голубин душі моєуй!» — нічого не залишилось.

Нехай Тальма́ надасть особливого ритму фразі: «Клянусь усім, що є найсвятішого, панове присяжні, я не винний!» — нехай прибереже всі скарби людського голосу для останніх слів; нехай слова ці супроводжуються жестом; нехай, кидаючи заклик, яким починається речення, він гляне на небо і піднесе до нього руку; нехай у його вустах слова «панове присяжні» своїм зворушливим тоном зачеплять у серці все, що зв'язує людей з життям,— тоді у цій фразі зазвучить могутня поезія. Нарешті, ці слова можуть служити зав'язкою драми. Ця фраза може стати поетичною, протиставлена іншим.

У живописі справа стоїть так само, як і у поезії, як і в усіх мистецтвах; він утворюється з кількох якостей: колір, композиція, виразність. Художник уже великий, якщо доводить до досконалості хоча б одну з цих основ прекрасного, але нікому ще не було дано об'єднати їх усі на рівній висоті.

Італійський художник задумає намалювати святу діву на землі так, ніби вона перебуває на небі. Фон картини буде весь лазурний. Яскраво освітлена постать буде ідеалізованою завдяки цим аксесуарам. Це буде образ цілковитого спокою, щастя, миру душевного, чарівної лагідності. Ви заблукаєте у безкрайньому лабіринті своїх неясних думок. Це — нескінченні мандри, чарівні і невиразні.

Рубенс зодягне її у розкішне вбрання; все барвисте, живе; ви неначе торкалися цього тіла, ви милуєтесь міццю і багатством — це цариця світу. Ви думаєте про владу, ви захочете володіти цією жінкою.

Рембрандт зобразить матір спасителя у хатині, оповитій мороком. Тіні і світло будуть такі непереможно правдиві, такі реальні будуть її риси і всі прояви буденного життя, що ви зупинитесь мов зачарований перед картиною, згадуючи свою матір і той вечір, коли застали її у темряві і мовчанні.

Міньяр намалює мадонну. Вона така мила, така втішна, що ви посміхнетесь, згадавши кохану днів своєї юності.

Як може художник сподіватися, що всі ці тонкі, легкі від-

тінки будуть схоплені? Хіба людей, зайнятих наживою, втіхами, комерцією, управлінням, можна переконати у тому, що всі ці, такі різні, твори досягли, кожний взятий окремо, мети мистецтва? Ідіть поговоріть з цими розумниками, яких безперервно терзає манія одноманітності, які хочуть однакового закону для всіх так, як однакового одягу, однакового кольору, однакової доктрини, які дивляться на суспільство як на величезну казарму! Інші вимагають, щоб усі поети були Расінами, бо Жан Расін уже існував, тоді як, саме через те, що він уже був, треба було б виступити проти наслідування його манери і т. д. і т. д.

Незважаючи на те, що, обмежені рамками газети, ми недостатньо розвинули свої думки, ми все ж таки сподіваємось, що нам удалося викласти деякі важливі для митців істини, які можна було б звести до аксіоми. Отже, кожна людина, яку праця або природа обдарували творчою силою, не повинна ніколи забувати, що треба служити мистецтву заради самого мистецтва, не вимагаючи від нього інших радощів, крім тих, які воно дає, інших скарбів, крім тих, які воно ронить у тиші і самотності. Нарешті, великий митець повинен завжди залишати свою вищість за дверима, коли з'являється у світі, і не захищати себе сам, бо, крім часу, у нас є помічник сильніший, ніж ми самі. *Творити і боротися* — для цього потрібні два людські життя, а ми ніколи не буваємо настільки сильні, щоб виконати ці два призначення.

Дикуни і народи, близькі до природного стану, проявляють більше величі у своєму ставленні до видатних людей, ніж найцивілізованіші нації. Людей, обдарованих *другим зором,* бардів, імпровізаторів, вони вважають вищими істотами. Митцям вони відводять почесне місце на святах, усі допомагають їм, поважають їх утіхи, так само як їх сон і старість. Таке ставлення — рідкість у цивілізованих націй, а частіше за все, коли загорається світло, його поспішають погасити, бо приймають його за пожежу.

«Силует», 22 квітня 1830 р.

Шагренева шкіра

ПЕРЕДМОВА ДО ПЕРШОГО ВИДАННЯ

Безсумнівно, знайдеться чимало авторів, чий особистий характер яскраво відбився у природі їхніх творів; тут твір і людина — одне і те ж саме; але є інші письменники, чия душа і звичаї гостро суперечать формі і змістові їхньої творчості. Отже, нема твердого правила, яке дозволяло б розпізнати ту або іншу міру спорідненості між улюбленими думками митця і вигаданими образами його творів.

Ця відповідність або ці невідповідності випливають із моральної природи, такої ж примхливої, такої ж загадкової у своїй грі, як химерна фізична природа, що виявляється у випадковостях, пов'язаних із народженням живої істоти. Поява на світ живих організмів, як і ідей,— дві незрозумілі таємниці, а схожість або цілковита відмінність між цими двома видами творів і їх творцями мало що говорять на користь батьківських прав чи проти них.

У Петрарки, лорда Байрона, Гофмана і Вольтера характер і геній були споріднені, тоді як Рабле — людина поміркована — спростовував у своєму житті надмірності свого стилю і образи своєї книги... Він пив воду, вихваляючи *молоде вино* подібно до Брійа-Саварена, який їв зовсім небагато, прославляючи гурманство.

Такий був і найоригінальніший сучасний автор, яким Великобританія може пишатися: Матюрен, священик, що подарував нам «Єву», «Мельмота» і «Бертрама»; він був кокетливий, галантний, поважав жінок: і ця людина зі страхітливими фантазіями вечорами перетворювалася на дамського догідника, на денді. Такий і Буало, чиї лагідні, вишукані бесіди аж ніяк не відповідали сатиричному духу його завзятого вірша. Більшість витончених поетів вельми безтурботно ставилась до своєї власної витонченості; вони подібні до скульпторів, які, невтомно прагнучи ідеалізувати найчудовіші людські форми, виразити любострасну красу ліній, поєднати нарізно знайдені риси

вроди, самі майже всі погано зодягнені, зневажають прикраси і, зберігаючи образ прекрасного у своїй душі, не виявляють його зовні.

Дуже легко помножити приклади характерного розладу або зв'язку між людиною і її думкою, але ці явища такі безперечні, що було б нерозумним відстоювати їх.

Хіба була б можлива література, якби благородне серце Шіллера могло бути запідозрене у співучасті зі злочинами Франца Моора, найжахливішої істоти, найзапеклішого з усіх злочинців, будь-коли виведених драматургом на сцену?.. Хіба найпохмуріші з трагічних авторів не були здебільшого людьми лагідними і відзначалися патріархальними звичаями? Свідчення тому — достойний Дюсіс. Так і тепер, глянувши на того з наших Фаварів, хто з найбільшою тонкістю, вишуканістю і розумом передає невловимі відтінки нікчемних буржуазних звичаїв, ви вважали б його за славного селянина з області Бос, що розбагатів на торгівлі волами.

Незважаючи на всю хиткість законів, які визначають фізіономію літератора, читачі, прочитавши книгу, не можуть лишитися байдужими до поета. Мимоволі вони малюють у думці його образ, уявляючи його собі молодою або старою людиною, високим чи низеньким, привітним або злим. Як тільки портрет автора готовий — все вже сказано. *Їх суд відбувся!*

І ось ви горбатий в Орлеані, білявий у Бордо, кволий у Бресті, огрядний і жирний у Камбре. В одному салоні вас ненавидять, тоді як у другому підносять до небес. У той час як парижани паплюжили Мерсьє, росіяни у Санкт-Петербурзі вважали його пророком. Нарешті, ви перетворюєтесь на багатолицю істоту, на якийсь вигаданий образ, і кожний читач одягає вас за своєю примхою, майже завжди позбавляючи яких-небудь достоїнств, щоб прикрасити своїми власними пороками. А зате іноді ви маєте безцінну перевагу почути:

— Я не уявляв його собі таким!..

Якби невірна думка, винесена публікою, була для автора приємною, він утримався б від обговорення цієї дивної проблеми психології творчості письменника. Він охоче зажив би

слави лицаря літератури, людини доброчесної, чеснотливої, мудрої, яка прикрашає своє місце. На жаль, його ославили старим аморальним циніком, а деякі особи побачили на його чолі печать усіх семи смертних гріхів, не визнавши за ним ніяких достоїнств, хоч у порочних людях не все порочно. Отже, він має право виправити помилкову громадську думку щодо нього.

Але, добре зваживши, він, мабуть, скоріше погодився б на заслуговану погану славу, ніж на облудний ореол доброчинності. Бо що таке за наших часів літературна слава?.. Червона або синя афіша, приліплена на першому-ліпшому перехресті. Та і яка піднесена поема могла б зрівнятися щодо популярності з зубним еліксиром Парагвай-Ру чи з якоюсь мікстурою?..

Лихо завдала книга, з якою автор аж ніяк не зв'язував свого імені, але яку він зараз визнає своєю саме тому, що поставити під нею підпис тепер виявилося небезпечним.

Цей твір — «Фізіологія шлюбу». Одні приписують його старому лікареві, інші — розпутному придворному часів мадам Помпадур чи мізантропу, який втратив усі ілюзії, бо за все життя не зустрів жодної жінки, гідної поваги.

Автора чимало забавляли ці помилки, і він навіть приймав їх як похвалу, але тепер він дійшов висновку, що коли письменник повинен мовчки схилятися перед випадковими суто літературними судженнями, навіть помилковими, то йому не дозволено з тією ж покорою приймати наклеп, котрий плямує його як людину. Таке фальшиве обвинувачення вражає наших друзів ще у більшій мірі, ніж нас самих; і коли автор цієї книги зрозумів, що, намагаючись спростувати думки, які можуть йому пошкодити, він захищатиме не тільки себе, він переборов цілком природну огиду, яка неминуче виникає, коли треба говорити про самого себе. Він вирішив порозумітися з широкою публікою, яка його не знає, щоб задовольнити вузьке коло, яке його знає; він радий був таким чином довести, що він гідний тих дружніх взаємин, які роблять йому честь, і тих схвальних відзивів, якими він пишається...

Коли люди, які ні за що ні про що лихословили про автора

«Фізіології», незважаючи на вжиті у передмові запобіжні заходи, прочитають цей новий твір і захочуть бути послідовними, їм доведеться повірити і в те, що автор — несміливий закоханий, так само, як раніше вони вірили у його розбещеність. Але похвала порадує його не більше, ніж зачіпав осуд. Хоч автора гаряче зворушує схвалення, яке іноді зустрічає його твори, він відмовляється віддавати свою особистість на свавілля суджень юрби. Однак нелегко переконати публіку у тому, що письменник може змалювати злочин, не будучи злочинцем!.. І тому автор, уже обвинувачений колись у цинізмі, не буде здивований, якщо на цей раз набуде слави гравця і марнотратника життя; він, чиї численні праці промовляють про відлюдне життя, доводять поміркованість, без якої плідна діяльність думки неможлива.

Автор, звичайно, міг би потішити себе, склавши автобіографію, яка привернула б до нього загальні симпатії; але він надто добре прийнятий публікою, щоб удаватися до розв'язності деяких *передмовників,* і надто сумлінно працює над своїми книжками, щоб принижуватись; до того ж він не страждає на хирлявість і виявився б дуже непоетичним героєм передмови.

Якщо ви залишите осторонь особистість і моральність автора, він визнає за вами повне право судити його твори; ви можете звинуватити їх у зухвалості, можете викрити його неуцьке перо у тому, що воно малює непристойні картини, висловлює спірні міркування, несправедливо обвинувачує суспільство, приписуючи йому неіснуючі пороки і біди. Успіх — ось найвищий вирок у цих складних питаннях; якщо так, то, можливо, «Фізіології шлюбу» будуть повністю відпущені гріхи. Мабуть, пізніше її краще зрозуміють, і для автора настане радісний день, коли його визнають людиною серйозною і цнотливою.

Але багато читачок будуть незадоволені, довідавшись, що автор «Фізіології» молодий, живе, як старий урядовець, поміркований, як хворий, що сидить на дієті, п'є саму воду і працює без перепочинку; вони не зрозуміють, яким чином моральний молодий чоловік міг так рано проникнути у таємниці подруж-

нього життя. І обвинувачення виникнуть знову у новій формі. Щоб довести у цьому позові свою невинність, автору, мабуть, буде досить привести людей, не дуже близько знайомих з діяльністю людського інтелекту, до джерел творчої думки.

Хоча цей психологічний нарис обмежений рамками передмови, він, мабуть, допоможе пояснити дивну розбіжність, існуючу між талантом письменника і його особистістю. Розуміється, це питання цікавить поетес ще більше, ніж самого автора.

Літературне мистецтво, яке ставить собі за мету відтворити природу за допомогою думки,— найскладніше з усіх мистецтв.

Зобразити почуття, воскресити барви, світло, півтони, нюанси, передати з точністю інтимну сцену, море або пейзаж, людей або пам'ятники — ось весь живопис.

Скульптура ще більш обмежена у своїх можливостях. Вона володіє лише каменем і одним тільки кольором, щоб відтворити найбагатшу натуру — почуття у людських формах; тому скульптор вкладає у мармур величезну натхненну працю ідеалізації, яку тільки небагато хто може оцінити.

Але ідеї більш широкі, вони обіймають усе: письменникові повинні бути близькі всі явища, всі натури. Він зобов'язаний містити у собі якесь концентричне дзеркало, де, ідучи за його фантазією, відбивається всесвіт; якщо цього немає, поет і навіть спостерігач не існує, бо справа не тільки у тому, щоб бачити, треба ще пам'ятати, треба закріпити свої враження у певному доборі слів і прикрасити їх усією чарівністю образів або надати їм живість первісних почуттів...

Отже, не вдаючись до дріб'язкового «арістотелізму», вигаданого кожним автором для своєї творчості, кожним педантом у своїй теорії, автор сподівається, що буде у згоді з будь-яким умом, і високим і низьким, якщо скаже, що літературне мистецтво складається з двох цілком різних частин: спостереження — вираження.

Багато видатних людей обдаровано талантом спостерігати, але вони не мають дару надавати живої форми своїм думкам; інші ж письменники обдаровані чудовим стилем, але позбавлені того проникливого і допитливого духу, який бачить і фіксує все.

Обидва ці розумові склади визначають, до певної міри, літературний зір і дотик. Одній людині *дія,* другій — *мисль;* один грає на лірі, не породжуючи жодної з тих піднесених гармоній, які викликають сльози або роздум; другий, не маючи інструмента, створює поеми тільки для самого себе.

Поєднання цих двох сил у людині створює натуру досконалу; але навіть це рідкісне і щасливе сполучення ще не є талант, інакше кажучи, не створює волю, яка породжує мистецький твір.

Крім цих двох необхідних для таланту умов, ми спостерігаємо у справжніх поетів-мислителів, у справжніх письменників непоясненне і рідкісне моральне явище, у якому наука не може розібратися. Це свого роду другий зір, який дозволяє їм за будь-яких можливих обставин угадувати істину, або, вірніше, якась сила, що переносить їх туди, де вони повинні або хочуть бути. Вони вигадують правду за аналогією і ясно уявляють собі описуваний предмет незалежно від того, чи створений він у їхній уяві, чи вони бачать його на власні очі.

Автор задовольняється постановкою задачі, не намагаючись розв'язати її, бо йому важливо виправдатися, а не виводити філософські теорії.

Отже, перше ніж писати книгу, письменник має проаналізувати всі характери, пройнятися усіма звичаями, оббігти всю земну кулю, відчути всі пристрасті; або ж пристрасті, країни, звичаї, характери, природні і моральні явища — все має пройти крізь його думку. Він скупий або миттю піддається скупості, накреслюючи портрет лорда Дембідікса *. Він злочинець, схвалює злочин або закликає до нього, бачить його, коли пише «Лару» **.

Ми не знаходимо посередньої ланки цього фізіолітературного завдання.

Але для тих, хто вивчає людську природу, ясно, що талановитий письменник володіє обома силами.

* Персонаж «Едінбурзької тюрми» Вальтера Скотта.
** Поема лорда Байрона.

Він подумки долає простори з такою легкістю, що все підмічене колись відроджується у ньому незмінним,— прекрасне тією красою чи страшне тим жахом, які вразили його при першому погляді. Він справді бачив світ, або душа інтуїтивно відкрила його [...].

Чи мають люди владу переносити весь світ у свій мозок або ж їхній мозок — це талісман, який допомагає переступити закони часу і простору?.. Наука довго вагатиметься у виборі між цими двома таємницями, однаково непоясненними. Безсумнівно одне: уява постійно розгортає перед поетом незліченні картини, які змінюються, подібні до чарівної фантасмагорії наших снів. Сон, можливо, природна гра цієї дивної сили у години бездіяльності.

Ці дивовижні здібності, які справедливо викликають захоплення, проявляються у автора з більшою або меншою силою, мабуть, залежно від більшої чи меншої міри досконалості чи, можливо, недосконалості його органів. Можливо, творчий дар — це слабка іскра, що впала на людину з неба, а схиляння перед великими геніями — благородна і піднесена молитва! Якби це було не так, то чому ж наша повага до них визначається силою і напруженням небесного променя, що сяє у них? Або ж захват, який охоплює нас перед великими людьми, треба вимірювати мірою одержаного нами задоволення, більшою чи меншою корисністю їх творів?.. Хай кожний вибирає між матеріалізмом і спіритуалізмом!..

Ця літературна метафізика відвела автора досить далеко від особистого питання. Але ж і у найпростішій казочці, хоча б у казці «Ріке-Чубок», видна праця митця, а у якому-небудь простому творі mens divinus * сяє не менше, ніж у великій поемі, і автор не збирається застосовувати цю горду теорію тільки до самого себе, як це роблять деякі сучасні письменники, чиї передмови скидаються на *малі мандри малих Чайльд-Гарольдів*. Він тільки хотів випросити для авторів стародавній привілей духівництва, яке само себе судило.

* Божественний дух (лат.).

«Фізіологія шлюбу» була спробою повернутися до тонкої, жвавої, насмішкуватої і веселої літератури XVIII століття, коли автори не намагалися триматися незмінно прямо і нерухомо, коли без нескінченних суперечок про поезію, мораль і драму народжувалися драма, поезія і твори величезної моральної сили.

Автор цієї книги хоче сприяти відродженню старого духу в літературі, підготовлюваному окремими ясними умами, яким надокучив сучасний вандалізм і набридло дивитися, як нагромаджують каміння, не створюючи жодного пам'ятника. Він не розуміє нетерпимості і лицемірства наших нравів і до того ж відмовляє пересиченим людям у праві бути розбірливими.

З усіх боків лунають скарги на криваве забарвлення сучасних писань. Злодіяння, тортури, люди, кинуті у море, шибеники, шибениці, каторжники, холодна і люта жорстокість, кати — все перетворилося на блазенство!

Не так давно публіка відмовлялася співчувати *хворим і одужуючим* юнакам і солодким скарбам меланхолії, що криються у літературному убозтві. Вона сказала «прощай» усім *печальним,* усім *прокаженим,* усім млосним елегіям. Тоді вона стомилася від туманних бардів і сильфів, а зараз по саму зав'язку сита Іспанією, Сходом, тортурами, піратами і історією Франції *по-вальтерскоттівськи.* Що ж нам лишається?..

Якщо публіка засудить зусилля письменників, які намагаються повернути почесне місце одвертій літературі наших предків, доведеться побажати навали варварів, спалення бібліотек, нового середньовіччя; тоді авторам легше буде відновити вічне коло, по якому людський дух кружляє, як маніжний кінь.

Якби не існувало «Полієвкта», чимало сучасних поетів були б здатні переробити Корнеля,— і ви б побачили, як процвітає ця трагедія у трьох театрах одночасно, не беручи до уваги водевілів, де Полієвкт виспівував би своє сповідання християнської віри на який-небудь мотив з «Німої» [86].

Загалом, письменники часто мають рацію у своїх зухвалих

вихватках проти нинішнього часу. Суспільство вимагає від нас прекрасних картин, та де ж натура для них? Ваші вбогі вбрання, ваші невдалі революції, ваші балакучі буржуа, ваша мертва релігія, ваша звиродніла влада, ваші королі без престолів — чи такі вже вони поетичні, щоб варто було їх зображати?..

Зараз ми можемо тільки знущатися. Насмішка — ось вся література вмираючого суспільства... Тому автор цієї книги, який цілком залежить від успіху його літературного задуму, готовий до нових обвинувачень.

У його творі названі деякі сучасні письменники; він сподівається, що ніхто не візьме під сумнів його глибоку повагу до їхньої особистості чи творів, а також заздалегідь протестує проти можливих кривотлумачень щодо інших персонажів, які діють у його книзі. Він більше думав про створення типів, ніж про точну портретну схожість.

Нарешті, наш час мчить так навально, інтелектуальне життя б'є ключем з такою силою, що багато які ідеї застаріли чи були підхоплені і висловлені іншими раніше, ніж автор надрукував свою книгу; окремими ідеями він пожертвував; інші, хоча вони вже ввійшли в ужиток, зберіг, бо вони були необхідні для гармонії всього твору.

У деяких частинах свого твору автор створив персонаж, який розповідає від свого імені. Одверто кажучи, письменники застосовують той з літературних засобів, який, на їхню думку, здатний надати більше життя образу. Так, бажання одушевити свої твори спонукало найвидатніших людей минулого століття до багатослів'я роману в листах, єдиної форми, спроможної надати вірогідності вигаданій історії. «Я» проникає у серце людини так само глибоко, як епістолярний стиль, але воно не зв'язане з такими довготами. Кожному твору — своя форма. «Кларісса Гарлоу» вимагала великого листування. «Жіль Блаз» вимагав «я». Але «я» не позбавлене небезпеки для автора. Якщо читацька маса і зросла, то сума громадського розуму не збільшилася пропорційно. Всупереч свідченню самих

творів багато хто і зараз виставляє себе на сміх, приписуючи авторові ті почуття, якими він наділив своїх персонажів; і коли він вживає «я», майже всіх спокушає бажання плутати автора з оповідачем. Оскільки «Лілея долини» найбільш значний із тих творів, де автор обрав «я», щоб іти за звивинами більш-менш правдивої історії, він вважає за потрібне об'явити тут, що ніде не виводив самого себе. У нього склалася сувора думка і тверді принципи відносно змішування особистих почуттів і почуттів вигаданих. На його погляд, ганебний промисел проституції в тисячу разів менш безчесний, ніж продаж по оголошенню деяких почуттів, що ніколи повністю не належали нам.

З першої передмови
до першого видання «Лілеї долини», 1836

Ніде так часто не справджується мудрість народної приказки «ряса не робить ченця», як у галузі літератури. Дуже рідко зустрічається відповідність між талантом і характером. Здібності ще не становлять суті людини. Ця разюча невідповідність є виявом таємниці, поки що не дослідженої, а можливо, і недоступної для дослідження. Розум і всі форми творчості, бо у мистецтві рука людини продовжує те, що народилось у її мозку, становлять окремий світ, який існує і розвивається під черепною коробкою незалежно від почуттів і від того, що називається доброчесністю громадянина, отця сімейства і просто людини. Однак це не є незаперечним законом. У людині немає нічого незаперечного. Безсумнівно, що розпусник погубить свій талант, п'яниця потопить його у вині, а доброчесна людина не стане талановитішою від того, що буде ретельно виконувати всі приписи гігієни. З другого боку, майже доведено, що співець кохання Вергілій ніколи не кохав ніякої Дідони [87] і що Руссо, зразок громадянина, був наділений таким марнославством, що йому могли б позаздрити всі аристократи, взяті разом. І все ж таки Мікеланджело і Рафаель являли собою щасливу гармонію

генія і характеру. Отже, у моральному відношенні талант у чоловіків — це майже те ж саме, що краса у жінок — обіцянка...

«Модеста Міньйон»

Всі великі уми примушують себе до якої-небудь механічної праці, прагнучи краще оволодіти своєю думкою. Спіноза шліфував скельця для окулярів. Бейль лічив черепиці на даху. Монтеск'є городникував. Коли тіло приборкане, душа може спокійно і впевнено розправити крила.

«Модеста Міньйон»

...Тут є людина, що дивовижно працює по залізу; коли б ти надіслав малюнок чаші, яка б вона не була складна, він виконає її у залізі або у сріблі. Це Бенвенуто Челліні, який виріс на просторах України, як гриб. Взагалі, якби ти зміг додати до цього малюнка декілька гарних гравюр, котрі часто продаються за безцінь, і скласти невелику колекцію орнаментів, я з радістю повернув би тобі ці витрати; я повідомлю тобі, як все це доставити, і таким чином ми допомогли б достойному і великому митцеві, давши йому зразки.

Бальзак — Лоран Жану
(Лист про українського художника-самоука)
Верхівня, 1848

МОЛОДОМУ ДРАМАТУРГУ

Я дуже вдячний вам за всі похвальні слова, які ви були такі ласкаві сказати про мої твори, тим більше, що я не звик до такого роду люб'язності... Ви дозволите мені не приймати цілком такі блискучі похвали, а по-дружньому подякувати вам за почуття, якому я ними завдячую. Я належу до тих, хто говорить усім людям доброї волі: «Працюйте! Нас-бо вже не буде, а справу треба продовжувати».

Париж, 5 листопада 1844 р.

ДОЛЯ МИТЦЯ У БУРЖУАЗНОМУ СУСПІЛЬСТВІ. НА ЗАХИСТ ТВОРЦІВ ХУДОЖНІХ ЦІННОСТЕЙ

Лист французьким письменникам XIX віку

Pro aris et focis *

Панове!

Важливі питання, що мають інтерес загальний і інтерес особистий, виникли у республіці літератури; кожен з вас про них знає, говорить про них у вузькому колі; але ніхто не наважується поскаржитись одверто чи запропонувати ліки від наших недуг. Однак що далі, то більшим стає зло, тим більше страждають наші приватні інтереси; а коли ми страждаємо, то, на жаль, страждаємо не ми самі: мисль країни — це вся країна. Ось що країні треба було б знати. Нині письменник, якщо він хоче бути зобов'язаним тільки самому собі, змушений сам дбати про свої інтереси, а вони зв'язані з інтересами французького книговидавництва, яке повністю занепало. Ніколи ще не було так потрібно, щоб пролунав голос протесту, щоб хтось виступив за нашу *citta dolente* **, як виступив колись Бомарше на захист драматичних авторів, чиї права він примусив поважати. Для того щоб узяти слово, у нас немає інших підстав, крім нашої потреби. Тому кожен із вас пробачить помилки, викликані поспішністю, і дарує за стиль маніфесту, наспіх виправленого людиною, якій для праці не вистачає днів.

Ні в одну епоху митець не користувався меншим покровительством; у жоден вік не було освіченіших мас; ні в які часи мисль не досягала такої сили; ніколи митець сам по собі так мало не значив. Французька революція, яка спалахнула, щоб утвердити стільки невизнаних прав, віддала вас під владу варварського закону. Вона оголосила ваші твори громадською

---

* На захист жертовників і хатніх вогнищ! (Лат.).

** Селище скорботи (італ.).

власністю, неначе передбачала, що література і мистецтво мають емігрувати. Звичайно, у цьому законі закладена велика ідея. Без сумніву, прекрасно, коли суспільство говорить генію: «Ти збагатиш нас, а сам залишишся бідним». Так повелося з давніх-давен; але з давніх-давен також королі або народи дозволяли собі по відношенню до великих людей вияви захоплення чи запізнілі почесті, які Революція скасувала. Тріумфом, призначеним для генія, став ешафот; вона засудила на нього, як ви знаєте, одного з найбільших поетів Франції — Андре Шеньє, а також Лавуазьє і Мальзерба. Преса, за тих часів така вільна, була німа. Жахливий урок, який доводить, що народам потрібні не тільки закони, а й моральність. Моральність! — ось великий заклик Руссо.

Отже, панове: ви, поети, ви, музиканти, ви, драматурги, ви, прозаїки,— всі, хто живе думкою, хто працює на славу країни, всі, хто формує дух віку: і ті, хто злітає вгору з безодні злиднів, щоб вдихнути повітря, осяяне промінням слави; і ті, хто, боячись польоту, мучиться сумнівами і вмирає, бідні діти, обтяжені ілюзіями; і ті, хто, сповнений волі, торжествує,— всі ви оголошені нездатними успадковувати самих себе. *Закон* сповнений поваги до товарів крамаря, до грошей, набутих, так би мовити, матеріальною працею, а часом і ціною підлості, закон охороняє землю, він охороняє будинок пролетаря, який проливав піт; він же конфіскує працю поета, який мислив. Коли є у світі священна власність, коли є що-небудь, що дійсно належить людині,— це саме те, що людина творить між небом і землею, що корениться тільки у діяльності її розуму, а квітне в усіх серцях. Закони божі і людські, прості закони здорового глузду, всі закони за нас; треба було зневажити їх усі, щоб розорити нас. Ми приносимо країні скарби, яких вона б не мала, скарби, що не залежать ні від грунту, ні від суспільних угод; і в нагороду за найвиснажливішу працю країна конфіскує її плоди. Вона не соромлячись бачить нащадків Корнеля, жебраків, навколо статуї Корнеля, який наповнив скарбами всі комори, породив урожаї, що не бояться ніякої негоди, і з віку у вік збагачуватиме акторів, видавців, торговців папе-

ром, палітурників і коментаторів. Принижуйте знову і знову своїх геніїв, ви, міста, сповнені жалості до тих, хто вже перестав страждати! Принижуйте їх щодня, тоді вам доведеться менше думати про врятування тих, хто страждає!

У позбавленні спадщини є огидний бік, якого ще ніхто не підкреслював; красномовніші письменники підхоплять його, ми ж тільки вкажемо на нього. Я звертаюся до вас, розумні люди, для котрих деякі ідеї не мають зворотного боку і тому приймаються без суперечок. Багато великих геніїв випередили віки, деякі таланти випереджують лише роки. Вчора сонце зійшло для Віко; завтра воно зійде для Балланша. Не багатьом, подібно до Вольтера і Шатобріана, довелося побачити, як засяяла, як сказали б наші предки, їхня слава за життя. Вік Людовіка XIV, коли публіка становила вузьке, добірне коло, виявив, проте, найвищу несправедливість до своїх великих людей. Протягом шістнадцяти років Расін не торкався пера. Ніхто у той великий вік не підозрював про славу Перро, чиїми простодушними казками ми всі тепер захоплюємося. Ніхто не зрозумів дивовижно глибоку насмішку, зухвалу насмішку Лафонтена над Людовіком XIV у байці «Весілля Сонця». Відважний простак міг крикнути, не потрапивши за це у Бастілію: «Наш ворог — наш повелитель». У минулому віці, хоча читацька і мислительська маса зросла,— якби Монтеск'є не був багатим, «Дух законів» залишив би його у злиднях; йому довелося б писати «Персидські листи», щоб жити. Не стану розповідати вам про злигодні «Поля і Віргінії», які скрізь зустрічали відмову; ні про перше видання «Духу християнства»[88], на яке *насмілились* брати Балланш: тут принаймні геній повірив генію. Перші кроки — це перше горе, якого всі ви більшою чи меншою мірою зазнали, рана, від якої ви, без сумніву, одужаєте. Справді високі натури не повинні бути ні злопам'ятними, ні заздрісними.

Отже, панове, закон, під владою якого ми умираємо, викрадає у сім'ї мислителя, поета, драматурга, які згасли у злиднях, їх трактат, поезію, книгу, комедію, драму у той момент, коли блиснула зоря успіху. Закон викрадає їх у нього одною

рукою, щоб другою віддати. Кому? Навіть дикуни засміялися б! Чи сказати? Так, це не залишиться таємницею. Так от, закон віддає їх *видавцям!* Талановита людина у свою смертну годину не може втішитися думкою: «Якщо я помру, то принаймні моя слава принесе щастя моїм дітям, моїй сім'ї, моїм рідним!» Люди навіки закріпили багатства за старшими дітьми знатних родин, за молодшими дітьми у банкірських домах; вони обумовили спадкоємність майна, здобутого потом; вони позбавили спадкових прав тільки безсонні ночі праці і мозок. У давнину нічого не було встановлено відносно цієї безсмертної спадковості; але королі надавали чертоги у своєму палаці, скарби із своїх скарбниць принцам слова, яких зодягали у свій пурпур і з радістю вінчали своєю короною. А тепер Рудольф Габсбург надає Пелліко похмуру в'язницю [89]; тепер прусський король і імператори Росії зрікаються традицій Катерини і Фрідріха; тепер Франція оплачує чорних людей, які шпигують за мислю і обкладають її гербовим збором. Нарешті, спадкоємець XVIII віку і Революції, ставленик преси, продовжує це заняття після Липня [90], серед курних руїн занепалої монархії, бажаючи переробити розумовий світ, моральний світ, релігійний світ, політичний світ обдуманим придушенням мислі, бо не зуміла керувати країною у згоді з мислю. Вчорашні володарі, хто зробив вас королями? Розум знатніший, ніж граф Турський, зрозумійте це!.. Закон не тільки безбожний,— він безсердечний. Хвороба нашого часу — це безсердечність у політиці [...].

Матеріалізуймо, обчислімо мисль віку, який хизується своїм званням віку позитивних ідей! Письменник не доб'ється нічого без величезної праці, що являє собою капітал, виражений у часі або у грошах; час коштує грошей, він їх породжує. Його знання є, таким чином, *річчю,* перше ніж стало *формулою;* його драма — *дорогим експериментом,* перше ніж стала громадським *переживанням.* Його витвори — найбільший з усіх скарбів, він творить невтомно, він дарує людям насолоду і пускає в обіг капітали; він пускає в хід заводи. Цього не визнають. У нашої країни, яка так старанно стежить за машинами, за хлібом, за шовком, за бавовною, нема ні вух, ні очей,

ні рук, коли йдеться про її духовні скарби. Панове, позбавляти нас спадщини ганебно! Але не думайте, що позбавлення нас спадщини — найтяжча рана думки. Є інша, ще жахливіша, і її не соромиться ні Європа, ні Франція, яка інтелектуально вища за Європу і захистить її проти варварства не тільки своєю зброєю, а й своїми творами. Віднині Франція битиметься одною рукою, другою вона писатиме. Послухайте. Купець відправляє паку бавовни з Гавра у Санкт-Петербург; коли який-небудь жебрак, що забрався на судно, доторкнеться до неї, цього жебрака повісять. Щоб дати вільний доступ у всі країни якому-небудь тюку товару, цукру, письмовому паперу, вину, вся Європа створила сукупність законів. Її кораблі, її гармати, її флот, її матроси, всі її сили до послуг паки товару. Якщо піратом захоплено торговельне судно, здіймається загальна тривога; всі кидаються навздогін розбійникові; незабаром його схоплять і повісять. До цього часу тільки поезія оплакувала долю автора, коли його драма провалилася, для якого свист подібний до вірьовки на реї. Але варто появитися книзі, о! З книгою поводяться, як з піратом. За книгою кидаються у погоню; її жадібно шукають; схоплюють її ще у пелюшках, у коректурних аркушах: її спотворюють раніше, ніж вона побачила світ. Пірат виявляє геніальність, щоб уникнути страти; геніальність письменника, закарбована у книзі, видає її катам. Німеччина, Італія, Англія, Франція простягають до книги пожадливі руки, бо раз обкрадання іде повсюдно, то і Франції доводиться наслідувати інші країни. Отже, по відношенню до тендітного плоду мислі загальні закони у Європі порушуються так само, як у Франції порушується Кодекс по відношенню до авторів.

Якби наш голос мав більшу силу, якби мислячі люди майбутнього нас почули, то загальний зойк залунав би у відповідь на нашу скаргу, з усіх сторін нам кричали б: «Але ж ваша країна принаймні захищає вас?» Ні! Країна піклується про ковалів, вона тремтить за виноградарів, вона плаче, як плакала б мати над своїми хворими дітьми, над бавовняною пряжею; щоб охороняти своїх ковалів і промисловців, у країни є мита,

заохочення status quo *, рутина у промисловості. Отже, у своїй дбайливості країна проявляє розум по відношенню до всього матеріального і байдужа до всього, що походить від розуму; ця країна Франція. Так, панове, запам'ятайте це, третину Франції постачають передруками, зробленими за кордоном [...].

У той час як нещасний французький видавець насилу продає одну з ваших книжок якійсь тисячі жалюгідних кабінетів для читання, які вбивають нашу літературу, бельгійський продає за дурничку багатій європейській аристократії дві тисячі книг. І які-небудь елегантні молоді люди, які кохаються у літературі, переможно демонструють, повернувшися з подорожі, повне зібрання творів Гюго, куплене у Бельгії за шість франків.

Отже, беззаконне позбавлення спадщини, яке б'є по наших сім'ях,— ось наше майбутнє; вилучення з загальних правових норм питань літературного піратства — ось наше сучасне; ніякої підтримки всередині країни — ось діяння уряду, встановленого не скажу для щастя, але для охорони прав усіх людей [...].

...Подумайте,— росте молоде покоління, якому належить майбутнє, і з нашого боку буде благородно і великодушно приготувати йому майбутнє прекрасніше, ніж те, що випало нам на долю.

Після того як ми вказали вам на дві найважливіші болячки, які гнітять нас, треба сказати про третю, яку ми воліли б приховати; але вона вражає думку у самісіньке серце, це рак, який пожирає нас, хвороба літературного тіла, а не рана, заподіяна законом, урядом чи віком.

Тільки-но якийсь письменник пропрацював п'ятнадцять років; п'ятнадцять років животів, хирів, страждав, терпів злидні; затратив чимало зусиль і грошей, нерідко проливав сльози; узнав світ і людей, пізнав усе, пройшов через усі нещастя; потів над кожною фразою, платив за коректуру, як це робив Бюффон; і ось, ледве цей письменник випустить книжку, створить персонажі, придумає інтригу, накреслить драму, як ця

* Існуюче становище (лат.).

драма, інтрига і персонажі, ця книга загарбана і перетворена на театральну п'єсу. Благородна людина, нездатна взяти у вас камінні щипці, бере у вас без найменших докорів сумління найкоштовніший ваш скарб; совість її збентежена не більше, ніж коли б вона відняла у вас вашу дружину; але коханець оволодіває жінкою з її згоди, тоді як драматичний чичисбей викрадає вашу ідею; ось чому цей адюльтер непробачний; він жахний і завдає ще більшої шкоди через те, що нікому ще не траплялося зустріти п'єсу, перероблену на книгу. Пробачте мені, панове, що, досліджуючи дане питання, ми вдаємося до зброї насмішки. Тут ми ступаємо на територію, де нас не щадили, і, крім того, ця суперечка приведе нас у високі сфери, де таяться нові причини наших страждань.

Ми публікуємо книгу для того, щоб її читали, а не для того, щоб її хромолітографували на драму або процідили на водевіль. Це питання, над яким варто поміркувати. Привласнення ідеї, книжки, сюжету без згоди автора викликало б у вісімнадцятому віці загальне обурення, бо тоді, на наш сором, почуття літературної пристойності доходило до максимальної скрупульозності. Драматичному автору добре відомо, що книга, яка коштувала йому важкої праці, вимагала терпеливого шліфування стилю (а стиль — це вся людина, її відбиток, її суть), не приносить і півтори тисячі франків, тоді як п'єса, зроблена з цієї книги, дає втричі більше прибутку, ніж книга,— у тих випадках, коли п'єса провалюється, а коли п'єса має успіх, то вона дає не менше, ніж податок з цілого села...

Отже, ми обнародуємо нашу думку, щоб вона стала відомою. Хоч яка наївна ця заява, вона означає, що ми робимо це не для того, щоб її порізали, порвали, роздягли, четвертували, підсмажили на вогнях рампи і подали театральним завсідникам, як подають ласу страву денді з ресторану «Роше де Канкаль». Пошукаймо аналогії. Держава будує церкву св. Магдалини, вона віддає пам'ятник публіці; у Франції держава завжди боїться публіки, вона ставить грати, щоб перешкодити якомусь жартівникові надряпати вуглиною забавну фігурку [...]. Чому б не видати літературно-муніципальний за-

кон з приводу прекрасних книг, який говорив би: «Переробка на театральні п'єси забороняється». Ніхто з нас не стане оспорювати цю аналогію, всі ми вважаємо себе вправі написати на своїй книзі: «Exegi monumentum» *. Палац чи халупа, собор чи хижка — цей твір належить нам. Якби ця книга була барильцем вина, її б поважали. Сусід, якому вдалося б процідити його і продати, розбавивши кращим, вчинив би злочин, котрий заслуговував би чималої кари... Щоразу, коли йдеться про паку з товаром, закон, бачте, точний! Але коли мова заходить про написану сторінку, про ідею, правосуддя перестає розуміти, що таке судовий процес; його закони спрямовані тільки проти нас! ...Театральна п'єса тягне за собою чимало інших бід. Коли наша дитина з'явилася на світ, то після цієї події у театрах на нас чекають ще тяжкі наслідки пологів. Наш твір можуть освистати, тоді як десь у глухій провінції читачі ним захоплюються. На вулиці Шартр ви огидні,— у Блуа ви чудові.

Тут ми підходимо до одного з найбільших і справжніх наших нещасть, до болячки жорстокішої, ніж матеріальна чи духовна підробка. Панове, кількість тих, хто дивиться водевіль, перевищує кількість тих, хто читає книжки.

Щоб оцінити прекрасні літературні твори (а наш вік породив їх не менше, ніж найбільш літературний з минулих віків, хай не ображається критика), потрібні широка освіта, розвинутий інтелект, тиша, дозвілля і деяке напруження розуму, тоді як для розуміння драматичної п'єси досить послухати і подивитися її у дрімотні години травлення. У Парижі дванадцять театрів; жоден з них не може існувати, якщо не приносить прибутку, який по кожному театральному залу становить пересічно дві тисячі франків на день; отже, Париж надає драматургічній літературі бюджет майже у десять мільйонів; до цього ще слід додати прибутки, одержувані у провінції, обчислювати які не варто. Ну, що ж, панове, а якої суми, ви гадаєте, сягає бюджет великої літератури, тих творів, які виношуються роками: «Любострастя», «Собору Паризької бого-

* Спорудив пам'ятник (лат.).

матері», чудесних віршів Альфреда де Мюссе, «Порад чорного лікаря», «Індіани», «Мертвого осла», чудових книг під назвою «Історія Богемського короля і семи його замків» [91]? Яку частку виділяють Фредеріку Сульє, Ежену Сю, сценкам Анрі Моньє, братам Тьєррі, пану Баранту, пану Вільмену, терплячому Монтейлю? Хай сором, червоніючи, пройме серця до самої глибини! Ми твердимо, що десять паризьких видавництв, досить відважних, щоб розпочати цю ризиковану комедію, не одержують *по всій Франції* і мільйона франків прибутку. Чи знаєте ви, чому ми віддаємо анафемі нашу країну? Ми скажемо це, не боячись обвинувачень у грошовій зацікавленості. Питання надто велике і надто дріб'язкове, надто незвичайне, надто антипатріотичне, надто дивне, надто близьке людському серцю; воно властиве нам, воно характеризує епоху, викриває дріб'язковість, яка охопила її зверху донизу. У Франції, панове, у цій прекрасній країні, де жінки елегантні і граціозні, як ніде, найчарівніша жінка, щоб прочитати Ежена Сю, Нодьє, Гозлана, Жанена, Віктора Гюго, Жорж Санд, Меріме, терпляче чекає, поки якась модистка не прочитає книжку ввечері, у компанії, або лежачи у ліжку, поки дружина ковбасника дочитає розв'язку і засалить книгу, а студент залишить у ній запах своєї люльки і прикрасить її непристойними або блазенськими зауваженнями. У Франції книга, та книга, у якій для автора кожний рядок був офіруванням, гуляє по руках поміж родичів і знайомих. Так, ми маємо на увазі тих, хто ухиляється навіть від бібліотечної плати у два су... Кожний не вагаючись дасть сорок франків, щоб послухати Одрі, Арналь, Буффе, дасть три луїдори, щоб піти в оперу; але у нас не заведено послати дванадцять франків книготорговцю, щоб із задоволенням прочитати у ще чистій, незайманій книзі найцікавіший з нових творів, який може подарувати кілька днів читання чи кілька годин роздуму, познайомити з історією країни або зі спогадами про людське життя! Ні, у десяти тисяч багатих сімейств, у двадцяти тисяч забезпечених жителів Франції не знайдеться ста франків для двадцяти видатних книг, які щороку випускає наша скорботна братія,— вони віддають їх журналістиці! При-

віт, прекрасна Франція, Франція великодушна, Франція інтелектуальна! *Великим людям — вдячна вітчизна!* Спасибі за цю піднесену епіграму! Аристократіє, ти мертва; рівність тріумфує: герцогиня чекає, щоб її швачка прочитала «Саламандру»[92] раніше, ніж прочитає її сама; вона підожде, вона навіть буде канючити, аби не дати таланту безвісний шеляг, єдину лепту, яку талант може прийняти. Цей соціальний злочин вважають маленькою таємною провиною, червоніти за неї не доводиться. Є міста, де січневий номер «Ревю де Парі» читають у грудні...

Десять мільйонів для винахідливої посередності, підтриманої блазенством акторів, п'ятсот тисяч франків праці справжніх талантів — ось правильна для нашого віку постановка питання. Чим же ви займетеся, ознайомившись з цією проблемою? Театром! Ad circenses! * — лунає у літературі, наче клич «До зброї!» у «Вільгельмі Теллі»[93]. Чого ж ви хочете? З одного боку, багата данина, яку пожинає глупота, з другого,— груба байдужість до найкращих творів. Книга поглинає все життя, театральна п'єса вимагає одного місяця. Ким треба бути, щоб вагатися у виборі? «Дурнем»,— каже Шосе д'Антен[94]. «Талантом»,— говорять обрані. «Великим людям — вдячна вітчизна!» І ось для театру шкварять тисяча з лишком авторів, і з них ніхто не випустив на сцену жодного образу, який би запам'ятався,— бо хто у наш вік заслужив право сказати своїй ідеї: «Ти будеш навіки Гарпагоном[95], Кларіссою, Фігаро»[96]? Хто з вас наділений божественною силою *називати?* Після того, хто сказав: «Ти будеш Жокрісі»[97], ніхто не породив у легкому театральному жанрі нічого життєздатного. Тому ж бо театральні п'єси тримаються не більше шести тижнів. І ось потрібно стільки ж п'єс, скільки днів у році; а щоб відповісти на цю потребу публіки, якої ніколи не вдавалося задовольнити, автори перепробували все, вони добралися до книг живих письменників, як пацюки, що, не знаходячи більше сухарів у трюмі, з'їдають провіант екіпажу. Театр поводиться з книгою, йдучи за словами Мольєра: «Беру моє добро там, де знаходжу його!»

* На арену! (Лат.).

[...] Але, хоча питання літературне стає тут питанням громадським, не ждіть, щоб уряд зайнявся обслідуваням стану літератури, розглянув її як матеріальну цінність, як величезну продукцію, як спосіб впливати на Європу, панувати у Європі за допомогою думки, замість того щоб панувати силою зброї. Ні, уряд не зробить нічого. Нинішній уряд — дітище преси — задоволений станом речей і продовжить його, якщо зможе; доказом тому є його інертність. Наш порятунок у наших власних руках. Він у розумінні наших прав, у визнанні нами нашої сили. Отже, для всіх нас надзвичайно важливо, щоб ми об'єдналися і утворили своє товариство, як драматурги утворили своє [...].

Засноване нами товариство зуміє зажадати нових законів про літературну власність, примусить розв'язати невирішені питання і перешкодить усіляким закордонним передрукам. Запропоновані засоби, які здаються нам дійовими, потребують такої асоціації, бо тільки вона може зробити кроки, які ведуть до успіху, і до того ж недорого коштують. Безперечно, було б чудово, якби республіка літератури мала своїх послів, надсилала б у сусідні країни видатних людей, оточених більшим блиском, ніж повноважні міністри...

Сподіваюся, панове, що люди, які взяли на себе обов'язок освічувати і скеровувати свою епоху, вести її по шляху прогресу, не позбавлені здорового глузду, притаманного будь-якій, навіть найменш значній групі суспільства. У кожної професії є свої філантропічні асоціації, і злидні не загрожують ні нашим друкарям, ні нашим палітурникам. Не існує робітника, який не мав би свого материнського товариства, яке подає йому допомогу і підтримує його у важкі часи. Тільки ми, художники, письменники, позбавлені спільного зв'язку. Правда, що лише ми і не повинні були б захищати себе самі; нам слід було б перебувати під охороною всіх, вся Франція повинна була б опікати нас. Ганьбою для нашого часу є те, що ми змушені об'єднатися, як купці середньовіччя, усіма обкрадувані, вигнані з суспільства феодальною силою, але такі, що зуміли створити ганзи для свого захисту і приголомшити Європу ве-

личчю своєї торгівлі, на яку працює тепер усе — кораблі, фіск і парламенти. Згуртувавшися, ми станемо вище закону, бо закони підкоряються звичаям. А хіба не ми встановлюємо звичаї? Цивілізація — ніщо, коли вона ні у чому не виражена. Ми — вчені, ми — письменники, ми — художники, ми — поети, призначені виражати її. Ми нові жерці невідомого майбутнього і готуємо його настання. Вісімнадцятий вік підтверджує це припущення. Об'єднавшися, ми встанемо нарівні з владою, яка вбиває нас кожного окремо. Об'єднаймося ж і примусимо її визнати права і велич мислі. Ми зможемо простягнути руку невизнаному генію, як тільки завоюємо спільне багатство, відстоявши свої права. Скажемо на повний голос: таланту потрібна допомога і підтримка. Одна з найбільших і найпоширеніших помилок — це думка, що у щасті геній бездіяльний. Ні, найпрекрасніші твори були дітьми достатку. Рабле творив тільки у години дозвілля. Рафаель повними пригорщами черпав із скарбниці римської курії. Монтеск'є, Бюффон, Вольтер були багаті. Бекон був канцлером. «Вільгельм Телль», найкраща опера Россіні, належить до того часу, коли цей прекрасний геній не знав турбот, а Моцарт і Вебер померли у злиднях, забравши з собою у могилу свої шедеври. Сенека, Вергілій, Горацій, Ціцерон, Кюв'є, Стерн, Поп, лорд Байрон, Вальтер Скотт створили найкращі свої твори, коли користувалися почестями і багатством. Бетховен, Руссо, Сервантес і Камоенс — спірні винятки. Ніхто не зважиться вирішувати, була чи не була добровільна бідність Жан-Жака гордим викликом, проявом хворобливого самолюбства. Крім того, слід віддати належне навіженим митцям, великодушним серцям,— гроші у них не залежуються. Нарешті, є генії, такі ж горді, як і бідні, і у цьому їхнє багатство. Так годі ж зображати бідність матір'ю генія; не вказуйте на тих, хто переміг, бо ми бачимо і оплакуємо тих, хто гине, і не можемо запропонувати їм нічого, крім свого палкого співчуття...

На закінчення ми хочемо сказати, що це не заклик до повстання, не заклик до розбурхання пристрастей: це крик злиднів, крик групи людей, поставлених поза законом, жертв

відмови у правосудді. Хай цей крик знайде собі відгук, пробудить співчуття, спонукає помститися за несправедливість...

Ми не просимо ні допомоги, ні захисту, ми не простягаємо руку; ми благаємо прирівняти думку до паки товару; ми не погрожуємо, ми благаємо, щоб нас більше не розоряли... Ми просимо кількох годин у депутатів країни, щоб зберегти її таланти... Охороняйте ж мистецтва і мову, бо, коли назавжди обірвуться ваші грошові справи, ви житимете у наших творах, які ніколи не помруть і, навіть якби наша країна могла зникнути, скажуть: *«Тут була Франція!»*

«Ревю де Парі», 2 листопада 1834 р.

Публіка не знає, яка невтомна праця думки потрібна від письменника, який прагне істини в усіх своїх висновках, і скільки поступово нагромаджених спостережень закладено в епітетах, на перший погляд, неістотних, але призначених для того, щоб виділити дану особу з тисячі інших [...].

Можливо, після чергового підвищення у чині, яке час від часу робить громадська думка, автор, відомий як романіст, буде удостоєний рангу історика. Але цієї високої честі доведеться йому чекати доти, доки не буде зрозумілий зміст його тривалої праці. Ось у чому секрет того, що автор не скупиться на пояснювальні передмови, які, на його думку, стали неминучими внаслідок крайнього занепаду сучасної критики; на неї не звертають більше жодної уваги, бо спекуляція породила розбіжність думок у редакторів і видавців одного і того ж самого органу преси. Часто газета урочисто сповіщає про вихід у світ нового визначного твору, насправді вважаючи його поганим, і у заздалегідь оплаченій рекламі приносить у жертву авторові твори Свіфта, Стерна, Вольтера, Мольєра і Вальтера Скотта. Театральна п'єса, яку у фейлетоні, надрукованому у газетному підвалі, названо огидною, у розділі «Паризька хроніка» вважають першорядною і такою, що привернула до себе загальну увагу. За тридцять франків письменник може спростувати свого критика — на четвертій полосі газети, над

об'явами про «білу гірчицю» чи «соски Дарбо». Касир одержав плату за об'яву, а фейлетоніст — за свій відзив. Кожному — своє. Що ж звідси випливає? Швидкий розпродаж першого видання колись вважався знаменним і почесним для літературного твору, який завжди потребує певного часу для оцінки, а тепер він не свідчить про цінність книжки. Про достоїнства твору нічого не говорить і факт його непродажу. Такий стан речей згубно впливає на розвиток французької літератури.

З передмови до «Дочки Єви» — «Массімілли Доні», 1839

Вище цього кола живуть люди мистецтва. Але і тут все те ж саме: особи, відмічені печаттю оригінальності, вражають своїм стомленим, змученим, виснаженим, хоч і благородним виглядом. Вимотані необхідністю невпинної творчості, виснажені своїми примхами, які дорого коштують, одержимі всепожираючою силою генія, опановані жадобою насолод, усі паризькі митці прагнуть надмірною працею надолужити те, що втратили через лінощі, і марно намагаються примирити світську суєту зі славою, гроші з мистецтвом. На початку своєї кар'єри художник задихається під ігом кредиторів; його потреби штовхають його на борги, які прирікають його до безсонних ночей, відданих праці. Після праці приходять насолоди. Актор грає до півночі, вранці розучує роль, опівдні репетирує; скульптор згинається під тягарем праці над статуєю; журналіст — це думка у невпинному русі, він — наче солдат на війні; модний живописець завалений роботою; живописець, позбавлений замовлень, загризає себе, почуваючи себе генієм. Конкуренція, суперництво, наклеп убивають ці таланти. Одні з відчаю поринають у безодню пороку; інші вмирають молодими і невизнаними, надто рано почавши жити за рахунок майбутніх успіхів. Небагато хто з цих людей, таких одухотворених в юності, зберігають духовну красу. Та і незрозумілою лишається полум'яна краса їхнього обличчя. Обличчя митця порушує всі загальні уявлення; воно завжди краще або гірше за те, що дурні вважають за ідеал. Яка ж сила їх руйнує? При-

страсть. А всяка пристрасть у Парижі зводиться до двох понять: золото і насолода.

«Золотоока дівчина»

Якщо автору пощастить, якщо йому поталанить, якщо йому вдасться повно і вірно відобразити дійсність, то єдиною ідеєю його твору буде ідея того великого, що рухається навколо нас...

Він уже не раз зазначав, що ми не живемо більше в ті часи, коли митець міг замкнутися у собі, спокійно жити осторонь від подій і вийти із свого відлюддя, озброївшись завершеним твором, який публікувався повністю, як, наприклад, твори Гіббона, Монтеск'є, Юма та інших. Замість того щоб жити для науки, для мистецтва, для літератури, нині доводиться займатися літературою, мистецтвом і наукою для того, щоб жити, а це перешкоджає народженню значних творів. Такий стан речей не зміниться при уряді, глибоко ворожому літературі, який навіть не приховує цієї ворожості, при уряді, що відмовляє у хлібі насущному поетам, збожеволілим від злиднів; при уряді, котрий спокійно спостерігає, як занепадає торгівля книжковими новинами — найбільш квітуча галузь торгівлі, яку могла мати Франція за часів миру; при уряді, який своєю бездіяльністю заохочує контрафакцію — найганебніший для громадського права Європи грабунок; який, як відомо, розтринькує гроші, призначені для красних мистецтв, не шкодує мільйонів на монументи і відмовляє у кількох тисячах франків літературі. Одного чудового дня статуя Людовіка XIV, споруджена на подвір'ї Версаля, підійме руки, розкриє рота і скрикне: «Хай це каміння знову перетвориться на екю і годуватиме ваших талановитих людей!»

Але найдивніше, що люди, які загрузли в матеріальних інтересах, або їх органи друку і — що, мабуть, найоригінальніше — деякі тупі пуритани обвинувачують літературу у користолюбстві; дикуни менш непослідовні, краще сказати, менш наївні. Зіставляючи діла і промови, доходиш висновку: неможливо ясніше сказати літературі. що в ній не мають потреби.

З передмови до першого видання «П'єретти», 1840

«Видатна жінка» («Чиновники»).— «Банкірський дім Нусінгена».— «Торпіль» («Щаслива Естер»)

ПЕРЕДМОВА ДО ПЕРШОГО ВИДАННЯ

Ці три фрагменти ви згодом зустрінете знову, коли вони займуть своє місце в «Етюдах про нрави».

Автор охоче признається в одній із незліченних складностей, пов'язаних з його літературним життям, бо це, безперечно, єдине, що зближує його з одним із найвидатніших талантів нашого часу — Вальтером Скоттом, спираючись на авторитет якого, автор і спробує виправдатися. На його думку, якщо відхилення від логіки заслуговує осуду, то прославлений Шотландець не знайде собі виправдання. У той же час бідний французький письменник встане у зворушливому оточенні обставин, які пом'якшують вину, перед судилищем, так забавно втіленим у передмовах дотепного Шотландця в образах капітана Клатербека, доктора Драйдеста та інших чарівних вигаданих фігурах. Вальтер Скотт звітував перед ними, ховаючись за різними псевдонімами,— іншими, не менш чарівними образами.

До катастрофи, яка отруїла його останні дні, сер Вальтер Скотт жив життям аристократа у своєму замку Абботсфорд, серед розкоші, гідної його царственого становища в літературі, володіючи прибутком у триста тисяч франків. Він писав для власної втіхи і так, як йому подобалося, по роману за півроку, не маючи інших зобов'язань, крім тих, які накладала на нього слава. За таких умов письменник повинен публікувати лише досконалі твори. Французький же автор може похвалитися хіба тільки витратами, а його зобов'язання такі ж серйозні, як ті, що пишуть юні дівчата на своїх віялах під час балу. Таким чином, відмінність між ним і геніальним Шотландцем в галузі духовній не менш значна і в галузі матеріальній.

Вальтер Скотт міг би, мабуть, уникнути того мнимого недоліку, який він визнав за собою, відповідаючи критикам, що намагалися обернути його найблискучіші достоїнства на поро-

ки,— вічний засіб літературного наклепу. Цей недолік полягає у тому, що Вальтер Скотт відступав від своїх первісних планів, вироблених, проте, з тією глибиною, яка визначає шотландський характер; конструкція його творів ламалася внаслідок розвитку характерів деяких персонажів. Надаючи плоті яскравому малюнку, який кожний художник слова наносить на полотно у своєму мозку, він бачив, як виростають, немов у китайському театрі тіней, то привабливе обличчя, то розкішне життя, то небачений доти характер; і хоча раніше вони мали займати лише скромне місце, тепер він дозволяв їм вигідно розташуватися у своєму творі. Фантазія, ця мінлива богиня, манила його за собою таким ваблячим поглядом, манила своїми біло-рожевими пальцями, усміхалася йому такою чарівною усмішкою, вона була така кокетлива у Фенеллі, така проникнлива у шотландському поміщику Дембідіксі, така різноманітна у «Сент-Ронанських водах», що велика людина, немов простодушне немовля, покірно йшла за нею у найпотаємніші кутки, які їй подобалося освітлювати. Цей видатний талант, заворожений силою власної поезії, вирушав разом із богинею шукати пригод: він перевертав придорожні камені, під якими спочивали душі минулого, дозволяв вести себе на берег моря, щоб помилуватися припливом, прислухався до чарівного базікання цієї феї і відтворював її оповідання у химерних арабесках. Майстерно оброблені в результаті тривалої праці, вони становлять славу Вальтера Скотта в очах знавців і неминуче наганяють нудьгу на поверхові уми; кожна деталь тут така істотна, що герої і події, описані у них, були б незрозумілими, якби вилучено було хоча б одну сторінку. Помилуйтеся тільки, як він нацьковує на критиків своїх уїдливих персонажів із передмови! Подібно до добрячих мисливських псів, вони переслідують здобич, стрибком наздоганяють її і мертвою хваткою впинаються у причепливих, злобних ганьбителів. Ці передмови, дотепні, добродушно-іронічні, лукаві, але без жовчі, де блищить розум, подібно до того, як він блищав у Мольєра, уявляються шедеврами людям із глибоким розумом і тонким смаком.

Сер Вальтер Скотт, багатий шотландець, людина, яка мала

цілковите дозвілля, зору якої незмінно відкривався безхмарний небосхил, міг, якби вважав це за доречне, грунтовно виношувати і розробляти свої плани так, щоб можна було вкраплювати в них те коштовне каміння, яке він знаходив, працюючи над твором; але письменник вважав, що його речі хороші і такими, якими він їх створив. І він мав рацію.

Якби бідний і немічний французький письменник мав зухвальство міркувати так само, він припустився б серйозної помилки: адже він, як ми щойно пояснили, не перебуває ні у моральному, ні у фізичному відношенні у тих умовах, у які геніальне обдарування, багатство, шотландська хитрість, а втім, хитрість невинна, поставили сера Вальтера Скотта. Насамперед француз — уродженець краю, де прагнуть якомога менше обтяжувати себе; у нього нема ні замку Абботсфорд, хоч у його краю чимало розкішних замків, ні чудової обстановки, ні земельних угідь, ні мисливських собак, як у Вальтера Скотта. Тільки завдяки своїй праці розстався він з колишнім своїм обличчям, подібно до того, як розстався з провінцією, і став майже парижанином. Потім він мав необережність вийти на арену з відкритим забралом, без шолома, з незахищеною головою і грудьми — поведінка настільки ж безрозсудлива, наскільки гарна, така ж благородна, як і необачна: адже він не може спустити на критиків зграю мисливських псів і влаштувати цькування. Замість того, щоб стати мисливцем, він виявився дичиною. Замість того, щоб спокійно жити під покровом маскарадного костюма, як це дотепно робив Лев Півночі, що дозволяло замаскованому Шотландцю віддавати кожному належне,— французький автор, подібно до християнина часів Нерона, знаходиться посеред арени цирку. Він чує, як глузують з його зусиль і висміюють його манеру боротися, і витримує ворожий вогонь, що мало не вбиває його. На щастя, один забув зарядити рушницю кулею і посилає у письменника заряд солі; другий засипав спершу порох і лише потім дріб — і автор лишився непошкоджений; оцей забарився з пострілом, у того виявилася дерев'яна рушниця; словом, письменникові надзвичайно пощастило, він досі не дістав ще смертельної рани.

Це пояснюється, мабуть, тим, що його жалюгідні твори, які прагнуть знищити, і без того недовговічні. Автор вважає себе також зобов'язаним заявити, що, незважаючи на створену йому репутацію зарозумілого гордія, він аж ніяк не помишляє про блискучу долю, як це йому приписують, щоб поглузувати з нього. Турень уже внесла свою лепту у загальну славу Франції: вона дала їй двох великих людей — Рабле і Декарта, двох геніїв, які схожі один на одного більше, ніж звичайно думають. Один із них уклав у сатиричну епопею те, що другий переконливо доводить засобами математики: філософський сумнів, прикрий наслідок протестантства або тієї свободи аналізу, яка породила книгу Рабле, цю біблію невіри. Після таких пологів Турень могла дозволити собі перепочинок, і в ній справді відпочивають. Отож автор має більше за будь-якого француза з будь-якої іншої провінції право працювати у своїх власних інтересах і відповідати тим, хто шукає помилок у його книгах: «Це вас не обходить!» Його твори відкриваються не розкішним епіграфом «Fama» *, а тим, який підставив замість нього якийсь жартівник,— «Fame» **. Через те що публікація творів вимагає від нього часом чималих витрат, він міг би також дати до своїх книг епіграф, запозичений у Монтеск'є —«Prolem sine matre creatam» ***, отже, до певної міри, вони вже не потребують іншого виправдання. Проте небезкорисно пояснити, що, хоч у автора мало дозвілля, він з причин зовсім інших, ніж великий Шотландець, але так само, як і він, помилково вважає, що знає краще за своїх критиків і читачів, якої мети він прагне, коли пише книгу. Якщо автор відкидає свої первісні задуми заради задумів, що виникли пізніше, то через те, що знаходить нові задуми більш підхожими для себе: вони вимагатимуть меншої затрати праці, персонажі потребуватимуть менше матеріалу для своєї одежі, барви знадобляться менш складні. Тут існує, як відомо, чимало різних міркувань, добре відомих тим, хто більш за всіх обурюється; однак ці люди знаходять

* Слава (лат.).
** Голод (італ.).
*** Дитина, народжена без матері (лат.).

приємність у тому, щоб нацьковувати публіку на авторів книг. Така несумлінність зводить критику до рівня лайки між крамарчуками, що ганьбить літературу значно більше, ніж «prolem sine matre creatam» — книга, яка з'явилася на світ без грошей.

Хто знає? Випадок — добрий працівник, і, можливо, він візьме на себе труд відповісти на всі вбивчі вигуки. Згодом, можливо, ці фрагменти постануть як частини мозаїчного малюнка. Але в основі цієї мозаїки буде, звичайно, не золото, як у мозаїках собору св. Марка у Венеції, не мармур, як у мозаїках античності, не коштовне каміння, як у мозаїках Флоренції,— ні, ця мозаїка буде з найзвичайнішої теракоти, з якої побудовані деякі сільські церкви в Італії. Вона свідчитиме скоріше про терпіння, ніж про талант, про неприховану бідність матеріалу і вбогість засобів виконання. Але так само, як у цих церквах, у тій споруді буде портал — з тисячею фігур на повний зріст і зображень у профіль; мадонни визиратимуть із своїх ніш, щоб посміхнутися перехожим, але їх не стануть видавати за твори Рафаеля чи Корреджо, Леонардо да Вінчі чи Андреа дель Сарто; кожний визнає у них тих простеньких мадонн, яких художники, позбавлені вишуканої манери, малюють на мурах уздовж шляхів Італії.

За будівником повинні будуть визнати щире прагнення діяти за певним планом. Він намагався тут вивести фронтон, виліпити карниз, там — спорудити колони, подовжити неф, спорудити вівтарі з ликами святих великомучеників. Він спробував розташувати на водостічних трубах фігури чортів, вмістити декілька товстих викривлених пик між двома колонами. Він порозкидав тут і там янголів, куплених у картонажній крамниці: адже мармур такий дорогий! Він робив так, як роблять люди бідні, як роблять власті міста Парижа і уряд, які будують громадські пам'ятники з домішкою з пап'є-маше. Хай йому біс! Адже автор належить своєму часові, а не віку Льва X, він же — бідний туренець, а не багатий шотландець. Все це зв'язано між собою. Людина, що не має прибутку, не може створювати такі книги, які створює король літератури. Критики, а слідом за ними і світ, твердять, що гроші тут ні при чому. Спробуйте

навести це міркування у палаті депутатів, скажіть там, що спорудження пам'ятника не залежить від грошей. Ви побачите, яке збудження це викличе у депутатів від усіх округ, який несамовитий галас вони здіймуть! Хіба могли б Рубенс, Ван-Дейк, Рафаель, Тіціан, Вольтер, Арістотель, Монтеск'є, Ньютон, Кюв'є створити свої монументальні твори, якби вони не володіли великими, майже князівськими достатками? Хіба не признавався Жан-Жак Руссо, що «Суспільний договір» — тільки один камінь величного монумента, від створення якого він змушений був відмовитись? Нам дісталася всього лише невелика частина того, що міг дати Жан-Жак Руссо, якби його не погубили горе і злидні. Нові Жеріко, які могли б успадковувати великих художників, письменники, наділені даром узагальнення, здатні помірятися силами з геніями минулого, гинуть, якщо випадок не пошле їм грошей, необхідних для здійснення їхніх задумів. От і все. Ось чому, не маючи нічого схожого з такими невідомими пасинками слави, крім таємниць такого ж важкого життя, автор заявляє, що у нього є всі підстави залишити багато що розпочатим і незакінченим, як це й досі трапляється у Павії, у Флоренції, у Франції — скрізь.

Відповідаючи названим критикам, автор порівняв свій твір зі спорудою, і немає сумніву, що його вважатимуть честолюбним. Та хіба можна порівнювати себе з якимсь непомітним предметом, коли ти настільки малий, що таке порівняння взагалі лишиться непоміченим? Нікому не спаде на думку, що відповідь автора, викликана цілковитою відсутністю статей бюджету, призначених для видання його книг, відповідь гостра, невдала, якщо вам завгодно, огидна, стосується одного з найважливіших питань нашого нинішнього стану речей. Йдеться про необхідність для більшої частини французьких письменників жити на прибутки від своїх творів; автор цих фрагментів визнає, що у такому разі треба вміти задовольнятися малим. З цього приводу один письменник, рівною мірою зобов'язаний своєю славою імені, яке він носить, і тонкості поглядів, які характеризують його обдарування,— маркіз де Кюстін, малюючи Іспанію у роки правління Фердінанда VII, написав чудову

сторінку. Автор не від того, щоб процитувати її, що надасть більше виразності його передмові; вона містить таке похвальне слово бідності, що тепер не відчуваєш ніякого сорому, коли говориш про власні злидні чи про злидні інших письменників, які живуть на жалюгідні прибутки від свого пера. Але, незважаючи на прекрасні думки, висловлені у цьому уривку, там містяться такі люті нападки на кількох нещасних, що вони вимагають спростування; втім, ті, кого таврує маркіз, можливо, не зважаться заперечувати, тоді як автор, людина вільна і бідна, почуватиме себе якнайкраще, говорячи за всіх.

«У Франції один лише Руссо — і словами, і діяннями — засвідчив велич самовідданого служіння літературі. Не бажаючи жити за рахунок своєї письменницької праці, продавати свої думки, він переписував ноти і у такий спосіб заробляв гроші на свої насущні потреби. Мені здається, що благородний приклад Руссо, жорстоко висміяний сліпим світом, уже сам по собі здатний спокутувати помилки його життя. Його поведінка була дійовою проповіддю, бо без слави, якою він завдячував своїм творам, музика не окупила б навіть затраченої ним праці...»

Автор дозволяє собі перервати тут п. де Кюстіна для того, щоб запевнити його, що хоча сам він і не вміє переписувати ноти, але зате досконало володіє мистецтвом виготовляти паперові квіти. Якби облудна слава його творів могла надати букетам ціни, рівної тій, яку він одержує за свої книги, він з радістю застосував би цей витончений силогізм на практиці: перестав би продавати книги і пропонував би увазі аматорів-багатіїв вправно виготовлені ним букети штучних квітів. Можливо, ці шляхетні пани скористалися б таким способом допомоги, щоб не залишати у жахливому становищі письменників, доведених до найганебніших злиднів, до самогубств, до безумства, про що вважають за непристойне говорити, але що добре відомо письменникам і журналістам.

Але повернімося до чудової сторінки п. де Кюстіна:

«У цьому своєрідному самообмані, яким Руссо винагороджував себе, міститься більше благородної гордості, ніж у блискучих, але пустих декламаціях його суперників. [...]

Від сповненої гідності поведінки бідняка Руссо далеко до пишності літературної долі Вольтера, який спекулював на філантропії, і долі його відголоска — Бомарше...»

Автор знову змушений перервати п. де Кюстіна, щоб зауважити, що Вольтер ніколи не продавав своїх творів: *у нього були вічні процеси з книгопродавцями, яким він їх віддавав.* Походження його багатства пояснюється довічною двадцятипроцентною рентою, придбаною ним ще за часів регентства. Головний контролер фінансів порадив письменникові вмістити в неї дари регента і свої особисті гроші. Вольтер передчував своє довголіття і з юності володів чималими прибутками. Його щедро обдаровував двір; йому було сорок п'ять років, коли французький король зробив його своїм камергером; Вольтер був також камергером короля Пруссії; він був прихильником Катерини II, і вона щедро винагородила його у зв'язку з «Історією Карла XII». Він одержував сто луїдорів від Академії, користувався різними субсидіями з королівських шкатулок і т. ін. Бомарше мав уже десять мільйонів, коли пред'явив театру свої авторські права. Обурений тим, як мало одержували драматичні письменники, він запросив їх до себе, в особняк на вулиці Мавп, який зберігся й досі, і об'єднав проти французького театру для того, щоб допомогти їм добитися одержання п'яти відсотків від збору. Якби Бомарше жив за часів Людовіка XIII, Буало не довелося б сказати Людовіку XIV жахливі слова: «Государю, пришліть трохи бульйону Корнелю, він умирає!»

«...Двоє цих людей — всупереч блиску свого розуму і завдяки блиску свого багатства — всього лише перші в ряді тих торговців ідеями, яких сьогодні називають письменниками. Ці постачальники книжок, ці письменники-книгопродавці перетворили нашу літературу на орендоване поле, не менш прибуткове, але й не менш порошне і брудне, ніж яке-небудь поле, засіяне буряком чи ріпою...»

Хай буряк, хай буде ріпа,— нам прибутки лише милі!..

Коли б, як у «Тисячі й одній ночі», душа маркіза де Кюстіна силою чудесного перетворення могла переселитися у тіло

якогось бідного письменника, що живе зі свого пера, якби маркіз протягом одного лише дня відчув усю глибину злиднів і зазирав у безодні, які на кожному кроці розверзаються перед ним, він мовчки схилився б перед тими, хто утримується на краю прірви, і перед їхньою доблестю.

«...Руссо показав нам приклад письменника, який волів краще зоставатися бідняком, ніж збагачуватися за рахунок прибутків від своїх творів. Таке рішення геніальної людини куди цінніше, ніж найчудовіші красоти стилю. Досі талант Руссо знаходив більше наслідувачів, ніж його гордість, але хто знає, що готує нам майбутнє? Багатство так легко обходиться без слави, що і слава, треба сподіватися, навчиться, кінець кінцем, обходитися без багатства. Але купована слава, яка так багато обіцяє, а задовольняється таким малим,— це лише тінь, лише карикатура на справжню славу. Справжня слава завжди супроводжує бездоганну репутацію, слава купована тільки уповільнює торжество генія, привласнюючи собі його права і його місце. Доки я буду бачити, що витвори думки стоять у ряді промислових виробів, по сусідству з тканиною машинного виробництва або з клубком пряжі, виготовленої механічним способом, я повторюватиму: «Люди розумової праці не знайшли власної сфери діяльності. Вони — торговці і, як усі торговці, брехуни, бо всяка комерція заснована на обмані. Але торговців істиною слід було б карати суворіше, ніж карають крамарів за обмірювання і обважування. Адже, обманюючи, талант не тільки обкрадає гаманець, а й розбещує свідомість і так далі».

Леле! Хто з письменників, на яких звели наклеп, не мріє про те, щоб якийсь турецький каді вхопив нарешті за вухо котрогось із журналістів, притягнув його до суддівського столу і покарав за ті вигадки, на яких той базує свою критику, прагнучи задовольнити ненависть євнуха, спрямовану проти всякого, хто більшою абе меншою мірою дружить із музою. Автор хоче насамперед нагадати п. де Кюстіну, що Руссо у своїй «Сповіді» якнайдокладніше розповідає про тривалі і настійні переговори, в результаті яких він домігся від Марка-Мішеля Рея, з Амстер-

дама, довічної ренти у шістсот франків; половина цієї ренти збереглася за Терезою. Крім того, автор дозволяє собі зауважити, що в той час рукописи не продавалися так, як вони продаються тепер: книги коштували значно дорожче, а число читачів було дуже обмеженим. Монтеск'є не скоро побачив друге видання «Духу законів». Бюффон розорився б, публікуючи свої твори, якби король не віддав у його розпорядження королівську друкарню. Жоден твір високого стилю не може бути надрукований без величезних витрат на друкарські виправлення. І хоча ці виправлення коштують дуже дорого, лише люди посередні дозволяють собі обходитися без них. Пан де Шатобріан вносив їх у великій кількості, як і покійний Бернарден де Сен-П'єр, як і Вольтер, як і всі ті, хто бореться з труднощами французької мови. Руссо повідав нам, з якою дивовижною наполегливістю він працював, прагнучи обійтися без друкарської правки: він доти вголос повторював ночами фрази із своїх творів, поки вони не починали задовольняти його, і стільки разів переписував їх, доки не знаходив зворотів, які здавалися йому досконалими.

Подібно до п. де Кюстіна, автор теж схиляється перед бідністю Руссо, бо у даному випадку бідність є своєрідною поезією гордості, проте він не думає, що прибутки від книг могли б збагатити Руссо. Дідро, який витягував із своїх творів весь прибуток, який можна було дістати, і користувався не меншою славою, ніж Руссо, був би такий же бідний, як той, якби не спадщина, одержана ним від батька...

Перед великими людьми, які народилися бідняками, життя відкриває лише дві можливості: або злидні Гомера, Сервантеса та інших, безтурботність Лафонтена, Макіавеллі і Спінози, аскетизм Жан-Жака — все це явища одного порядку; або рішення, прийняте Кальдероном, Лопе де Вегою, Дідро, Рейналем, Мірабо, Вальтером Скоттом, лордом Байроном, Віктором Гюго, Ламартіном e tutti quanti *,— продавати свої твори на

* І всіма іншими (італ.).

ринку. Вихваляння бідності було б куди переконливішим, якби воно походило від будь-якого іншого письменника, а не від маркіза де Кюстіна, бо успадковане майно дозволяє йому ставитися звисока до багатства, яке він міг би здобути своїм пером. Втім, чи обгрунтоване таке вихваляння? Расін шкодував про те, що експлуатує свої авторські права, йому хотілося бути досить багатим, щоб не торгувати натхненням. Але, подібно до Буало і більшості інших письменників, він був осипаний щедротами короля, який платив за кілька рядків історичних творів, написаних про його царювання, суму, рівну ста тисячам франків на наші гроші. Скажемо з усією прямотою — великі письменники повинні перебувати на утриманні своєї країни. Високе служіння, про яке говорить п. де Кюстін, вимагає добре влаштованого життя — без матеріальних тривог і турбот. Та що поробиш! Нинішні уряди побоюються, що у них виявиться забагато нахлібників. Чиновники, яким країна доручає забезпечувати кормом величезну кількість птахів, зовсім не вміють відрізняти солов'їв від зухвалих горобців, які сідають на плечі представникам влади і, вкрадливо цвірінькаючи їм улесливі слова, нахабно накидаються на корм. За всіх часів освічені і щасливі у своєму виборі правителі і знатні вельможі, нарешті, духовна еліта віку, чиє розкішне життя здається нам сьогодні казковим, надавали геніальним людям можливість творити без турбот і примусу. Збереглися чудові зразки такої рівності, подарованої таланту; у той же час зустрічалися і дрібні душі, які прагнули за приступну ціну купити владу над генієм, і заздрісні серця, які ховали свою помсту під покровом убогої добродійності. Сервантес і герцог Лерма, Корнель і чиновники казначейства, які залишили його у злиднях, наочні докази цьому. Пані де ла Саблієр і пані Еврар, дві самовіддані жінки, які піклувалися про Лафонтена, чию славу вони поділяють,— явище незвичайне. Філіпп II, цей грізний король, дарував художникам звільнення від усіх громадянських, воїнських і фінансових обов'язків. Яка величезна відстань від цього його указу до тих мук, яких завдає національна гвардія деяким відомим письменникам, і до тих трьохсот тисяч франків, які

відпущені нашою палатою депутатів для заохочення... (Слухайте!)

Мистецтв!

Наук!

Красного письменства!

Франціск I надіслав Рафаелю сто тисяч екю у золотій скриньці, нічого не бажаючи натомість; у відповідь художник послав королю своє «Преображення», одне з небагатьох полотен, цілком написаних ним самим. Картина ця, яку римська курія не хотіла випускати з Італії, з лишком оплатила дарунок. Поет, якому заздрив Карл IX [98], проте, міг черпати кошти з королівської казни. Кожному зрозуміло, що у наш вік такі щедроти мали б наслідком поневолення думки, яка колись займалася питаннями, мало небезпечними для влади. До того ж за минулих часів знаходилися високі покровителі навіть для найбунтівливіших умів: Лютер мав поміж вельможних князів своїх захисників; Фрідріх Великий був другом філософів XVIII віку. Хто з сучасних монархів був би такий щедрий, як Наполеон, котрого постійно обвинувачували у пригнобленні діяльності розуму і який, дізнавшись, що його ворог Шеньє [99] потрапив у скрутне фінансове становище внаслідок *необачно придбаної обстановки,* надіслав йому сто тисяч франків, залишивши письменника у невіданні, звідки одержано ці гроші. Сьогодні найзворушливіша історія про злигодні письменника і важке його існування може, у кращому разі, мати наслідком подачку у п'ятсот франків. Хіба дано бюрократові проявити широту розуму, притаманну справжньому покровителю наук, мистецтв і красного письменства? Йому і на думку не спадає цікавитися становищем талановитих людей, які перебувають у пазурах злиднів,— він займається справами людей посередніх, які адресують йому прохання на гербовому папері, вартість якого часто не по кишені поетові, що перебуває у скруті. Чи не надто це дорога ціна? Нині пресі платять лише за практичні послуги; тепер заохочують лише посередників у справах, а не авторів мистецьких творів. Безперечно, що з усього загону письменників, завербованих урядом після 1830 року, якщо не

рахувати трьох чоловік — пп. Тьєра, Бартелемі та Міньє,— власті збагачували лише людей посередніх.

Отже, захист літературної власності конче потрібний. Пан маркіз де Кюстін дивиться на світ крізь рожеві окуляри, якщо вважає, що продукти розумової діяльності котируються на біржі нарівні з продуктами промисловості; саме через те, що книжки розцінюються подібно до ріпи чи бавовни, письменників обкрадають ще за життя і грабують після смерті на підставі безглуздого закону, прийнятого Конвентом... Французька література уже в достатній мірі збіднена: їй загрожує смертельна небезпека внаслідок контрафакції, яка викрадає у письменника плоди його безсонних ночей; їй загрожує водевіль, який вирубує вирощені нею ліси, щоб вона ще й у власному домі вислуховувала докори за ті жалюгідні крихти, які їй дістаються. Коли ж все-таки й досі публікуються книжки у Франції, країні, котра зобов'язана найблискучішими перемогами своїй мові і високим творам своєї літератури, то лише тому, що десть паперу, два гусячих пера і пляшечка з чорнилом приносять від п'ятисот до тисячі франків заробітку на рік, і бувають письменники, які примудряються існувати на таку суму.

Все це — не відхилення від теми. Це пояснення автора безпосередньо стосується літератури. Частини твору, розпочатого ним, зазнають химерного впливу смаку і норову торговців. Якась газета замовляє йому за заздалегідь встановлену ціну уривок — не дуже довгий, не дуже короткий, який зайняв би певну кількість колонок. Автор йде на свій склад і говорить: «У мене є „Банкірський дім Нусінгена"»! Але виявляється, що «Банкірський дім Нусінгена», який цілком підходить і за довжиною, і за шириною, і за ціною, порушує питання надто делікатні, котрі аж ніяк не відповідають політичному курсу газети. І «Банкірський дім Нусінгена» залишається в автора на руках [...]. Дайте нам щось середнє між проповіддю і літературою, якусь дрібничку, яка послужить матеріалом для газетних шпальт, а не приводом до скандалу, буде драматична, але цілком безпечна, смішна, але без домішки глузування...

Але що ж робити з цими полотнами, повернутими у майстерню? Їх включають у перше-ліпше видання. Доводиться коритися вимогам книготоргівлі. Книгопродавець приходить і вимагає два томи — ні більше ні менше, або, скажімо, продовження повісті, щоб зробити її товстішою. У нього є раз назавжди встановлені формати, він дотримується певного розміру берегів [...]. Ну що ж, нехай ті, хто сміється з такого стану речей, і ті, хто його оплакує, не думають, що мистецтво через це загине! Мистецтво пристосовується до всього, воно влаштовується скрізь: у кожному закутку, у глибині каміна, у вигинах склепіння; воно здатне блищати у будь-якій формі, якої йому нададуть. У минулому воно так і було. Одного разу настоятель домініканського монастиря у Мілані відвідав великого механіка і не менш великого письменника і художника, ім'я якого — Леонардо, і сказав йому: «У глибині трапезної нашого монастиря стіна непропорційно довга у порівнянні з її висотою. Чи не подивитесь ви, що тут можна зробити?» Леонардо вмістив там свою славнозвісну «Вечерю» — царицю фресок. Що ж до дивовижної і непослідовної системи публікації творів автора, то у всьому винні існуючі обставини, а не він. Хай письменники не тривожаться: хоч у новому гербі Франції і красується книга, ніхто з наших конституційних правителів не зацікавиться долею літератури; вона не стане предметом обговорення ні на одному конгресі. Якщо автор дозволяє собі прилюдно прати брудну білизну книготоргівлі, літератури і журналістики, то він робить це не стільки заради себе, скільки заради багатьох нещасних, яких він знає, і навіть для тих, хто ганьбив його. Обрáзи давали їм засоби до існування, і автор простив цих людей, страждаючи від усвідомлення, що такі блискучі уми дійшли до таких ганебних вчинків. Доля французької літератури сьогодні фатально зв'язана з книготоргівлею і журналістикою; газета знемагає під тягарем податків, а книготоргівля майже задушена контрафакцією [...].

Жоден письменник, наділений талантом, не повинен хизуватися ним. Талант, подібно до благородного походження,— справа випадкова, і треба домагатися, щоб тобі його прощали.

Але хіба не дістає письменник права на деяку славу, перемагаючи ті труднощі, які не вдалося перемогти самому Гете і багатьом іншим? Ось чому автор не вважає за можливе приховувати, що, будуючи свій твір, він не зустрічає ні допомоги, ні підтримки; більш за те, він зіткнувся зі страхітливими перешкодами і щодо інструментів, і щодо робітників, і щодо матеріалів, і щодо обробки,— словом, скрізь.

Це простодушне признання багато що пояснює, та це ще не все. У Турені є старовинна приказка, яку Рабле і Вервіль висловлюють відверто. Внаслідок перебільшеної соромливості, властивої нашому часові, її можна передати приблизно так: «Нікому не дано володіти всіма музами відразу». Митці, побоюючись залишитися без діла, змушені розпочинати кілька творів одночасно, з тим, щоб закінчувати то один, то другий. Одна з найпрекрасніших елегій Андре Шеньє чудово малює майстерню, яку він носив у себе в голові. Хто не зберігає у своїх папках тисячі творів — і ледве розпочатих, і майже завершених?..

Якщо «Утрачені ілюзії» так і залишилися стояти, виставивши одну ногу наперед, подібно до паризьких будинків, які виступають на вулицях уступами через нерівні проміжки, немов чекаючи, поки вони з'єднаються з іншими, то це сталося тому, що місця виявилося всього лише на один том, а не на два. Автор уже говорив про це у передмові до цієї книги, і ніщо не доводить краще марності передмов для читачів і їх корисності для книгопродавців, коли вони прагнуть збільшити обсяг тому. Передмови можна писати без усякого побоювання. Якщо ви зустрінете тут багато чиновників і мало видатних жінок, то цей огріх пояснюється наведеними вище міркуваннями: чиновники були вже готові, оброблені, цілком закінчені, а видатна жінка ще має бути намальована. Якщо ви читаєте «Банкірський дім Нусінгена» окремо від тісно зв'язаної з ним картини «Цезар Бірото», то це сталося тому (без порівняння з Леонардо, панове критики), що трапезна «Естафети» могла вмістити лише крамницю парфюмера [100]. Нарешті, якщо «Торпіль», яка, можливо, коли-небудь здасться вам одною

ший нотар,— всі вони, читаючи книгу, де буде вміщено цей благословенний портрет, скажуть, як жінка, що здобула нарешті залицяльника собі по серцю: «Як добре він зрозумів мене!»

Проте якщо подібну вимогу поставлять і інші стани — стряпчі, судові пристави, дівиці, торговці, банкіри — всі ті, хто має право на повагу суспільства, а таке право має більшість французів,— то автор не матиме можливості задовольнити їхні запити: сторінки його творів надто скидалися б у такому разі на надгробні написи кладовища Пер-Лашез, де ви скоріше знайдете порядну людину серед тих, що прогулюються, ніж шахрая у могилі.

Жарді, 15 вересня 1838 р.

Про літературні салони і хвалебні слова

[...] Нещастя, якого мужчина з доброго товариства або жінка, яка дотримується моди, уникнути не можуть,— це відвідування салонного читання. Стережіться, тут ви ступаєте на грунт, де спотикаються і найспритніші. Ви, найелегантніший танцюрист Парижа, найвправніший вершник Булонського лісу, найскромніший співтрапезник, всіма любимий співбесідник, бережіться! І ви, красуне, що з недбалою грацією відкинулись у глибину коляски, ви, чий салон — взірець хороших прийомів, ви, що маєте терпіння вислуховувати дурня, уважна до таланту, ви, що насмішкою відповідаєте на освідчення у коханні, холодна з мужчиною, який вас хвилює, досить розумна, щоб гідно поводитись у будь-якому товаристві, бережіться, якщо вас запрошують на якийсь літературний вечір! Бійтеся, коли мова йде про прозу; коли ж це вірші, тремтіть!..

Жити життям літераторів, які відвідують наші зборища,— це незбагненне мистецтво, праця каторжника, виконувана з усмішкою на устах, муки і тортури зі співанням хвали богові.

Скільки спостережень треба зробити, скільки відтінків вловити, обминути підводних каменів, і не для того, щоб не зда-

тися смішним, а щоб огородити себе від прокляття генія! Бо треба пройнятися істиною, що тут ідеться не про насмішку, яка карає недотепність, не про загальне мовчання, яке підкреслює допущене порушення пристойності, ні, все ваше життя залежить від одного жесту, від одного слова, і смертельна ненависть буде карою за необачність або холодність.

Перш за все ви входите у салон, де шумно бесідують чоловіки з високими лобами і жінки, які здаються забутими на землі ангелами. Не ображайтеся, якщо ваше привітання не буде помічене. Вважайте себе щасливим, якщо не наробили вже трьох дурниць: першу — відрекомендувавшися господині, яка стежить за порядком читання; другу — поздоровкавшись зі знайомою дамою, яка втупила у вас незворушний погляд, а ви при цьому не зметикували, що вона зараз поринула у роздуми, мріє або щось обмірковує; і третю — відповівши «Га? Що?» неуважному поетові, який повторював свої вірші, шепочучи їх вам на вухо.

Сідайте, коло утворилося. Тепер з усіх поз якнайшвидше виберіть найбільш для вас підхожу, бо про те, щоб сісти просто, без викрутасів, нема чого і думати. Ось добродій сперся ліктями на коліна і затулив обличчя руками, боячись, як би випадковий погляд або якийсь помітний предмет не порушив глибокої уваги до обіцяного читання; інший пірнув у затишне крісло, напівзаплющивши очі, готовий віддатися заколисуючій солодкій гармонії чарівних віршів; красуня з високим чолом і нетерплячим поглядом втупила орлині очі у поетичні уста, що так хороше промовляють про кохання; молодий адепт, схиливши голову, опустивши очі і трохи зігнувшись, тонко модульованими похитуваннями супроводжує ритм і дію поеми; зовсім ще юний поклонник скрадається позаду всіх, щоб мати право навшпиньках спертися на плече сусіда і показати тільки кінчик свого носа, на якому написаний весь запал його уваги; друг, який умістився поруч читця і жестом закликає до мовчання; суперник, який притулився спиною до каміна і хизується своєю поразкою; отой, що забився у куток, щоб уявити собі спів віддаленого голосу; той, більш сміливий чи, мабуть, більш

захоплений, залишившися без стільця, сам того не помітивши, опинився всередині кола і кінець кінцем сів на підлогу, як лакедемонянин; всі ці люди знають свій світ. Але ви, що не досягли ще зрілості у поезії, хоч і вважаєте себе людиною досвідченою, ви не станете зазіхати на ці чудові позиції, а якщо побачите невиразний гурт невідомих людей або порожній стілець, прихований за крислатим капелюшком якоїсь синьої панчохи, сховаєте там свою недосвідченість.

Слухайте, слухайте, читання починається! Мовчання пустелі, непорушність її пірамід зустрічають перший вірш елегії, оди, медитації чи дифірамба.

— «Хотів би знати я, що є жінка...»

— Пробачте, пробачте,— перериває огрядна молода особа, що напахченою хусточкою заглушує жорстокий кашель, якому судилося вкоротити їй життя,— назва, добродію, назва?

— Так, так, назва? — повторює товариство.

І мовчанка запановує знову після легкого бурмотіння, як ніч після сутінків.

— «І повертаючись літнього вечора...

О дев'ятій годині... О дев'ятій годині з половиною... Одної неділі...»

— Удала манера письма! Тут є витонченість! Новизна! Я зрозумів. Я слухаю. Так, так.

Починається елегія і разом з нею битва, бо точиться бій між поетом, що декламує, і слухачем, що вихваляє. Варто лише одному вимовити двовірш, як другий кидає: *«Чудово! О! О!..»* А захоплена посмішка близького друга, що знає напам'ять поему, яку читають, і передбачає хвилюючий вірш! За п'ять хвилин лагідна радість починає проступати на його обличчі, вона розцвітає з кожним двовіршем, росте, сяє і з довгожданим віршем вибухає вигуками: «Ах! Браво! Захоплююче! Яка чарівність! Це поетична удача! Крок уперед! Відкриття! Тсс!.. Не заважайте. Він сам і його вражаючі вірші винні у тому, що його перебивають! Та замовкніть же!!!»

Першими переривають читання звичайно найменш вправні хвалителі. Хай продовжиться читання, хай відновиться глибоке

мовчання, у якому звучить слабкий і ніжний голос поета. Ось слухач, його напіврозтулені вуста і витягнута шия промовляють про безмежний захват; у другого вихоплюються напівголосно неясні слова радості і задоволення; погляд цієї жінки так блукає, що можна засумніватися, чи вона при своєму розумі; спинка стільця, зайнятого другом, тріщить від судорог захвату, що опанував його; найбільш безстрашний час від часу вибухає ідіотським сміхом людини, враженої і переляканої найвищими таємницями, до яких вона прилучилася; оцей витягає хусточку і неначе стидається мимовільних сліз; більш стоїчний бореться з хвилюванням і намагається загартувати свою душу, опираючись владі поета; он той не належить більше землі; інші задихаються; та ось нарешті який-небудь вірш викликає виверження вулкана захоплень. Раптом палаюча лава виходить із берегів, і душа слухача, що кріпилася так довго, виливається у криках, кашлі, оплесках, тупоті, захоплених «Ах!» і «О!» всіх тонів; і так доки близький друг не заспокоїть публіку жестом, який обіцяє щось ще краще, і поет, оговтавшись від збентеження, викликаного таким тріумфом, відважно відновлює течію розпочатих рядків.

Жалюгідний слухачу, вперше допущений до цієї соціальної містерії, як будете поводитися ви? Плескати в долоні? Кричати «браво»? Зухвалий критик! Ви пропали, якщо завдасте такої образи. У вас є тільки один спосіб висловити свою хвалу: зобразити те мовчання, коли захлинаєшся, коли зупиняються слова у горлі, бо хочеться сказати надто багато; якщо ж вас представив завсідник салону, у вас є ще одна можливість — підійти до нього зі сльозами вдячності в очах і, гаряче потиснувши йому руку, вимовити:

— Спасибі, друже мій, спасибі!..

Це тонко, це помітно і не позбавлено вишуканості.

Відмітимо, проте, що ми дійшли тільки до міміки захоплення, а розмовні формули готуються майстрами, як заключний спалах фейєрверка. Перш ніж перейти до цього страхітливого вибуху пристрасних почуттів, я ще мушу поговорити з вами про драматичні паузи.

Я знав у світі одного молодого обранця, який, будучи одержимий фамільним генієм, вчепився у рукав однієї із своїх прекрасних сусідок і у припадку ентузіазму вирвав із нього цілий клапоть; іншим разом, повиснувши на завісі, він так довго тупав ногами від захоплення, що кінець кінцем, ослабнувши від переживань, потяг за собою і залізний прут, і позолочений карниз, і червоний коленкор, і білий муслін, потягнувши заодно якусь уважну красуню і аматора гротесків, причому чи то набив їм гулі на лобі і виколов очі, чи то вибив три зуби.

Трапляється іноді — в один із тих фатальних моментів, коли кращі уми виявляються нижчими від свого призначення,— що надто мовчазна увага гурту присутніх починає скидатися на нудьгу, але немає поета з міцними грудьми, з серцем, сповненим меду і жовчі, у якого б не було помічника, ладного запалити збори. Коли треба, він кидається з віконної ніші через стільці, через крісла і, зупинившися посеред гуртка, кричить, тупає ногами, біснується, вимовляє недоладні слова, поки, опанувавши своє хвилювання, не поспішить укритися у ніші, де його захват ще сичить деякий час, як згасаюча пожежа.

Однак тим часом читання триває, і починають вихоплюватися слова, які його переривають. До якого жанру, до якої епохи належить вірш, що сп'янив вас? Може, дівчата Гренади, серенади і променади повідали вам про тайники Альгамбри [101], про затишок помаранчевих гаїв?

— О! Тут щось мавританське! — каже отой.

— О! Це Африка! — вигукує оцей.

— І разом з тим Іспанія! — додає інший.

— У цьому вірші почуваються мінарети!

— Це справжня Гренада!

— Це справжній Схід!

Даю слово честі, при мені про Африку й Іспанію було сказано: «Це справжній Схід!»

Якщо ж трапиться, що суворе середньовіччя, його міфи і грифи, його похмурі оселі і витончені капітелі, його трубадури і амбразури наповнять ваш слух лицарськими оповіданнями:

стрілчаста арка, архітектурна розетка, пілястр, камінь, перетворений на мереживо,— ось якими захопленими епітетами вибухнуть колористи поезії:

— Ці вірші витончені, як колона Парфенона.

— Ця елегія подібна до статуї з пароського мармуру, знайденої біля джерела.

— Це теорія, яка приносить себе в жертву.

— Це амфора, яка зібрала мед Гіметської гори.

Такі слова — для грецької поезії; вона дещо вийшла з моди, але все ж таки володіє досить великим хвалебним словником.

А поки ми нестямно слухаємо, години біжать, і ось-ось зазвучать останні строфи; тут місцевий колорит щезає, і збудження сягає такої міри душевного розладу, що окремих хитромудрих слівець стає замало, треба знайти щось таке, що завершало б загальну хвалу у крику або в образі.

Поет замовкнув... Товариство підводиться... Що це? Де елегантні, стримані манери паризьких салонів? Де поділася ввічливість чоловіків, витримка жінок? Все раптом змішалося; слухачі кидаються до читця, і протяжний крик захоплення, злитий з оплесками і шаленим тупотом, заповнює вражений слух; потім у загальному бурхливому гомоні спалахують, наче блискавки під час грози: «Чарівно! Чудесно! Грандіозно! Незбагненно!» В один із вечорів я спритно підготував: *«Нечувано!»* Слівце було прийняте, але мене перевершили іншим — *«Приголомшливо!»*. Воно було краще пущено і більше сподобалось.

Що ж до вас, нещасні, до кого я звертаюсь, майте на увазі, що *«чудесно»* і *«грандіозно»* — це найменше, чим ви зобов'язані елегії з п'ятнадцяти віршів чи оді з трьох строф. Коли ж ідеться про драму: «Це відроджений вік! Це історія в дії! Це велетень, зображений на весь зріст! Це встає минуле! Це відкривається майбуття! Це світ! Це всесвіт! Це бог!»

А тепер ви, кого ми повчаємо поведінці вихованої людини, можете вважати себе трохи обізнаним у поетичній науці. Ми розповіли вам, як треба відрекомендуватися і поводитись у літературному салоні; але не сподівайтеся на щось інше, як на

роль рядового слухача, який у кращому разі нікому не докучатиме. Будьте обачні, тобто, якщо ви не маєте таланту бачити, розуміти, судити і діяти протягом п'яти хвилин, користуйтесь наведеними словами.

Є ще один спосіб, який належить лише вищим умам: нестямне вихваляння під виглядом критики; для цього потрібні такт і тонкість, які даються лише досвідом; водночас — завзятість і сила виконання, якими природа наділяє лише своїх улюбленців.

Головне — це останнє застереження, без якого всі інші марні: заради вас самих, заради вашої сім'ї, заради вашого і її майбутнього, ніколи не заходьте під час читання. На колінах ми даємо вам цю пораду. Нещасний юначе, нещасна жінко, ви перервали читання. Юначе, ніколи не просіть руки прекрасної дівчини: тридцять вісім анонімних листів викриють безумства днів вашої юності, ваші борги і перші любовні пригоди. Складіть політичний заповіт, якщо хочете стати начальником канцелярії, депутатом чи префектом. А ви, бідолашна жінко, не дивіться на цього гарного військового, ні на витонченого чиновника, ні на люб'язного суддю: всі вони ваші коханці, якщо вірити тисячі поетичних уст.

Нарешті, ми можемо запропонувати лише три речі невдасі, який перервав читання:

Молитву, могилу і слова «Requiescat in pace» *.

«Мода», 20 листопада 1830 р.

Зв'язки, що існують між провінцією і Парижем, його фатальна привабливість показали автору молоду людину XIX століття у новому світлі: він подумав про жахливу болячку нинішнього часу, про журналістику, яка пожирає стільки людських життів, стільки прекрасних думок...

Показуючи зворотний бік журналістики, він примусить почервоніти не одне чоло, але він, можливо, пояснить ще не

* Хай спочине в мирі (лат.).

пояснену долю багатьох літераторів, які подавали великі надії, але погано кінчили.

З передмови до першого видання «Утрачених ілюзій», 1837

— Любий мій,— поважно сказав Етьєн Лусто, дивлячись на носки чоботів, які Люсьєн привіз із Ангулема і тепер доношував,— раджу вам чорнити чоботи чорнилом, щоб заощадити ваксу, перетворити ваші пера на зубочистки, щоб мати вигляд людини, яка пообідала, коли, вийшовши від Флікото, ви гулятимете гарною алеєю цього саду, і шукати яку-небудь посаду. Станьте писарем у судового пристава, якщо у вас вистачить хоробрості, прикажчиком, якщо у вас міцний поперек, або солдатом, якщо ви полюбляєте військову музику. Снаги у вас вистачить на трьох поетів; але, перше ніж ви проб'єте собі дорогу, ви встигнете тричі померти з голоду, коли розраховуєте жити плодами вашої поезії. Судячи з ваших юнацьких промов, ви маєте намір чеканити монету за допомогою чорнильниці. Я не гуджу ваших віршів, вони значно вищі за ту поезію, від якої ломляться полиці книжкових крамниць [...].

Ви нікого не знаєте, у вас немає доступу у жодну газету: ваші «Маргаритки» так і лишаться цнотливо згорнутими, як ви зараз тримаєте їх у руках; вони ніколи не розквітнуть під сонцем гласності на аркушах з широкими берегами, поцятькованими заставками, на які такий щедрий славнозвісний Доріа, видавець знаменитостей, король Дерев'яних галерей.

Мій хлопчику, я приїхав у Париж, подібно до вас, сповнений мрій, закоханий у мистецтво, охоплений нездоланним поривом до слави; я побачив зворотний бік нашого ремесла, рогатки книготоргівлі, реальність злиднів. Моя екзальтованість нині подавлена, моє первісне хвилювання приховували від мене механізм світу; мені треба було побачити його, вдаритись об усі його колеса, зачепити всі його валики, забруднитися у маслі, почути скрегіт його ланцюгів і маховиків. Ви, як і я, відкриєте, що всіма цими чудесами, про які ви мріяли, керують

люди, пристрасті і необхідність. Ви мимоволі вступите у жорстоку боротьбу книги з книгою, людини з людиною, партії з партією, де боротися вам доведеться безнастанно, щоб не бути покинутим своїми ж. Ці мерзенні сутички розчаровують душу, розбещують серце і безплідно виснажують сили; бо ваші зусилля часто сприяють увінчанню людини, яку ви ненавидите, якогось другорядного таланту, всупереч вам зведеного у генії. Літературне життя має свої куліси. Партер однаково аплодує успіху випадковому чи заслуженому; завжди брудні засоби, нагримовані статисти, клакери, прислужники— ось що криється за лаштунками. Ви поки що у партері. Ще не пізно! Зречіться раніше, ніж ваша нога торкнеться першого східця трону, який оспорюють стільки честолюбців, і не втрачайте гідності, як це зробив я, заради того, щоб жити.

— Поза літературним світом,— сказав журналіст, підводячись і простуючи до головної алеї Обсерваторії, по якій обидва поети стали прогулюватися, неначе бажаючи надихатися досхочу,— ніхто не знає, яка страшна одіссея передує тому, що називається — залежно від таланту — успіхом, модою, репутацією, популярністю, загальним визнанням, любов'ю публіки,— все це лише різні щаблі по шляху до слави, які, проте, ніколи її не замінюють. Цей блискучий моральний феномен складається із тисячі випадковостей, таких мінливих, що не було ще прикладу, коли б двоє людей досягли слави у один і той же спосіб... Слава, якої всі так жадають,— майже завжди вінчана блудниця. На низах літератури вона — жалюгідна повія, яка мерзне на панелі; у літературі другорядній — полюбовниця, яка вийшла з кубла журналістики, причому я виконую роль її сутенера; у літературі, яка досягає великих успіхів, вона — блискуча і зухвала куртизанка, у неї власна обстановка, вона сплачує державні податки, приймає вельмож, пригощає їх і командує ними; вона тримає ліврейних лакеїв, має власний екіпаж і легко може примусити чекати своїх кредиторів. Ах! Для тих, хто, подібно до мене колись або до вас тепер, уявляє її яскравокрилим серафимом у білому хітоні, з пальмовою гілкою в одній руці, з палаючим мечем у другій,— для тих

вона міфологічна абстракція, яка живе на дні криниці, і разом з тим бідна доброчесна дівчина, закинута у трущоби, чиє багатство — тільки її чесноти і благородна мужність, і яка непорочною підноситься у небеса, якщо тільки не вмирає зневажена, зганьблена, закатована, всіма забута. Такі люди, чия думка окована бронзою, чиє серце ще палає, не остуджене сніговими бурями досвіду, рідко зустрічаються на цій землі, що стелеться біля наших ніг,— сказав він, указуючи на велике місто, яке димилося у присмерку [...].

— Досвід першої людини, яка мені сказала про те, про що я вам говорю, нічого не дав; так і мій досвід, звичайно, буде марним для вас. Щодня все з такою ж непомірною запальністю з провінції у Париж линуть все такі ж самі, щоб не сказати все наростаючі, юрби безвусих честолюбців, які, високо піднявши голову, гордовиті серцем, кидаються на приступ моди, цієї принцеси Турандот із «Тисячі і одного дня», і кожен мріє бути принцом Калафом! Але ніхто не відгадує загадки. Всіх поглинає вир лиха, бруд газет, болото книжкової торгівлі. Вони чіпляються, ці жебраки, і за бібліографічні нотатки, і за тріскучі тиради, за хроніку паризьких пригод у газетах, за книжки, зобов'язані своєю появою логіці торговців друкарським папером, які віддають перевагу будь-якій нісенітниці, що розходиться за два тижні, перед шедевром, який вимагає часу для збуту. Вся ця гусінь, яка гине раніше, ніж вона перетвориться на метеликів, живе ганьбою і підлістю, ладна за наказом якого-небудь паші з «Констітюсьйонель», «Котідьєн» чи «Деба», за сигналом видавця, на прохання заздрісного колеги і часто заради обіду загризти або піднести талант, який народжується...

[...] Таємниця літературного успіху не у тому, щоб самому працювати, а в умінні користуватися чужою працею. Власники газет — підрядчики, ми — каменярі. І ось, чим людина нікчемніша, тим швидше вона робить кар'єру; вона ладна переносити будь-які неприємності, терпіти будь-які образи, потурати ницим пристрастям літературних султанів [...].

Мені вас жаль. Я бачу у вас самого себе, яким я був, і я певен, що за рік або два ви станете таким, який я тепер.

У моїх гірких порадах ви, можливо, запідозрите таємну заздрість, який-небудь особистий інтерес, але вони підказані відчаєм засудженого на вічні муки у пеклі. Ніхто не наважиться вам сказати те, про що я кричу, як людина, уражена у саме серце, як новий Іов на гноїщі: «Ось виразки мої!»

— Боротися на тому чи іншому поприщі, але я мушу боротися,— сказав Люсьєн.

— Так знайте ж,— провадив далі Лусто,— боротьба буде без перепочинку, якщо тільки у вас є талант; тому краще для вас було б не мати його. Стійкість вашої чистої совісті похитнеться перед тими, від кого залежатиме ваш успіх, хто одним своїм словом може дарувати вам життя, але не побажає вимовити цього слова; бо, повірте мені, модний письменник поводиться з новачками в літературі жорстокіше, ніж найбрутальніший видавець. Де видавець бачить тільки збиток, там автор побоюється суперника; один просто вас обдурить, другий вас розчавить... Щоб написати хорошу книжку, мій бідолашний хлопчику, вам доведеться з кожним помахом пера черпати із серця ніжність, енергію, всі сили і перетворювати їх на пристрасті, на почуття, на слова! Так, ви будете писати замість того, щоб діяти, співати, замість того, щоб боротися; ви будете любити, ненавидіти, жити у ваших книжках; але, ревниво оберігаючи свої скарби заради стилю ваших книжок, своє золото і пурпур заради героїв ваших романів, ви блукатимете у ганчір'ї паризькими вулицями, щасливий, що, суперничаючи з актами громадянського стану, ви узаконили існування Адольфа, Корінни, Кларісси або Манон; ви зіпсуєте собі життя і шлунок, дарувавши життя своєму творові, який на ваших очах буде обмовлений, зраджений, проданий, кинутий журналістами у лагуни забуття, похований вашими кращими друзями. Чи зможете ви дочекатися того дня, коли ваш твір оживе, воскрешений — ким? коли? як?.. Насамперед спробуйте знайти видавця, досить відважного, щоб надрукувати ваші «Маргаритки»! Нема чого і думати про те, щоб вам заплатили,— аби надрукували. Тоді ви побачите цікаві сцени.

Жорстока тирада, виголошена голосом пристрастей, які

вона виражала, обрушилася, мов снігова лавина, на серце Люсьєна і вселила у нього моторошний холод. Якусь мить він стояв мовчки. Потім його серце, неначе пробуджене цією жорстокою поезією перешкод, загорілося. Люсьєн потиснув руку Лусто і скрикнув:

— Я восторжествую!

— Добре,— сказав журналіст.— Ще один християнин виходить на арену на розтерзання звірям.

«Утрачені ілюзії»

Хай не звучить хвала нинішньому віку, який дає, за прикладом усіх віків, таланту вмирати від байдужості, такої ж грубої, як і в ті часи, коли померли Данте, Сервантес, Тассо e tutti quanti *.

«Пошуки абсолюту»

* І всі інші (італ.).

ПОГЛЯД КРІЗЬ ВІКИ — НОТАТКИ ПРО МИСТЕЦТВО РІЗНИХ ЕПОХ І НАРОДІВ

Жаль, що у XIX віці доводиться вдаватися до образів грецької міфології, та ніколи ще я не був такий вражений могутньою правдою цих міфів...

Бальзак — Ганській.
Париж, 26 жовтня 1834 р.

ДОНУ МІКЕЛАНДЖЕЛО КАЕТАНІ,
КНЯЗЮ ТЕАНО

Не князю римському, не спадкоємцю славного роду Каетані, який подарував кількох папів християнському світові, а вченому тлумачеві Данте присвячую я цей короткий уривок довгої повісті.

Ви просвітили мене, показавши, на якій прекрасній основі думок великий італійський поет створив свою поему, єдиний твір, який письменники нового часу можуть протиставити творінню Гомера. До зустрічі з вами «Божественна комедія» уявлялася мені величезною загадкою, розв'язання якої не було знайдено ніким, і, в усякому разі, коментаторами. Так глибоко зрозуміти Данте, як ви, означає уподібнитися йому у величі, але ж усе велике вам близьке.

Який-небудь французький учений зробив би собі ім'я, одержав би і кафедру, і ордени, надрукувавши у вигляді глибокодумного дослідження імпровізацію, якою ви так зачарували нас того вечора, коли ми відпочивали після прогулянки по Риму. Ви, можливо, не знаєте, що більшість наших професорів живе за рахунок Німеччини, Англії, Сходу чи Півночі, як ко-

махи живуть за рахунок дерев; і, стаючи, як комахи, його невід'ємною частиною, вони годуються чужими соками. Але на Італії ще не наживалися так одверто. Я знаю, ніхто не оцінить моєї письменницької делікатності. Я міг би, обікравши вас, стати вченішим за всіх Шлегелів; але я залишуся скромним лікарем соціальної медицини, цілителем невиліковних недуг, хоча б для того, щоб віддати данину вдячності моєму чічероне і приєднати ваше славне ім'я до імен Порча, Сан-Северіно, Парето, ді Негро, Бельджойзо, які у «Людській комедії» уособлюють сердечний і непорушний союз Італії і Франції, і союз цей освячую не я перший: ще у XVI віці моїм попередником був ваш Банделло, єпископ і автор пустотливих казок, що ввійшли у чудову збірку новел, звідки Шекспір черпав сюжети для своїх п'єс і навіть запозичав цілі ролі, часом відтворюючи їх дослівно.

З передмови до «Кузини Бетти»

Моє захоплення Рабле справді велике, але воно не відбилося на «Людській комедії»; його *невпевненість* мені чужа. Рабле — найбільший геній середньовічної Франції, єдиний поет, якого ми можемо протиставити Данте. Але цьому своєму особистому маленькому культу я віддав данину у «Пустотливих оповіданнях»...

З листа Іпполіту Кастілю, редактору «Смен», 11 жовтня 1846 р.

Справді, у реальному світі все перебуває у взаємному зв'язку. Всякий рух зумовлений певною причиною, всяка причина зв'язана з цілим; отже, ціле відбивається у найменшому русі. Рабле, найсвітліший розум нового часу, людина, у якій поєдналися Піфагор, Гіппократ, Арістофан і Данте, ще триста років тому сказав: «Людина — це мікрокосм».

«Кузен Понс»

Перша з картин належала пензлю Себастьяно дель Пьомбо, друга — фра Бартоломео делла Порта, третя — пейзаж Гоббеми, а остання — жіночий портрет Альбрехта Дюрера,— чотири перлини! Себастьяно дель Пьомбо у мистецтві живопису являє собою неначе блискучу точку, де зустрілися три школи, кожна з яких привнесла свої високі якості. Венеціанський живописець, він прибув у Рим, щоб оволодіти стилем Рафаеля під керівництвом Мікеланджело, який хотів протиставити його Рафаелю, щоб в особі одного з своїх помічників боротися з верховним жерцем мистецтва. Так цей лінивий геній об'єднав венеціанський колорит, флорентинську композицію і рафаелівський стиль у небагатьох картинах, які зволів намалювати, та ще за картонами, мальованими, як вважають, Мікеланджело. А якої досконалості досяг він у всеозброєнні такої потрійної сили, легко бачити у Паризькому музеї по його портрету Баччо Бандінеллі, який можна порівняти з Тіціановим «Чоловіком з рукавичкою», з портретом старика, де Рафаель поєднав досконалість свою і корреджівську, і з «Карлом VIII» Леонардо да Вінчі,— і від такого зіставлення це полотно нічого не програє.

Ці чотири справжні перлини мають однакові сяяння, досконалу форму, блиск, цінність. Це вершина людського мистецтва. І воно вище за природу, яка дала оригіналові життя лише на мить...

Я подивився кілька залів у галереї Пітті. О! «Портрет Маргарити Доні» Рафаеля! Я був знищений. Ні Тіціан, ні Рубенс, ні Тінторетто, ні Веласкес,— жодний пензель не може наблизитися до такої досконалості.

«Кузен Понс»

Мольєр

Одного разу Людовік XIV спитав у Расіна: «Хто перший поміж великих людей, які прославили моє царювання?»

«Мольєр»,— відповів Расін.

Два століття підтвердили справедливість цієї відповіді, з якою погодяться найдальші наші нащадки.

Справді, якби було можливо повністю виправити людей, примусивши їх червоніти за свої смішні риси, вади і пороки, яке досконале суспільство заснував би цей великий законодавець. Він викоренив би із звичаїв своєї нації віроломство, вульгарну мову, двозначність, ревнощі — часом безглузді, а частіше жорстокі; ганебне кохання стариків, людиноненависництво, кокетство, лихослів'я, фатовство, нерівні шлюби, мерзенну скнарість, дух крутійства, продажність, розпутність суддів, марнославство, яке спонукає людей прикидатися більш значними, ніж вони є, неуцький емпіризм лікарів і сміховинні виверти мнимих святенників.

Така, коротенько, картина пороків, з якими воював Мольєр, завжди лишаючись при цьому забавним, природним і різноманітним...

Громадянські війни, які шматували на той час Францію, довго заважали йому здобути славу. Але цей час не минув для нього марно, він розвивав свій талант і, створюючи перші, ще не оброблені нариси, готувався до великих творів, яким судилося вразити світ. Все ж таки ми не обійдемо мовчанням назви фарсів, які він написав, мандруючи зі своєю трупою по Франції. «Закоханий лікар», «Шкільний учитель», «Літаючий лікар», «Лікарі-суперники» і «Ревнощі Барбуйє» — ось перші твори, написані за італійськими зразками, що принесли йому славу як автору. Ці п'єски, написані прозою, загублені, але, за переказом, деякі риси «Закоханого лікаря» і «Ревнощів Барбуйє» можна знайти у «Лікарі мимоволі» та у «Жоржі Дандені».

Першою завершеною віршованою п'єсою на п'ять актів, яку написав Мольєр, була комедія «Зайдиголова». Він поставив її у Ліоні у 1653 році. Цей перший крок на драматичній ниві свідчив про народження генія. Уїдливі дотепи, кумедні вихватки, надзвичайна захопливість, з якою написана роль Маскаріля, зробили цю п'єсу шедевром; публіка була у захваті, дійшло до того, що інший театр, який грав у Ліоні, був усіма покинутий і, не витримавши конкуренції, розвалився [...].

Деякий час Мольєр іще продовжував їздити по провінції, грав у Греноблі, у Бордо, у Ліоні, у Руані і, нарешті, у 1658 році прибув у Париж. Принц де Конті ввів його до Monsieur, єдиного брата короля. Monsieur відрекомендував його королю і королеві-матері, і того ж року Мольєр зі своєю трупою зіграв перед їх величностями у старому Луврському палаці трагедію «Нікомед».

Трупа Мольєра дістала дозвіл оселитися у Парижі і поділити з італійськими акторами, які там грали, театр малого Бурбонського палацу. Відтоді вона стала називатися «Трупою Monsieur». Через два роки, у 1660 році, Monsieur, який об'явив себе покровителем Мольєра, віддав у його розпорядження залу Пале-Рояля, де трупа грала аж до його смерті.

Отже, всі свої тридцять п'єс Мольєр зіграв на сцені з 1658 по 1673 рік, тобто протягом п'ятнадцяти років.

«Мнимий рогоносець» — п'єса, яка випромінює веселість; «Докучливі» — перша спроба комедії положень; «Школа чоловіків», «Школа жінок» — наслідування «Братам» Теренція, але з дотепнішою розв'язкою; «Шлюб з примусу», що так чудово висміяв схоластичні мудрування філософських шкіл; «Принцеса Еліди» і «Блискучі коханці» — комедії, у яких Мольєр висміював самого себе за надмірні поступки смакам часу, і «Камінний гість», написаний з рідкісним натхненням і своєрідністю,— такі були перші п'єси Мольєра, що стали прелюдією до «Тартюфа» *.

«Кохання-цілитель» передувала «Мізантропу». «Мізантроп» — це могутній, чудово змальований характер, тут Талія [102] промовляє і благородно, і красномовно; за ним ішов «Лікар мимоволі» — чарівна насмішка над Медичним факультетом. Граціозна, витончена пастораль «Мелісерта» і «Сіцілієць» — перша спроба комічної опери, яка доводить гнучкість таланту автора, передували «Амфітріону», чудовому твору, де

* Мольєр двічі пробував поставити на театрі цю давно написану ним комедію, і двічі розлючені святенники своїми несамовитими криками, погрозами й інтригами примушували акторів припинити виставу.

Мольєр наслідує Плавта. У Плавта запозичив Мольєр і сюжет «Скупого», але розробив його глибше, зробивши Гарпагона закоханим, і завдяки цьому показав його характер у всій повноті.

За короткий час з'явились одна по одній комедії «Жорж Данден», «Пан де Пурсоньяк», «Міщанин-шляхтич» і «Витівки Скапена», кожна з яких приваблива по-своєму. Потім «Вчені жінки», де втілений педантизм, виставлений на загальне осміяння, і «Графиня Ескарбанья», де так весело висміяні кумедні риси провінціалів, що потрапили у Париж.

Нарешті, з'явився «Хворий та й годі» — останній твір Мольєра, де з вражаючою правдивістю накреслений образ жінки, яка лічить останні хвилини божевільного старика, образ корисливої дружини і злої мачухи. Тут великий митець довів, що смерть спіткала його у той час, коли могутній геній його був у повному розквіті і міг створювати все нові шедеври.

Ось твори, які піднесли Мольєра на таку височінь, що проминуть віки, перш ніж вона буде досягнута іншими. Серед комічних авторів усіх часів і народів скіпетр належить йому одному. Він більш природний і такий же веселий, як Арістофан, він висміює звичаї так само пристойно, як Теренцій, але більш влучно і вдало, ніж Плавт, зображає комічні ситуації.

Лафонтен

...Хоча «Казки» вийшли у ті часи, коли Людовік XIV, оточений коханками, відкрито визнавав своїх незаконних дітей і ще далеко не був святенником,— «Казки», ці неперевершені шедеври витонченості, які приводять у розпач поетів, були для Людовіка XIV приводом для того, щоб півроку відкладати обрання Лафонтена у члени Академії.

Шедеври, які увічнили ім'я Лафонтена, були написані між 1645 і 1680 роками, тобто на протязі приблизно тридцяти років. Їх поява викликала мало шуму; як усі поетичні твори, пройняті глибокою думкою, вони вимагали від сучасників і сміливості

розуму, і довгих роздумів, потрібних для того, щоб зрозуміти прекрасну поезію. Один лише Мольєр передбачив блискучий апофеоз, який чекав у майбутньому на «простака», але двір, що поринув у безперервні свята, нація, захоплена галантним стилем, сп'яніла від слави, що осявала все, що б не робив повелитель,— чи могли вони зосередитись і вловити такі пісні серед переможного шуму миру і війни? Якщо Мольєру, Расіну і Корнелю довелося побачити народження своєї слави, то вони завдячують цим тріумфам сцені. Боссюе привертав увагу своїми надгробними промовами; Бейлю, Лабрюйєру, Лафонтену, Фенелону — глибоким мислителям, які віддавали свої твори на волю випадковостей повсякденного життя,— довелося чекати лаврових вінків від потомства.

Багато письменників займалося розбором творів Лафонтена; подібно до всіх коментаторів, вони зверталися з холодною промовою до сердець, охоплених хвилюванням. У Вестмінстері гід, який показує сокиру, що нею якийсь невідомий обезглавив Карла I, говорить цікавим: «Сокиру не чіпати!» На світі так мало літературних творів, які викликають захоплення при самому лише погляді на них, що було б блюзнірством ставити їх на одну дошку з іншими у газетних вихваляннях.

Тому ми зводимо, як нам здається, єдиний гідний Лафонтена пам'ятник, видаючи повне зібрання його творів розкішним виданням в одному портативному томі і, незважаючи на прекрасні віньєтки і папір,— за приступну ціну [103]. Це і хвала поетові, бо тут він весь перед нами, це і його життя, бо тут усі його думки [...].

Вольтер, Руссо, всі енциклопедисти були глибоко аморальні в очах влади і релігії свого часу; проте вони є батьками XIX віку. Всі, починаючи з Бональда, Ламартіна, Шатобріана, Беранже, Віктора Гюго, Ламенне, Жорж Санд і кінчаючи Поль де Коком, Піго-Лебреном і мною,— всі ми каменярі; архітектор стоїть над нами. Всі письменники нашого часу — чорнороби майбуття, яке сховано за свинцевою завісою. Якщо хтось із

нас проникнув у таємницю споруджуваної будови, він єдина справді велика людина. Коли Вольтер і Руссо мріяли про майбутню Францію, вони не підозрювали про одинадцять років — з 1789 по 1800,— які стали колискою імператора.

З листа Іпполіту Кастілю, редактору «Смен», 11 жовтня 1846 р.

«Племінник Рамо», памфлет на людство, який Дідро не наважився опублікувати,— книга, де все оголено з навмисною метою показати людські болячки...

«Банкірський дім Нусінгена»

Вольтер мав неймовірний розум, він був геніальний, але у загальній масі його характеру частина розуму сильніша за частину геніальності, між тим як, з другого боку, у Руссо майже немає розуму, але зате багато геніальності.

Бальзак — герцогині д'Абрантес, 1829 р.

Якщо і очевидно, що Руссо надихнули твори Річардсона, то він відійшов від них у багатьох подробицях, які роблять так чарівно своєрідною пам'ятку його творчості [104], він залишив у спадщину великі ідеї, які важко виділити методом аналізу, коли читаєш в юності його роман, шукаючи у ньому полум'яних описів найбільш фізичного з наших почуттів, тоді як письменники серйозні і філософи застосовують образи тільки як наслідок або необхідну ілюстрацію якої-небудь глибокої думки.

«Золотоока дівчина»

Повне зібрання творів П.-Л. Кур'є

Чудові памфлети Кур'є, коли читати їх через деякий час після подій, які їх викликали і пояснювали, схожі на дротяну снасть блискучого фейєрверка. Цій частині творчості великої людини не судилося набути популярності; є щось надто піднесене у його стислому стилі, надто гостра його раблезіанська думка, забагато іронії у змісті і у формі, щоб Кур'є міг подобатися багатьом. Він створив «Меніппову сатиру»[105] наших днів.

Переклади «Шавоньєрського виноградаря»[106] дають йому право на тривкішу славу. Філософська система, зразок якої він дав у своєму «Досліді про Геродота», завжди користуватиметься повагою серед справжніх учених.

«Кореспонденція» гідна ерудита і памфлетиста. Вона цікава, повчальна, сповнена франклінівського здорового глузду, притаманного цьому прекрасному розуму. Нещастя для Франції, що Кур'є не встиг написати закінчений твір, який увічнив би його ім'я. Твори Кур'є не стануть перевидавати, але їх куплять усі люди, які мають добрий смак і ерудицію...

«Фейлетон політичних газет», № 3, березень 1830 р.

АНРІ БЕЙЛЮ

Вілль д'Авре, 20 березня 1839 р.

Добродію.

Я вже прочитав опублікований у «Констітюсьйонелі» уривок з «Монастиря», який ввів мене у гріх заздрості. Так, я був охоплений почуттям ревнощів, читаючи цей чудовий і правдивий опис битви, такий, про який я мріяв для «Сцен воєнного життя», найважчого розділу мого твору; цей уривок захопив мене, засмутив, зачарував, сповнив розпачу. Щиросердо признаюся у цьому. Створена вами картина гідна Боргоньйона і Вувермана, Сальватора Рози і Вальтера Скотта. Тому не дивуйтеся, що я, не задумуючись, приймаю вашу пропозицію

і посилаю за книгою; можете бути певні, що я одверто висловлю вам свою думку. Прочитаний мною уривок зробить мене вимогливим, але, маючи справу з вами, можна майже без побоювань заздалегідь поручитися, що твір буде вартим уваги.

Я читач настільки безпосередній, так легко піддаюся чарам, такий поблажливий, що неспроможний висловлювати свою думку одразу після читання; я — найдоброзичливіший критик у світі і охоче пробачаю плями на сонці, здатність холоднокровно судити повертається до мене лише через кілька днів.

Тисяча дружніх привітів.

АНРІ БЕЙЛЮ

Вілль д'Авре, 6 квітня 1839 р.

Добродію!

Ніколи не слід зволікати, якщо хочеш зробити приємність тим, хто зробив приємність тобі. «Монастир» — велика і прекрасна книга; кажу це без лестощів, без заздрості, бо я був би нездатний написати її, а те, що не є нашим ремеслом, можна хвалити від щирого серця. Я пишу фрески, ви ж вирізьбили італійські статуї. У всьому, чим ми вам зобов'язані, є *рух вперед.* Ви знаєте, що я говорив вам про «Червоне і чорне». Так от, тут усе оригінальне і нове.

Моя хвала беззастережна, щира. Я з особливим задоволенням пишу вам ці рядки, бо бачу, скільки письменників, які мають славу майстрів, впали у стан цілковитої літературної і старечої немочі.

А тепер ось вам мої не критичні зауваження, а міркування.

Ви припустилися величезної помилки, написавши «Парма»; не треба було називати ні *державу,* ні *місто,* залишивши уяві читача вгадати князя Моденського і його міністра чи будь-якого іншого. Ніколи Гофман не порушував цього закону, цього правила роману, яке не знає винятків,— навіть він, найфантастичніший з письменників! Залиште все невизначеним, як у житті, і все стане реальним; почувши слово «Парма», ніхто не погодиться з вами.

Є деінде розтягнутість, я вас за це не засуджую, це зауваження не стосується людей розумних, видатних,— вони за вас, це їм сподобається; але я маю на увазі pecus *, це його відштовхне. Після першого тома розтягнутості вже немає. Далі все висловлено з повною ясністю. Ах! Це прекрасно, як все італійське, і якби Макіавеллі написав у наші дні роман, це був би «Монастир».

Небагато у своєму житті я написав хвалебних листів, отже можете вірити тому, що мені так приємно висловити. Якщо перевага вашої книги над іншими дозволить вам побачити незабаром друге видання, треба буде мати мужність перенести на кінець деякі необхідні міркування й усунути розтягнутість на початку. А у кінці дія розгортається надто швидко, на протилежність епічній красі Тассо. Потім не вистачає фізичної сторони у зображенні деяких персонажів, але це дрібниці,— декілька мазків.

Ви виразили душу Італії.

Те, що я написав про Бейля, було написано з цілковитою об'єктивністю і переконаністю...

Це один з найвидатніших умів нашого часу, але він недостатньо дбав про *форму;* він писав, як птахи співають...

З листа А. Коломбу, Париж, 30 січня 1846 р.

Вчора я слухав «Симфонію до-мінор» Бетховена. Бетховен — єдина людина, яка навіває мені почуття заздрощів; він обдарований божественною силою. Я хотів би скоріше бути Бетховеном, ніж Россіні чи Моцартом. У фіналі здається, що якийсь чарівник підносить вас у казковий світ, де у розкішних палацах зібрані чудесні зразки різноманітних мистецтв; за порухом його руки відчиняється брама, яка нагадує двері флорентійської каплиці, і перед вашими очима постають небачені красуні — феї фантазії. Дивні істоти, наділені красою жінки,

* Тут — у розумінні «стадо» (лат.).

пурхають навколо на своїх райдужних, мов у ангелів, крилах, і на вас ллються хвилі небесного повітря, яке, за словами Сведенборга, дзвенить і духмяніє, наділене кольором і відчутне на дотик; струменіючи, воно сповнює душу раюванням!

Ні, геній письменника не дає таких насолод; те, що ми можемо передати пером, належить конечному, визначеному, а Бетховен підносить вас у сфери нескінченного...

З листа Бальзака Ганській. Шайо, 7 листопада 1837 р.

З усіх поетів нашого часу тільки троє: Гюго, Теофіль Готьє і Альфред де Віньї — зуміли здобути подвійну славу поета і прозаїка, яка випала також на долю Расіна і Вольтера, Мольєра і Рабле. Ця слава — явище виняткове у французькій літературі — увінчує тільки справжніх поетів...

«Модеста Міньйон»

«ІНДІАНА» Ж. САНД

Ця книга — реакція правди проти фантастики, нашого часу — проти середньовіччя, внутрішньої драми проти надзвичайних пригод, що ввійшли у моду, простої сучасності проти перебільшень історичного жанру. Взагалі, якщо вам близькі почуття водночас ніжні і міцні, коли для того, щоб серце ваше забилося, не треба ні видовища понівечених людей, ні запаху трупів, коли ви стомилися від моргу, холери, санітарних бюлетенів і анатомічного розтину державних діячів,— прочитайте ці два томи, в них дія сповнена міцного, захоплюючого інтересу, і при цьому обходиться без кинджалів і крові.

Індіана — слабка жінка, але душа її сильна, сильніша від своєї оболонки; вона відважно скидає соціальне ярмо, покладене на неї передсудами і цивільним кодексом. Індіана одружена зі старим полковником, вона не любить його і обманюється удаваною пристрастю молодого Раймона де Рам'єра, який

кохає її не більше, ніж вона чоловіка. Поруч з цими трьома персонажами появляється головний образ книжки — Ральф Браун; його палка пристрасть до Індіани прихована, як полум'я вулкана. Важко сказати, скільки драм, сліз, емоцій потаємно об'єднують цих чотирьох людей. Дія починається у замку де ла Брі, коло великого високого каміна; потім вас переносять у серце Парижа, у царство облудної цивілізації вищого світу; а на кінець ви потрапляєте у безлюдні простори острова Бурбон. Скільки контрастів і різноманітних картин! Я не знаю нічого, написаного простіше, задуманого тонше. Події чергуються одна з одною, наростають природно, як у житті, де все стикається, де випадок нерідко нагромаджує більше трагедій, ніж міг би створити Шекспір. Коротше, цій книжці забезпечений успіх. Нам лишається тільки констатувати факт, і ми констатуємо його з задоволенням і без побоювання, що читач не погодиться з критикою.

«Карікатюр», 31 травня 1832 р.

Я прочитав «Трьох мушкетерів», ось весь мій вчорашній день; я ліг о сьомій годині і ось піднявся о четвертій ранку...

Я розумію, дорога графине, ви шоковані «Мушкетерами», адже ви така освічена, а головне, так глибоко знаєте історію Франції не тільки з офіційної точки зору, але до найдрібніших інтимних деталей малих нарад короля чи малих прийомів королеви. І справді, сердишся на себе за те, що прочитав це; не лишається нічого, крім огиди до самого себе за те, що змарнував час (дорогоцінна матерія, з якої зроблено наше життя). Не так дочитуєш останню сторінку роману Вальтера Скотта і не з таким почуттям залишаєш її; тому-то Вальтера Скотта перечитують, а Дюма — не думаю, щоб можна було перечитати. Це чарівний оповідач, але він повинен був би відмовитися від історії або вже зайнятися нею і узнати трохи краще.

Бальзак — Ганській, 21 грудня 1845 р.

ПРИМІТКИ

[1] «Енеїда» — твір Вергілія Публія Марона.

[2] «...моя церква Мадлен» — Бальзак асоціює свою літературну споруду з церквою Мадлен у Парижі.

[3] Жорж Кюв'є (1769—1832) — французький зоолог, один із реформаторів порівняльної анатомії, палеонтології і систематики тварин, один із перших істориків природознавчих наук, відстоював релігійні уявлення про створення і незмінюваність видів і відсутність перехідних форм між різними типами організації тварин. Кюв'є повністю заперечував положення Е. Жоффруа Сент-Ілера (див. прим. 4).

[4] Жоффруа Сент-Ілер, Етьєн (1772—1844) — французький еволюціоніст, один із попередників Ч. Дарвіна. Висунув наукову теорію єдиного плану організації усіх типів тваринного світу, яку Кюв'є оспорював. Це вчення було метафізичне, проте воно сприяло утвердженню у науці ідеї єдності походження, а тому зазнавало жорстоких нападок з боку вчених, які стояли на позиціях незмінюваності видів.

[5] Пер Франції — член так званої палати перів, створеної у 1814 році під час реставрації Бурбонів на противагу палаті депутатів; члени її призначалися королем, звання пера було довічним і передавалось у спадщину старшому синові. Палату перів було скасовано після революції 1848 р.

[6] Труверами називали у середні віки у Північній Франції поетів (подібно до трубадурів у Південній Франції — Провансі), а також авторів епічних і драматургічних творів.

[7] Дафніс і Хлоя — герої роману грецького письменника Лонга (II—III ст. н. е.).

[8] Роланд — герой французького героїчного епосу «Пісня про Роланда».

[9] Амадіс — герой ренесансного іспанського рицарського роману.

[10] Панург — герой твору Франсуа Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель».

[11] Манон Леско — героїня однойменного роману абата Прево.

[12] Кларісса — героїня роману Семюеля Річардсона «Кларісса, або Історія молодої леді».

[13] Жіль Блаз — герой однойменного роману Аллена-Рене Лесажа.

[14] Оссіан — легендарний кельтський бард. Шотландський поет

Джемс Макферсон написав поеми у прозі і видав їх за переклад кельтського рукопису, у якому ніби були записані поеми Оссіана.

[15] Жюлі д'Етанж — героїня роману Жана-Жака Руссо «Нова Елоїза».

[16] дядечко Тобі — герой роману англійського письменника Лоуренса Стерна «Трістрам Шенді».

[17] Вертер — герой роману Йоганна-Вольфганга Гете «Страждання молодого Вертера».

[18] Рене — герой однойменного роману Франсуа-Рене Шатобріана.

[19] Корінна — героїня однойменного роману пані де Сталь (Жермена Неккер).

[20] Адольф — герой однойменного роману Бенжамена Констана.

[21] Поль і Віргінія — герої однойменного роману Жака-Анрі Бернардена де Сен-П'єра.

[22] Дженні Дінс — героїня роману Вальтера Скотта «Едінбурзька тюрма».

[23] Клеверхауз — герой роману Вальтера Скотта «Пуритани».

[24] Айвенго — герой однойменного роману Вальтера Скотта.

[25] Манфред — герой однойменної поеми Джорджа-Гордона Байрона.

[26] Міньйона — героїня роману Йоганна-Вольфганга Гете «Вільгельм Мейстер».

[27] «Фрелора» мала бути надрукована у газеті, присвяченій питанням мистецтва, під назвою «Золота книга», але у зв'язку з тим, що газета припинила своє існування, ця новела так і не була надрукована і навіть рукопис її був загублений.

[28] Цей твір не був опублікований.

[29] Альцест, Філінт — персонажі комедії Жана-Батіста Мольєра «Мізантроп».

[30] «Оберман» — роман Етьєна де Сенанкура.

[31] «Сповідання віри савойського вікарія» — твір Жана-Жака Руссо, частина його трактату «Еміль, або Про виховання».

[32] «Кандід» — філософська повість Марі-Франсуа-Аруе Вольтера.

[33] «...діалог „Сулла і Євкрат"» — твір Шарля-Луї Монтеск'є.

[34] «Міркування про причини величі і занепаду римлян» — історична праця Шарля-Луї Монтеск'є.

[35] «Листи до провінціала» — книга французького письменника і філософа Блеза Паскаля, спрямована проти єзуїтів.

[36] «Папа Борджіа» — мається на увазі римський папа Александр VI (з 1492 по 1503 рік).

[37] Сільвіо Пелліко (1789—1854) — італійський письменник.

[38] «Молода Італія» — таємна організація, заснована 1831 року, яка відіграла велику роль в італійському національно-визвольному русі.

[39] «Пуритани» — роман Вальтера Скотта.

[40] процес Лафарж — судова справа 1840 року по обвинуваченню пані Лафарж в отруєнні чоловіка.

[41] «Шаріварі» — гумористична газета, заснована у 1832 році. Була в опозиції до уряду і за Луї-Філіппа притягалася до судової відповідальності двадцять разів.

[42] Б'янка Капелло — дочка венеціанського патриція, втекла з дому зі своїм коханим; кинута ним, стала фавориткою, а потім дружиною герцога Франческо Медічі (XVI ст.).

[43] «Жан Кавальє» (1680—1740) — вождь протестантів, які на початку XVIII ст. повстали проти скасування Людовіком XIV Нантського едикту.

[44] «Претендент» — принц із дому Стюартів, який зробив спробу захопити англійський престол (XVIII ст.). Виведений у романі Вальтера Скотта «Веверлей».

[45] Нантський едикт надавав свободу віросповідання гугенотам; його скасування у 1685 році знаменувало собою посилення католицької реакції у Франції.

[46] Тамплієр — рицар середньовічного духовного ордену тамплієрів.

[47] Кателіно — один із керівників контрреволюційного заколоту у Вандеї під час французької буржуазної революції 1789—1794 рр.

[48] «Ахілл протягнув Гектора дев'ять разів навколо Іліона» — епізод Троянської війни, описаний Гомером в «Іліаді».

[49] «Есфір», «Аталія» — трагедії Жана Расіна.

[50] «Брітанік» — трагедія Жана Расіна; «Цінна» — трагедія П'єра Корнеля.

[51] «...автор „Суспільного договору"» — йдеться про Жана-Жака Руссо.

[52] Пор-Рояль — жіночий монастир, що знаходився недалеко від Парижа. Під впливом абата Сен-Сірана і Жакліни Арно Пор-Рояль стає центром боротьби проти єзуїтів, які намагалися пристосувати католицьку церкву до інтересів абсолютної монархії. Навколо Пор-Рояля групувалися видатні янсеністи. У боротьбі янсеністів з єзуїтами Людовік XIV став на бік єзуїтів. Янсеністські громади були розігнані, монастир Пор-Рояль зруйнований, а янсенізм як єретичне вчення був засуджений папською буллою.

[53] «...присягаюся Скалігером і Фрероном» — Скалігер Жозеф-Жюст — французький філолог і гуманіст. Наукову, а разом з тим жваву й дотепну критику Вольтер називав скалігерівською. Фрерон Елі — французький критик, літературний супротивник Вольтера, якого той не раз висміював.

[54] «Векфільдський вікарій» — роман англійського письменника Олівера Гольдсміта.

[55] «...боротьбу Фенелона і Боссюе» — Фенелон Франсуа де Саліньяк де Ламот (1651—1715) — письменник-мораліст, автор книги «Пригоди Телемака, сина Улісса», яка містить критику абсолютизму. Боссюе Жак-Бенінь (1627—1704) — проповідник, ідеолог абсолютизму, обстоював ідею божественного походження королівської влади.

[56] Булла Unigenitus — булла римського папи Климента X, видана у 1713 році, яка засуджувала книгу священника-янсеніста Кенеля.

[57] «Орел із Мо» — прізвисько Боссюе Жака-Бенінь.

[58] «...За Ганганеллі, папу-революціонера...» — мається на увазі видання 1773 року папою Климентом XIV (Ганганеллі) булли про скасування ордену єзуїтів.

[59] сикофанти — у стародавніх Афінах — професіональні донощики і шпигуни.

[60] мадам Жібу — персонаж творів французького письменника-сатирика XIX ст. А. Моньє.

[61] «День обдурених» — 11 листопада 1630 року. У цей день придворна знать на чолі з матір'ю короля Людовіка XIII Марією Медічі добилася відставки кардинала Рішельє. Але Рішельє переконав короля скасувати цю ухвалу і таким чином пошив у дурні всіх тих, хто домагався його падіння.

[62] «Полієвкт», точніше «Мученик Полієвкт»,— трагедія П'єра Корнеля.

[63] «Книга ста одного» — 15-томне зібрання нарисів різних авторів про Париж, побут і звичаї буржуа, випущене у 1831—1834 роках.

[64] аристарх — Аристарх — давньогрецький вчений (II ст. до н. е.), дослідник Гомера; у переносному розумінні — суворий, але справедливий критик.

[65] «Констітюсьйонель» — газета, заснована у 1815 році під назвою «Незалежний», буржуазно-консервативний орган.

[66] Одеон — театр у Парижі.

[67] «...король французів» — титул французького короля Луї-Філіппа (1830—1848).

[68] Магомет-Алі, або Мухаммед-Алі — правитель Єгипту, вів боротьбу з Туреччиною, прагнучи звільнитися від васальної залежності.

[69] «Рене» — твір Франсуа-Рене де Шатобріана.

[70] «Лавінія» — повість Жорж Санд (Аврора Дюдеван).

[71] «Кін», точніше «Кін, або Геній і розпуста» — п'єса Александра Дюма-батька.

[72] Тартюф, Ельміра — персонажі комедії Жана-Батіста Мольєра «Тартюф».

[73] Робер Макер — персонаж мелодрами Бенжамена Антьє, Сент-Амана і Поліанта «Адретський готель», а також комедії «Робер Макер» Сент-Амана, Антьє і Леметра,— спритний шахрай.

[74] «Адольф» — роман Бенжамена Констана.

[75] «Вільгельм Мейстер» — роман Йоганна-Вольфганга Гете.

[76] «Прокажений з долини Аости» — твір Ксав'є де Местра.

[77] Ганзейський союз — торговельний і політичний союз північнонімецьких міст, утворений у середині XIV ст.

[78] ...як Курцій — у прірву на римському Форумі...— Курцій Марк — римський юнак — патріот, який, за легендою, пожертвував собою за-

ради порятунку рідного міста, кинувшись у прірву, що розверзлася посеред римського Форуму.

[79] Станци у Ватікані, Станци Рафаеля — тут йдеться про зали Ватіканського палацу, розписані Рафаелем Санціо.

[80] його созій — Созій — персонаж комедії Жана-Батіста Мольєра «Амфітріон», прізвисько людини, яка наслідує іншу.

[81] Пігмаліон — за грецьким міфом, переказаним Овідієм у «Метаморфозах»,— художник, якому Афродіта подарувала щастя, ожививши створену ним статую прекрасної жінки.

[82] «...принцеса Елеонора, подібна до тієї, яку Гете створив для Тассо...» — мова йде про трагедію Гете «Торквато Тассо», де Гете використав версію, за якою італійський поет Торквато Тассо був закоханий в Елеонору д'Есте, сестру феррарського герцога Альфонса II, і розгніваний цим герцог наказав посадити поета у дім для божевільних.

[83] Антігона — за однойменною трагедією Софокла, благородна, готова на самопожертву дочка царя Едіпа.

[84] Форнаріна — коханка і натурщиця Рафаеля Санціо.

[85] Горіхові шкаралупки Наполеона у Булонському таборі — йдеться про булонську експедицію, підготовлювану Наполеоном I з 1801 по 1805 рік проти Англії з метою висадки десанту.

[86] мотив з «Німої» — «Німа», точніше «Німа з Портічі» — опера французького композитора Данієля-Франсуа Обера.

[87] Дідона — легендарна цариця Карфагена, героїня епічної поеми «Енеїда» римського поета Вергілія.

[88] «Дух християнства» — твір Франсуа-Рене Шатобріана.

[89] «...Рудольф Габсбург надає Пелліко похмуру в'язницю...» — Пелліко Сільвіо — італійський письменник; за зв'язок з карбонаріями був кинутий австрійським урядом у тюрму.

[90] Спадкоємець XVIII віку і Революції, ставленик преси, продовжує це заняття після Липня — йдеться про Луї-Філіппа.

[91] «Любострастя» — роман Шарля-Огюстена Сент-Бева «Поради чорного лікаря» — мається на увазі, мабуть, збірка новел Альфреда де Віньї «Стелло»; «Мертвий осел» — роман Жюля Жанена «Мертвий осел і гільйотинована жінка»; «Історія Богемського короля і його семи замків» — твір Шарля Нодьє. Перелічені автори — французькі письменники-романтики першої половини XIX ст.

[92] «Саламандра» — повість Ежена Сю.

[93] «Вільгельм Телль» — тут опера Джоакіно Россіні за драмою Фрідріха Шіллера.

[94] Шосе д'Антен — квартал у Парижі, населений у часи Бальзака великою буржуазією.

[95] Гарпагон — персонаж комедії Жана-Батіста Мольєра «Скупий».

[96] Фігаро — герой комедії П'єра-Огюста Бомарше.

[97] Жокріс — комедійний персонаж, тип пришелепуватого слуги,

який зустрічався ще у балетах часів Людовіка XIII. Особливо популярним став у XVIII ст. після появи комедії Дорвіньї (Л. Аршамбо) «Лихо Жокріса».

[98] «...Поет, якому заздрив Карл IX...» — мається на увазі П'єр Ронсар.

[99] Шеньє — поет і драматург Марі Жозеф Шеньє, автор революційних трагедій і гімнів, під час імперії був в опозиції до політики Наполеона I.

[100] Мається на увазі, що роман Бальзака «Історія величі і занепаду Цезаря Бірото» був опублікований у додатку до газети «Естафета» за 1837 рік.. Повість «Банкірський дім Нусінгена» Бальзак опублікував в іншому виданні. Леонардо да Вінчі написав свою славнозвісну фреску «Таємна вечеря» на стіні трапезної монастиря делле Граціе у Мілані.

[101] Альгамбра — палац мавританських володарів в Іспанії.

[102] Талія — у давньогрецькій міфології муза комедії.

[103] Ця нотатка передувала популярному виданню творів Лафонтена, надрукованому Бальзаком.

[104] «...пам'ятку його творчості» — мова йде про твір Жан-Жака Руссо «Нова Елоїза».

[105] «Меніппова сатира» — анонімний твір, що належить до 1593 року, скерований проти Католицької ліги, яка зібрала у цей час Генеральні Штати для обрання короля на французький престол. Сатира сприяла воцарінню Генріха IV, який тоді був вождем гугенотів.

[106] «Шавоньєрський виноградар» — прізвисько Поля-Луї Кур'є.

ЗМІСТ

Естетична теорія Бальзака. Вступна стаття *Овруцької І. М.* 5
Мистецтво і час. Правда життя і правда мистецтва 31
Митець і творчість. Письменник — голос своєї епохи 161
Доля митця у буржуазному суспільстві. На захист творців художніх цінностей 192
Погляд крізь віки — нотатки про мистецтво різних епох і народів 236
Примітки 249

Памятники эстетической мысли

ОНОРЕ БАЛЬЗАК
МЫСЛИ ОБ ИСКУССТВЕ
Сборник

Вступительная статья
и примечания
Ирины Николаевны Овруцкой

Перевод с французского
Марии Яковлевны Овруцкой

Киев, издательство «Мыстэцтво», 1981

(На украинском языке)

Зав. редакцією *С. М. Пільчевська*
Редактор *С. Г. Давиденко*
Художник *В. В. Красій*
Художній редактор *С. Ю. Ковальов*
Технічний редактор *Н. А. Турбанова*
Коректор *С. І. Гайдук*

Інформ. бланк № 1340

Здано на виробництво 20.01.81. Підписано до друку 23.06.81. Формат 70×108 1/32. Папір друк. № 1. Гарнітура літературна. Спосіб друку високий. Умовн. друк. арк. 11,20. Умовн. ф.-відб. 21,04. Обл.-вид. арк. 13,28. Тираж 9950 прим. Зам. 1—29. Ціна 1 крб. 50 коп.

Видавництво «Мистецтво», 252034, Київ-34, Золотоворітська, 11.

Книжкова фабрика «Жовтень» РВО «Поліграфкнига», 252053, Київ-53, Артема, 25.

Бальзак Оноре.

Б21 Думки про мистецтво. Пер. з фр. / Упорядкування, вступ. стаття і приміт. І. М. Овруцької.— К.: Мистецтво, 1981.— 255 с.— (Пам'ятки естет. думки).

В опр.: 1 крб. 50 к. 9950 пр.

До книжки ввійшли статті, есе, листи, рецензії, наведені повністю або фрагментарно, уривки із художніх творів, у яких відбито естетичні погляди великого французького письменника. У вступній статті дано стислий огляд російської і радянської критики про Бальзака, а також французької бальзакіани. Розрахована на широке коло читачів.

Б $\frac{10507\text{-}214}{М207(04)\text{-}81}$ Б3-6-1-81 0302060000

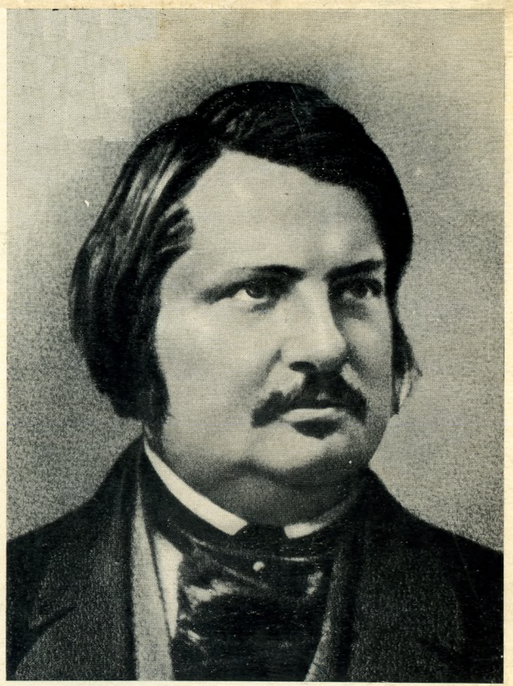
ББК 87.8+85
7

1 крб. 50 коп.

Багатотомна серія «Пам'ятки естетичної думки» знайомить читача з найвидатнішими творами з питань естетики, які написали діячі вітчизняної та зарубіжної науки, культури, мистецтва. Серія охоплює твори мислителів античного світу, доби Відродження та просвітництва, російських та українських революціонерів-демократів. Щороку видавництво «Мистецтво» випускає книги цієї серії.

Наступні видання:
Й.-В. Гете. Поезія і правда.
К. Цеткін і Р. Люксембург. Про літературу і мистецтво.

ОНОРЕ БАЛЬЗАК · ДУМКИ ПРО МИСТЕЦТВО



ОНОРЕ БАЛЬЗАК

ДУМКИ ПРО МИСТЕЦТВО

ПАМ'ЯТКИ ЕСТЕТИЧНОЇ ДУМКИ