

8098

ГЕНРІХ ГЕЙНЕ
ПРО ХУДОЖНЮ
ТВОРЧІСТЬ





ПАМ'ЯТКИ
ЕСТЕТИЧНОЇ
ДУМКИ

ГЕНРІХ ГЕЙНЕ
ПРО ХУДОЖНЮ
ТВОРЧІСТЬ

ЗБІРНИК

КИЇВ «МИСТЕЦТВО» 1988

ББК 83я44
Г29

В сборник вошли материалы богатого наследия выдающегося немецкого поэта, революционера-демократа Г. Гейне. В книгу включены отдельные произведения и фрагменты из работ Г. Гейне, посвященных вопросам эстетики, отдельным видам и жанрам искусства. Значительная часть материалов публикуется на украинском языке впервые.

Упорядкування, вступна стаття та примітки
кандидата філологічних наук *Б. М. Гавришківа*

Рецензенти:

Ю. Я. Лісняк,

Н. М. Матузова, доктор філологічних наук,

Н. О. Яранцева, кандидат філософських наук

Р $\frac{0302060000^* - 094}{\text{М}207(04) - 88}$ КУ № 1—91—1988

ISBN 5-7715-0041-0

© Видавництво «Мистецтво», 1988,
упорядкування, вступна стаття,
примітки

ГЕНРІХ ГЕЙНЕ — ПОЕТ, МИСЛИТЕЛЬ, БОРЕЦЬ

Коли на засіданні Раднаркому 30 липня 1920 року під головуванням В. І. Леніна обговорювалося питання про встановлення пам'ятників видатним передвісникам і героям революції, то до списку, складеного Народним комісаріатом освіти, було занесено також ім'я Гейне. Відтоді в СРСР розгорнулася систематична робота над вивченням і перекладом його літературної спадщини, багатотисячними тиражами видаються його поетичні і прозові твори, з'явилися ґрунтовні гейнезнавчі дослідження О. Дейча, А. Федорова, Н. Берковського, М. Тронської, С. Гіждеу...

На Україні після Великої Жовтневої соціалістичної революції участь в дослідженні і популяризації творчості Гейне брали видатні письменники й учені П. Тичина, М. Рильський, М. Бажан, В. Сосюра, Л. Первомайський... Значним досягненням було видання (1972—1974 рр.) чотиритомного зібрання поетичних і прозових творів великого німецького поета українською мовою.

У нашій країні помітний інтерес до філософсько-естетичної проблематики творчості Гейне, його поглядів на відношення мистецтва до дійсності, зв'язок літератури із соціально-політичним життям. Гейне-естетик приваблює нас не лише глибиною, оригінальністю своїх суджень і принципів, але й тим, що він у теорії художньої творчості, як і в поезії та публіцистиці, завжди стояв на передових позиціях, завжди був мужнім борцем за високі гуманістичні ідеали. Уже 1828 року в «Подорожі від Мюнхена до Генуї» («Подорожні картини. Італія І») він писав: «Я справді не знаю, чи заслуговую на те, щоб тру-

ну мою колись прикрасили лавровим вінком. Поезія, хоч як я її люблю, завжди була для мене тільки священною іграшкою або ж освяченим засобом для небесної мети. Я ніколи не надавав значення славі поета, і мене мало турбує, хвалять чи гудять мої пісні. Але на мою труну ви повинні покласти меч, бо я був хоробрим солдатом у війні за визволення людства».

Гейне нагадує в цьому Лессінга, про якого, до речі, завжди висловлювався з особливою симпатією. Їхня подібність у тому, що для Гейне, як і для Лессінга, література була специфічним продовженням громадської діяльності, продовженням політики іншими засобами. Від естетичних проблем обидва піднімалися до кардинальних філософських і політичних принципів, теоретична логіка у них була невіддільна від логіки соціальної, логіки боротьби за духовну і політичну свободу, за прогрес.

Цей аспект творчості Гейне став головною темою досліджень О. Чаковського «Кого фашисти спалюють. (Сторінки із життя Генріха Гейне)» (1941), Е. Різель «Мова і стиль Гейне як знаряддя боротьби» (1948), В. Фонтіна «Генріх Гейне. Життєпис поета і борця» (1949), К. К. Лермана «Генріх Гейне, борець і поет» (1957), К. Гайслера «Соціальні погляди революційного демократа Г. Гейне» (1965).

Народився Гейне 1797 року в Дюссельдорфі, помер 1856 року в Парижі. Його батько, дрібний комерсант, віддав сина після закінчення ліцею в рідному місті в науку до однієї з торговельних фірм у Франкфурті-на-Майні. Згодом юнак опинився в свого дядька Соломона Гейне — одного з найкрупніших банкірів Гамбурга. Дядько допомагає йому відкрити власну крамничку текстильних виробів, але, чого й слід було сподіватись, Гейне невдовзі банкрутує.

1819 року Гейне вступає на юридичний факультет Боннського університету, поєднуючи студіювання юриспруденції з відвідуванням лекцій одного з чільних теоретиків романтизму — А. В. Шлегеля, який схвально відгукується про перші поетичні спроби Гейне. В 1820 році Гейне провчився один семестр в Геттінгені, відтак він переїздить до Берліна, де в університеті слухає лекції Гегеля, відвідує салон Рахілі Варнгаген фон Ензе, в якому збиралися письменники, вчені, політики. В 1824 році Гейне пішки обходить Гарц та його околиці, зустрічається з Гете. Через рік Гейне здобуває в Геттінгенському університеті вчений ступінь доктора прав, міняє іудейське віросповідання на протестантське.

Фінансова залежність від дядька-товстосума гнітить честолюбного й свідомого свого таланту юнака. Йому необхідно

стати на власні ноги, обійняти якусь посаду — дипломатичну чи юридичну, проте в глибині душі він, власне, вже давно обрав собі життєвий шлях — тернистий і непевний шлях вільного художника.

Починається період мандрівок Гейне. «Я буду багато подорожувати, щоб багато побачити», — писав він 12 жовтня 1825 року в листі до Фрідеріки Роберт, дружини ліберального німецького письменника і драматурга Людвіга Роберта. Мандрівки давали поетові змогу не лише безпосередньо, на власні очі спостерігати життя-буття різних суспільних верств, але й пересвідчуватись у непримиренності класового антагонізму між панівною феодальною верхівкою і народними масами, що, безперечно, посилювало його соціальний критицизм, штовхало на позиції революційного демократизму.

1831 року Гейне емігрує до Парижа. Тут він зближується з багатьма талановитими прогресивними письменниками і митцями — Берліозом, Гюго, Бальзаком, Жорж Санд, Мейербером, Беранже, з сен-сімоністами, зокрема з Проспером Анфантемом. Тут же зустрів він і свою майбутню дружину Крещенцію — Ежені Міра («Матильду»).

Гейне був справжнім інтернаціоналістом. Він прагнув дружити німців з усіма народами світу: французьким, англійським, італійським, угорським, російським, польським... Гейне цікавиться творчістю декабристів Бестужева і Рилєєва, поезією Жуковського¹. В листі від 15 червня 1850 року він просить матір надіслати йому два томи творів Гоголя («Мертві душі» та «Російські новели») в перекладі німецькою². Залюбки прочитав книгу «Подорож до Японії», автором якої був російський мандрівник В. М. Головін (1776—1831)³. Засуджуючи політику царизму стосовно Польщі (нарис «Про Польщу»), Гейне водночас із захватом висловлюється про російський народ: «Росіяни — мужній народ, і я щиро його шаную і люблю» («Французькі художники»⁴). Гейне близько зійшовся з Ф. І. Тютчевим, який перебував у Мюнхені на дипломатичній службі. Тютчев досконало знав німецьку літературу, життя німецького народу й соціально-політичну атмосферу Німеччини, перекладав твори Гейне, Гете, Шіллера. Гейне часто бував у Тютчевих, знаходячи там душевний затишок. «Мій друг Тют-

¹ Heine H. Werke und Briefe. Berlin und Weimar. 1972. Bd. 10. SS. 179—180.

² Там же. Т. 9. С. 356.

³ Там же. Т. 6. С. 122.

⁴ Там же. Т. 4. С. 340—341.

чев», — так висловився він про талановитого російського лірика в листі до К. А. Варнгагена фон Ензе (1 квітня 1828 року) Лист Гейне до Тютчева від 1 жовтня 1826 р. — свідчення великої духовної близькості двох поетів. Угорський народ уособлювали для Гейне передусім Ференц Ліст і Шандор Петефі, італійський — Паганіні, чеський — Ян Гус і Ян Жижка, польський — Фридерик Шопен.

Новим етапом в житті і творчості Гейне були знайомство (Париж, грудень 1843) і дружба з К. Марксом. Безпосередній вплив К. Маркса, хоча той був молодший від Гейне на двадцять років, відчувається не тільки у «Визнаннях», написаних 1854 року, де мовиться між іншим про те, що «майбутнє належить» комуністам, але і в багатьох інших творах Гейне (поема «Німеччина. Зимова казка», цикл «Сучасні вірші», вірші «Сілезькі ткачі», публіцистична книга «Лютетія» та ін.)¹, творах, які характеризують Гейне «...як борця за широку свободу людської одиниці, її громадського ділання, її думок, переконань і сумління»².

Літературну популярність Гейне завоював уже своїми ранніми «Книгою пісень» (1827) і «Подорожніми картинами» (1826—1831). У віршах революційний романтик Гейне піддає критиці навколишню дійсність, ущипливо висміює її негативні явища. Свій соціальний критицизм, своє опозиційно-демократичне ставлення до сучасного йому суспільства Гейне ще гостріше виразив у романтично-реалістичних описах своїх подорожей («Подорож на Гарц», 1826; «Північне море», 1827; «Ідеї. Книга Ле Гран», 1827; «Англійські фрагменти», 1827—1831; «Подорож з Мюнхена до Генуї», 1830; «Лукські води», 1830; «Місто Лукка», 1831), створивши блискучу, оригінальну за формою і глибоко проникливу, пророчо далекоглядну за змістом панораму політичного, соціального і культурного життя Європи першої половини XIX сторіччя.

Якщо своєю «Книгою пісень» Гейне подав приклад, як належить використовувати фольклор і художні здобутки минулого, досліджуючи їх з позицій історизму, то своїми «Подорожніми картинами» він довів необхідність для письменника ґрунтовно і всебічно вивчати важливі соціально-політичні явища й події свого часу.

¹ W. Victor. Marx und Heine. Tatsache und Spekulation in der Darstellung ihrer Beziehungen. 1953. W. Finck. Die politische und künstlerische Entwicklung H. Heines unter dem Einfluß von K. Marx. 1956.

² Франко І. Твори: В 20 т. К., 1955. Т. 15. С. 598.

Проза Гейне була документальною до подробиць. Прототипи його героїв нерідко упізнавали себе в них, що призводило до дразливих сутичок. Справа в тому, що Гейне, з максимальною скрупульозністю скопіювавши якусь особу, зовсім вільно поводився зі своєю копією в художніх цілях, виставляючи її здебільшого в комічному чи сатиричному світлі.

Головна ідея «Подорожніх картин» — боротьба за демократизацію Європи, полемічний діалог автора зі своєю сучасністю. Він глибоко замислюється над долями різних народів, суспільними устроями Німеччини, Італії, Франції, Англії. Якщо Лессінга, Гете і навіть Гердера цікавило сучасне й давнє мистецтво Італії, то Гейне, подорожуючи цією країною влітку й восени 1828 року, зосереджується передусім на політичній проблематиці.

У четвертій частині «Подорожніх картин» (зокрема в розділі «Місто Лукка») Гейне відверто говорить про мету свого твору — винести вирок існуючому устроєві в Європі, засудити католицизм, християнство взагалі з його «назарейською», за термінологією Гейне, мораллю, для якої «життя — хвороба, а весь світ — лікарня». Подібно до Лессінга, автора трактату «Як древні зображали смерть», Гейне християнському аскетизмові й спіритуалізові рішуче протиставить античний, почуттєво-оптимістичний погляд на світ. Свої «Подорожні картини» він називає «бойовим кораблем з надмірною кількістю гармат на борту» (лист до М. Мозера від 30 жовтня 1827 р.).

З кінця 30-х років Гейне — уже зрілий політичний поет. Як його вірші, так і його прозові твори, сповнені ненависті до духовної і соціальної тиранії, закликають до боротьби з політичним і духовним утиском. Необхідно зазначити, що в політичних віршах Гейне дуже відчутний струмінь романтизму, якому, однак, поет надає нових якостей. З цього приводу Гейне писав своєму другові Генріху Лаубе 28 жовтня 1842 р.: «Я зробив спроби відродити романтизм.., але не у м'якій музичній манері старої школи, а в зухвалій формі сучасного гумору».

«Новий гумор», творцем якого був Гейне, знайшов практичне застосування, зокрема, в поемі «Атта Троль». Її зміст надзвичайно злободенний: поет їдко висміює політичну сліпоту і художню недолугість «тенденційних» поетів і літераторів з табору буржуазного радикалізму. Слід зауважити, що Гейне не завжди був справедливим у своїй оцінці політичної поезії, яка відбивала настрої передової німецької інтелігенції. Проте він мав цілковиту рацію, коли критикував політичних («тенденційних») поетів 1840-х років насамперед за те, що вони уявляли собі надто спрощено шлях до революції і надто лег-

кою перемогу над реакцією, недооцінювали всієї складності класової і політичної боротьби, применшували сили реакції. Ці поети непокоїли Гейне ще й тому, що він прекрасно розумів, як легко міщанин-радикал перетворюється на тевтонома, на націоналіста і шовініста. У своєму «Атта Тролі» Гейне блискуче показав цю метаморфозу (до речі, перший український переклад «Атта Троля» здійснила Леся Українка).

Звеличення діяння — одна з провідних ідей Гейневої книжки «Про Німеччину від часів Лютера» (так звучала перша назва його трактату «До історії релігії і філософії в Німеччині», який вийшов 1834 р. французькою і лише згодом німецькою). Автор присвячує її одному з головних діячів сен-сімонізму — Просперу Анфантену. Мотиви присвяти Гейне так пояснює в передмові до другого французького видання книжки (15 січня 1855 р.): «У той час ім'я Анфантена було своєрідним символом, з яким пов'язувалося уявлення про найпередовішу частину борців за визволення людства, тільки-но розгромлену жандармами й поплічниками старого режиму». Та коли наприкінці 40-х років сен-сімонізм утратив свою політичну вагу, а його колишні представники стали чиновниками і процвітаючими ділками, Гейне зняв свою присвяту в новому виданні твору.

У книжці «До історії релігії і філософії в Німеччині» Гейне дає неперевершений за формою і стилем виклад духовної еволюції німців від середньовіччя до сучасності, критикує відірваність від життя німецької ідеалістичної філософії, з'ясовує значення боротьби ідеалізму (спіритуалізму) і матеріалізму (сенсуалізму) для прогресу людства. Гейне робить висновок, що філософська революція в Німеччині, останнім, завершальним етапом якої поет називає філософію Гегеля, — пролог до наростаючої в Німеччині соціальної революції. Цієї думки до Гейне не висловлював ніхто. Він перший, за твердженням Ф. Енгельса, звернув увагу на революційний характер німецької класичної філософії, зокрема діалектики Гегеля. З приводу книжки «До історії релігії і філософії в Німеччині» Ф. Енгельс зазначає: «Подібно до того як у Франції у XVIII сторіччі, в Німеччині в XIX сторіччі філософська революція передувала революційному переворотові. Однак те, чого не помічали в уряди, ні ліберали, бачив уже в 1833 році принаймні один чоловік: його звали, правда, Генріхом Гейне»¹. К. Маркс і Ф. Енгельс цінували поета особливо за те, що він, попри усі свої вагання та «інтелігентські сумніви», твердо вірив у кому

¹ Маркс К., Енгельс Ф. Твори. Т. 21. С. 273—274.

нізм і своїми творами об'єктивно сприяв торжеству комуністичних ідеалів.

В «Сучасних віршах» Гейне — полум'яний революційний агітатор. У вірші «Доктрина», яким починається збірка, автор формулює програму революційної поезії. У віршах «Заждіть лишень» і «Гімн» він малює образ поета — революційного борця. Загальний пафос збірки — заклик до повалення в Німеччині феодально-монархічного ладу. Тож Гейне з повним правом міг заявити, що був «мечем і полум'ям».

Різно негативно характеризує поет буржуазний уклад в інших країнах: Франції, Англії, Америці. За його висловом, Америка — «величезна тюрма свободи». Він багато розмірковував про роль робітничого класу, одним з перших у Німеччині побачив «привид комунізму», що крокував Європою, повірив у реальність побудови комуністичного суспільства. Працюючи над книжкою, Гейне писав до Юліуса Кампе: «... читачам тепер більше подобається зображення соціальних і політичних справ, аніж давня белетристична базіканина про мистецтво і літературу» (7 червня 1852 р.).

«Німеччина. Зимової казка» (1844) — вершина політичної сатири Гейне. Підзаголовок поеми — «Сон в зимову ніч». Ним автор немов започатковував новий, реалістичний етап своєї творчості, на відміну від «Сну в літню ніч» (такий підзаголовок мала його поема «Атта Троль»), твору, що був, за висловом Гейне, «останньою вільною піснею романтизму». І. Франко уподібнює перекладену ним поему Гейне «Німеччина. Зимової казка» Шевченковому «Сну»¹ (до речі, обидва твори були написані одночасно — в 1844 році), а А. В. Луначарський закінчує свою статтю «Гейне — мислитель» словами: «І ми маємо право сказати, що, вінчаючи Гейне як одного з найчудовіших поетів внутрішньої свободи, ми з пошаною вводимо його і в пантеон великих попередників справжньої революції, тобто пролетарської революції, яку ми маємо велику честь і щастя здійснювати»².

Вже на самому початку «Німеччини. Зимової казки» поет постає перед нами речником революційного перетворення Німеччини, навіть більше, — накреслює образ нової Європи «в обіймах генія свободи». В поемі Гейне доводить необхідність безпосередньої участі митця в революційних боях на боці людей з «сокирою», на боці повсталого народу.

У збірці «Романцери» (1851), у «Поезіях 1853 і 1854 років»

¹ Франко І. Твори: В 20 т. Т. 17. С. 101.

² Луначарський А. В. Про літературу. К., 1960. С. 760.

(1854) поет гнівно засуджує терор контрреволюції, безжально розправляється з проявами націоналізму і шовінізму. Його твори — блискуча політична сатира, неперевершена щодо ущипливості і гостроти інвектива на адресу реакції, в яких би формах вона не виступала. В поемі «Біміні» поет виносить нещадний вирок карателеві італійських революціонерів генералу Радецькому.

Уже назвою «Романцери» Гейне підкреслює ідейну спрямованість своїх віршів. Романсами називалися давні іспанські народні пісні, присвячені головним чином боротьбі іспанців проти маврів-завойовників. Політичною злободенністю пройняті, зокрема, вірші «Малий народець», «В жовтні 1849-го», «Рампсеніт», «Шельм фон Берген». Натякаючи навіть заголовками творів на епізоди з історії революційної боротьби, Гейне прагне надихнути своїх сучасників мужністю, незламним бойовим духом. Вірш «Enfant perdu» містить прямий заклик до активної боротьби з соціально-політичною реакцією.

Погляди Гейне на літературу і мистецтво формувалися на багатшому ідейному ґрунті, підготованому його попередниками і сучасниками. Маємо на увазі передусім радикальне настроєних німецьких просвітителів, що виражали інтереси передового бюргерства, намагаючись створити духовну культуру, яка сприяла б національній єдності німців, оскільки княжий абсолютизм був неспроможний здійснити політичну консолідацію країни. Гейне досконально знав праці Й. Й. Вінкельмана («Історія мистецтва давнини», 1764), Лессінга («Лаокоон», 1766, «Гамбурзька драматургія», 1767—1769), Гердера («Фрагменти про нову німецьку літературу», 1767, «Уривок із листування про Оссіана і пісні давніх народів», «Шекспір», 1773).

Яскравими виразниками зростаючих антифеодальних настроїв останньої чверті XVIII ст. стали в Німеччині так звані «бурні генії» — учасники літературного руху «Буря і натиск» (К. Ф. Д. Шубарт, І. Г. Фосс, Я. М. Р. Ленц, молодий Й. В. Гете та ін.). Вони закликають письменників зображати сильні характери, сильні пристрасті, вказують на народну поезію як головне джерело оновлення національної літератури, проголошують культ «оригінального генія» — художника, який пориває з нормативною естетикою класицизму, з усіма правилами взагалі, і творить у стані натхнення, інтуїтивно. Провідним теоретиком руху був Гердер. Його ідеї про «характерне» (тобто сповнене великої енергії), національно-самобутнє мистецтво, про народне коріння і національно-історичну своєрідність мистецтва, про роль творчої фантазії і емоційного начала продовжував розвивати Гете.

Представником революційного крила в таборі німецьких

просвітителів кінця XVIII ст. був яacobінець Г. Форстер — учений, політичний діяч, письменник. У своїх статтях з естетики він виступає продовжувачем демократичних традицій Вінкельмана і Лессінга, речником мужнього мистецтва давньої Еллади.

Антифеодальний протест «бурних геніїв» досяг своєї вершини в юнацькій трагедії Ф. Шіллера «Розбійники» (1781), яку Ф. Енгельс назвав «першою німецькою політичною тенденційною драмою» (Лист до М. Каутської від 26 листопада 1885 р.)¹. Правда, не маючи чіткої політичної програми, «бурні генії» не виходили за межі індивідуального бунту.

Наприкінці XVIII ст. в Німеччині виникає романтизм як вираз розчарування в ідеалах Просвітництва, в нових буржуазних порядках, які, за висловом Ф. Енгельса, «виявились злою карикатурою на блискучі обіцянки просвітителів»². Однією з суспільно-політичних причин виникнення цього ідейного і художнього напрямку на Заході була активізація антифеодальних національно-визвольних рухів. Романтизм був своєрідною формою філософської і художньої критики буржуазного «прогресу», критикою разючих соціальних антагонізмів, виявом прагнення свободи і гуманізму. В естетичній сфері романтики виступали проти мистецтва класицизму, підкреслювали значення народної творчості для розвитку національної культури.

Перший етап німецького романтизму був пов'язаний з діяльністю старших романтиків (так звана ієнська школа) — В. Г. Вакенродера, Новаліса, А. і Ф. Шлегелів, Л. Тіка. Їхній чільний ідеолог Ф. Шлегель продовжував розробляти антитезу античного («об'єктивного», пластичного) і сучасного («суб'єктивного», «характерного») мистецтва, закликав до подолання в художній творчості просвітительського раціоналізму. Висунутий ним принцип універсальності націлював, з одного боку, на критичне ставлення до буржуазної дійсності, з другого, — на щедre засвоєння художніх здобутків народів світу, на розгортання перекладацької діяльності. Універсальність, на його думку, досягається при допомозі романтичної іронії, мета якої — показати відносність усякої точки зору і спонукати піднятися над нею.

Другу фазу німецького романтизму представляли молодші романтики (так звана гейдельберзька школа) — Л. Й. Арнім, К. Брентано, брати Грімм, В. Гауф, Й. Ейхендорф та ін. Вони внесли в літературу істотний фольклорний струмінь, зокрема, своїми збірками народних пісень і казок. Цих романтиків в

¹ Маркс К., Енгельс Ф. Твори. Т. 36. С. 315.

² Маркс К., Енгельс Ф. Твори. Т. 20. С. 254.

історії літератури часто називають «народними». Однак перейняте від Гердера поняття народності набувало у них часто (передусім у новелістиці) реакційного смислу, оскільки пов'язувалося ними з ідеалізацією католицької церкви і монархії.

Можна говорити й про третю, берлінську, групу німецьких романтиків, куди увійшли Л. Й. Арнім, який разом з Клеменсом Брентано переселився до Берліна, Генріх Клейст, Адам Мюллер та ін. Найвидатнішим серед них був Клейст, який збагатив німецьку літературу талановитими п'єсами (його драму «Розбитий дзбанок» переклав І. Франко) і прозовими шедеврами («Міхаель Кольгаас» та ін.).

Виступивши як літературний критик, Гейне зарекомендував себе тонким інтерпретатором творчості Е. Т. А. Гофмана, А. Шаміссо (який блискуче перекладав вірші К. Ф. Рилеєва), В. Мюллера та багатьох інших. У своїй «Романтичній школі» він не тільки узяв під захист Гете, якого Л. Берне нещадно критикував за негативне ставлення до політичної тенденційності в літературі, але також і тих романтиків, які тяжіли до реалізму¹. А про романтиків, чия творчість була позначена консервативними тенденціями, Гейне писав: «Але що являла собою романтична школа в Німеччині? Ніщо інше, як воскресіння поезії середньовіччя, як вона виявила себе в його піснях, творах живопису і пам'ятках архітектури, в мистецтві і житті. Однак поезія ця вийшла з християнства... Я говорю про ту релігію, в основних догмах якої міститься засудження всього плотського і яка не тільки визнає главенство духа над плоттю, але й прагне її умертвити заради возвеличення духу. Я говорю про ту релігію, протиприродні цілі якої внесли у світ гріх і лицемірство, бо саме засудження плоті зробило найневинніше чуттєве задоволення гріхом, а неможливість стати виключно духом не могла не породити лицемірства, я говорю про ту релігію, яка, проголосивши вчення про згубність усіх земних благ, про собачу покору і янгольську терплячість, прописаних нею, стала найвірнішою опорою деспотизму».

Однак необхідно пам'ятати: нещадній критиці Гейне піддає лише реакційні тенденції в романтизмі. Що ж до романтичного методу взагалі, то у творчості самого Гейне романтичні мотиви і образи химерно переплітаються з реалістичними. На-

¹ За винятком дисертації О. цур Лінде «Гейне і німецький романтизм» (1899), немає спеціальних досліджень про зв'язки Гейне з німецьким романтизмом. Див. А. С. Дмитриєв. Гейне // История немецкой литературы. М., 1966. Т. 3. С. 394.

віть незадовго до смерті поет відверто писав у своїх «Визнаннях»: «Незважаючи на мої смертоносні походи проти романтизму, я однак завжди залишався романтиком і був ним більшою мірою, ніж сам це підозрював. Після того як я завдав романтичній поезії в Німеччині нищівних ударів, мене самого пройняла безмежна туга за голубою квіткою в примарній країні романтики... Мною закінчувалася у німців стара лірична школа, і мною ж відкривалася нова лірична школа, сучасна німецька лірика...»

Так говорить Гейне, один із засновників критичного реалізму в німецькій літературі, так говорить автор «Романтичної школи», де він з усією рішучістю, войовничо виступив проти консервативних рис романтизму і його естетичної системи. Новалісу, Платену, Ф. Шлегелеві і багатьом іншим письменникам-романтикам Гейне протиставить Гете, автора «Фауста», який, використавши сюжет середньовічної легенди, зумів виразити прагнення і надії усього німецького народу. Правда, визнаючи за Гете славу великого національного поета, Гейне критикує також і його за відхід від злободенних проблем соціально-політичного життя, за утвердження ідей естетизму і квієтизму, вкрай шкідливих, на думку Гейне, для виховання німецької молоді, для політичного відродження країни взагалі.

Гейне дає всебічну характеристику Е. Т. А. Гофману, розкриває велич і трагізм цього письменника, музиканта і художника. Аналізуючи оповідання Людвіга Тіка, Гейне захищає його від обвинувачень ліберально-буржуазної критики у надмірі фантазії, висміює підхід до поезії, до мистецтва з позиції «практичної корисності». Він хвалить Тіка за те, що той зумів порвати з романтичною традицією — благоговінням перед середньовіччям: «...колишній ентузіаст, який дихав одним середньовіччям, який любив мистецтво як наївне виявлення почуттів,— пише Гейне про Тіка,— він виступає зараз як противник мрійливості, як художник, що зображає тільки сучасне буденне життя».

«Дійсність життя, інтереси сучасності — ось той критерій, з якого виходить Гейне в оцінці окремих представників романтичної школи»,— слушно зазначає Пауль Рейман¹.

Принесення теперішності в жертву минулому — в цьому Гейне найбільше обвинувачує А. В. Шлегеля: «...пан Шлегель завжди був здатен розуміти лише поезію минулого, але не сучасності. Все, що являє собою сучасне життя, неминуче мало

¹ Рейман П. Основные течения в немецкой литературе 1750—1848. М., 1959. С. 449.

здаватись йому прозаїчним; для нього лишилася недоступною поезія Франції, країни, де зародилося сучасне суспільство. Сучасність він завжди міряв масштабом минулого».

Поета Уланда Гейне критикує за ідеалізацію феодального середньовіччя, хоча й зазначає, що Уланд — найвизначніший представник народного напрямку в німецькій романтичній школі, започаткованого Брентано і Арнімом.

У «Романтичній школі» Гейне вперше формулює програму нової німецької літератури, програму критичного реалізму, яка не визнавала відриву мистецтва від політики, хоча й не підпорядковувала його останній, як це мало місце у німецьких «тенденційних» поетів. «Я за автономію мистецтва,— рішуче заявив Гейне у статті «Про французький театр».— Воно не повинно бути слугою ні релігії, ні політики, воно є останньою ціллю само для себе, як і дійсний світ». Виступаючи за взаємозв'язок, взаємодію мистецтва і політики і називаючи себе в цьому відношенні послідовником Фідія, Мікеланджело, Есхіла — автора драми «Перси» («Французькі художники»), Гейне водночас протиставляє свою програму як творчості консервативних романтиків, так і художнім принципам «епохи Гете», «доби естетизму» (Kunstperiode).

З критикою «епохи Гете», обстоюючи суспільну роль літератури, виступає у той час і Л. Вінбарг («Естетичні походи» 1834). Він обвинувачує німецьку романтичну школу в тому, що вона віддає перевагу естетичним інтересам над соціальними. Г. Бюхнер у новелі «Ленц» критикує романтиків і Ф. Шіллера за ідеалізацію дійсності, розглядаючи проблеми реалізму в соціальному контексті. Наприкінці 30-х років починається діяльність лівих гегельянців. У журналі «Hallische Jahrbücher» (1838—1842) формулюються нові погляди на літературу й мистецтво. Йдеться не тільки про відмову від ідейно-естетичних традицій романтизму (див. маніфест «Протестантизм і романтизм»), але й про створення літератури, яка боролася б за політичну свободу. Головним пропагандистом нових художніх засад виступає «Rheinische Zeitung». Ставши її редактором (16 жовтня 1842 р.), К. Маркс надає їй невдовзі бойового, революційно-демократичного характеру.

Проблеми соціальної детермінованості художньої творчості не переставали хвилювати Гейне-теоретика упродовж усього життя. Він багато розмірковує над ними, зокрема у працях, присвячених драматургії і театральному мистецтву Франції («Про французький театр», «Французькі художники»), у статті «Дівчата і жінки Шекспіра». Він закидає французам передусім відсутність творів, які розкривали б драматизм сучасної доби, обумовлений розвитком буржуазії. Гейне високо ставить

мистецтво доби Відродження; він бачить в ньому велике історичне завоювання головним чином тому, що в ту добу було здійснено рішучий поворот від християнського спіритуалізму до матеріалістичного погляду на світ. «Художники Італії,— підкреслює Гейне,— полемізували з попами, можливо, набагато переконливіше, ніж саксонські теологи. Квітує плоть на картинах Тиціана — ось протестантство. Стегна Венери набагато переконливіші від тез, що їх німецький чернець прикріпив до дверей церкви у Віттенберзі».

Розмірковуючи над ставленням мистецтва до дійсності, Гейне часто користується формулою «мистецтво і життя», «життя і література» (див. лист до Л. Уланда від 4 травня 1823 р., до К. А. Фарнгагена фон Ензе від 4 лютого 1830 р., передмову до другого видання «Книги пісень» та ін.). Однак відношення це неодмінно опосередковане в нього індивідуальністю художника, його суб'єктивним світосприйманням, типом мислення і манерою вислову. Для Гейне неприйнятний погляд на мистецтво як на «дагеротипію». Він називає такий погляд «хибним», бо мистецтво, на його думку, не є «наслідуванням природи» («Афоризми і фрагменти»). Адже художник не знаходить у природі всіх своїх образів: «найзначущіші з них, немов одкровення, зринають в його душі, як природжені символи природжених ідей» («Французькі художники»). Навіть більше: в поетовій душі «вже від народження існує образ» природи («Дівчата і жінки Шекспіра»). «Поет дивовижний щасливець»: він «бачить дубові ліси, які ще таяться в жолудді, він веде діалог з поколіннями, які ще не народилися» (Передмова до трагедії «Вільям Раткліф»; див. вчення Гете про антиципацію у творчому процесі).

Як і Гете у творі «Про правду і правдоподібність у мистецтві», Гейне ілюструє свою концепцію відношення мистецтва до дійсності на прикладі театру. «Принаймні на сцені,— пише він,— ніколи не було банального повторення життя; останнє показували піднесеним і належною мірою облагородженим» («Про французький театр»). Та при цьому Гейне остерігає перед надмірним відривом мистецтва від дійсності: хоча світ митця і не подібний до реального, проте зображувані ним явища і предмети повинні викликати в нас такі ж почуття, як і явища і предмети реального світу («Подорожні картини», частина III).

Наслідувати природу, на думку Гейне, могли лише давні греки, у яких «життя і поезія збігалися». Дійсність була для них втіленням поезії і пропонувала шонайкращі моделі — залишалося тільки їх скопіювати». Саме тому давні греки,— стверджує Гейне,— були передусім «великими образотворчими

митцями, але не поетами». «У них більше художнього чуття» і «пластики», «ніж поезії», тоді як «у великому пальці Шекспіра міститься більше поезії, ніж в усіх грецьких поетів (за винятком Арістофана)»¹.

Гейне, як бачимо, поділяє тут точку зору Ф. Шіллера («Про наївну і сентиментальну поезію», 1795—1796) на докорінну відмінність античної, «наївної», тобто об'єктивної, невідривної від самої природи поезії, і сучасної — «сентиментальної», в розумінні Шіллера, суб'єктивної, рефлектуючої, яка виражає авторське ставлення до зображуваного предмета. Гейне поділяє також погляд Лессінга і Гегеля про те, що поезія стоїть вище від образотворчих мистецтв, предметом зображення яких є тіла в просторі, тоді як поезія зображає дії, які розвиваються в часі, отож їй доступна ширша сфера зображення, вона здатна охопити життя в усьому його багатстві, передати його динаміку. Необхідно зазначити при цьому, що Гегель, на противагу Лессінгові, наближував живопис до поезії, протиставляючи поезії лише скульптуру².

Просвітительська концепція «таланту» і «генія», як носіїв нижчого і вищого ступенів обдарованості, виступає у Гейне значно поглибленою. «Талант,— заявляє Гейне,— творить аналітично», а «геній» — синтетично, він «носить у своїй душі відбиття (Abbild) природи й, «спонукуваний» ним, наче «спогодом», «відтворює існуючий в ньому образ» («Афоризми і фрагменти»). Між «талантом» і «генієм» Гейне бачить діалектичний взаємозв'язок: вони доповнюють один одного в процесі художнього творення. «Талант,— на думку Гейне,— є передумовою генія, бо лише завдяки талантові митець піднімається до завершення (Vollbringung) свого твору» (Лист до М. Мозера від 11 січня 1825 р.). Співвідношення «таланту» і «генія» в інтерпретації Гейне нагадує філософську концепцію єдності аналізу і синтезу як логічних методів пізнання, а також концепцію співвідношення індивідуалізації та типізації в художньому творенні.

Відаючи належне творчій інтуїції, Гейне наголошує, однак, на вирішальному значенні для художньої творчості пізнання реального світу — минулого і сучасного, бо мистецтво — це передусім «дзеркало життя» (Spiegel des Lebens). «Друкований світ» письменника — «мініатюра» світу, створеного богом (Вступ до «Дон Кіхота»). Таким «дзеркалом життя» поет вважає кращі твори сучасних йому французьких письменників. Їх появу він пояснює тим, що «саме життя тут драматич-

¹ Heine H. Op. cit. Bd. 7. SS. 423, 428.

² Г. В. Ф. Гегель. Естетика. М., 1971. С. 97—98.

ніше», ніж в інших країнах («Про французький театр»). Це надзвичайно важлива констатація. Твердження Гейне означає, що не всяка дійсність заслуговує на «дзеркальне» відображення, а лише дійсність, багата на історичні події, дійсність, у якій відбуваються революційні соціальні зміни. В одному із своїх «Афоризмів і фрагментів» він пише: «...Оскільки французам довелося за п'ятдесят років стільки пережити, то їхні твори, завдяки відбиттю пережитого й побаченого, виявилися набагато вагоміші, ніж твори німецьких авторів, що черпали свої уявлення лише у мареві душі».

Домагаючись від письменників «знання людей», а не «знання костюмів» («Романтична школа»), Гейне схвально відгукується про вірші Ж. Ж. Руссо, в яких той, на думку Гейне, відобразив своє враження від «зовнішнього світу», не уникаючи навіть «неестетичних» явищ. Право поета на відтворення огидного Гейне мотивує у своїй рецензії тим, що «істинний, обдарований талантом поет спостерігає і в такий спосіб об'єднує у цілість нікчемні й невтішні моменти буденного життя, що перед нами постає прекрасний, дійсно поетичний світ»¹.

Гейне наголошує на значенні для письменника подорожей, на значенні його обізнаності з життям і звичаями різних суспільних верств. «Німецький поет — неборака, — читаємо в трактаті «До історії релігії та філософії в Німеччині», — адже здебільшого йому платять дуже мало, приватної власності, як правило, він не має, тож звідки йому взяти гроші на подорожування? Змога подорожувати з'являється в нього хіба що в останні роки, коли він уже потонув у рутині. Він не має також і становища чи титула, завдяки яким удостоївся б добродіянь вищих кіл, які у нас далеко не завжди є водночас і шляхетними колами: як він проникне у вищі кола, коли в нього часто-густо немає навіть чорного фрака, без якого його не пустять і до середніх? Отож нещасний німець замикається у своїй самотній мансарді й починає вигадувати усяку всячину, пише чудернацькою, висмоктаною з пальця мовою роману, заповнені прекрасними, божественними, високопоетичними героями і подіями, яких ніколи й ніде у житті не побачиш. Фантастичний характер, притаманний усім нашим романам — поганим і хорошим, [...] цей романтичний характер дуже позначився на характері народу».

У своїх творах Гейне часто торкається діалектики одиничного і загального, індивідуального й типового. «Неможливо, — пише він у статті «Дівчата й жінки Шекспіра», — зобразити минуле так, щоб не забарвити його нашим власним почуттям».

¹ Heine H. Op. cit. Bd. 5. S. 407.

«Справжній поет,— ділиться Гейне своїми думками з М. Ембденом (лист від 3 травня 1833 р.),— дає нам не історію власного часу, а історію усіх часів, і саме завдяки цьому істинний художній твір буде заодно і дзеркалом сучасності». «Мольєр — такий великий тому,— читаємо в трактаті «До історії релігії та філософії в Німеччині»,— що він, подібно до Арістофана і Сервантеса, висміював не тільки випадкові явища сучасності, а вічно смішне взагалі, прадавні вади людства. І Вольтер мусить в цьому відношенні поступитися перед ним, бо завжди нападає на минуше й несуттєве».

У творах генія, на думку Гейне, загальнолюдське переважає над індивідуальним і одиничним: «...перо генія завжди більше за нього самого, воно завжди сягає далеко за межі його минулих замірів, тож, не усвідомлюючи цього, Сервантес (пишучи пародію на лицарський роман.— Б. Г.) написав найбільшу сатиру на людський нахил до захоплювання» (Вступ до «Дон Кіхота»).

Надзвичайно цінним для розвитку художньої літератури був погляд Гейне на спосіб використання митцем фольклору. Високо ставлячи докладну обізнаність поета з народною творчістю як своєї, так і інших країн (лист до Г. Б. Гундесгагена від 30 грудня 1821), Гейне, однак, не схвалює поверхового, механічного копіювання фольклорних зразків. Поет, на його думку, має лише «піймати» і засвоїти «дух» народної пісні, не намагаючись при цьому рабськи наслідувати її поетику, яка є продуктом певної історичної доби і певного соціального середовища.

У своїй рецензії на вірші Ж. Ж. Руссо (1822) Гейне визнає, що вони напрочуд близькі до народної пісні, цілком «витримані в народному дусі», але водночас рецензент зазначає, що вірші Руссо не задовольняють естетично сучасного читача, бо поет уподібнювався в них до тих авторів, котрі «найсучаснішу тематику, почерпнуту в освіченому колі, зодягають у форму, в якій виражали свої почуття ремісничі челядники двісті років тому».

Твір поета і змістом, і формою,— констатує Гейне,— повинен бути наскрізь «новим», пристосованим «до наших потреб», тобто до потреб сучасної поетові доби. Протиставляючи свої власні вірші віршам Вільгельма Мюллера, Гейне пише: «Я вже дуже рано сприйняв вплив німецьких народних пісень», проте «у моїх віршах... народною є *до певної міри* (підкреслення наше.— Б. Г.) лише форма, тоді як їхній зміст належить цивілізованому, пронизаному умовностями суспільству» (лист до В. Мюллера від 7 червня 1826 р.).

«Із давніх, готових уже народнопісенних форм [...] творити

нові віршові форми, які, будучи народними, не наслідують колишньої незграбності і безпорадності»,— ось та засада, якою, на думку Гейне, повинен керуватися поет, звертаючись до фольклорних надбань минулого (там же). Так чинив і сам поет, демонструючи органічну єдність своїх теоретичних постулатів і художньої практики. «В основі ранніх віршів Гейне,— читаємо у Н. Матузової,— лежить передусім традиція німецької народної пісні». Однак поет «не стилізує під неї свої вірші, не наслідує, а творчо її використовує»¹.

Літературно-художні засади Гейне найповніше і найяскравіше сформульовані в його книгах «Романтична школа» та «До історії релігії та філософії в Німеччині» (1829—1833), у статтях і нарисах «Французькі художники» (1831), «Дон Кіхот» «Сервантеса», «Про французьку сцену» (1837), «Дівчата і жінки Шекспіра» (1838), в поясненнях до танцювальної поеми «Фауст» (1847). Роздуми про літературу й мистецтво ми знаходимо також в його художньо-публіцистичних творах: «Подорожніх картинах», «Людвігові Берне», «Флорентійських ночах», «Мемуарах», «Лютетії». Чимало їх і в ліриці поета. Теоретичні судження Гейне на теми літератури і мистецтва не тільки збагачують наші уявлення про художні процеси і явища минулого. Вони мають для нас неоціненне методологічне значення і при з'ясуванні естетичної проблематики нашої доби, в боротьбі за високохудожнє, реалістичне мистецтво, за передову гуманістичну духовну культуру взагалі.

Б. М. ГАВРИШКІВ

¹ Матузова Н. М. Генріх Гейне. Життя і творчість. К., 1984. С. 35—36.

Розділ І

ЛІТЕРАТУРА І СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНЕ ЖИТТЯ. ЄДНІСТЬ ХУДОЖНОСТІ І ТЕНДЕНЦІЙНОСТІ, ЕСТЕТИЧНОГО І ЕТИЧНОГО В МИСТЕЦТВІ

«СМЕРТЬ ТАССО»

*Трагедія у п'яти діях Вільгельма Шетса **
(Кобленц, у Гельшера, 1819)

[...] ми будемо оцінювати цю трагедію з трьох точок зору: драматичної, поетичної і етичної.

Лірика — перший і найдавніший рід поезії. Як у цілих народів, так і в окремих людей перші поетичні спалахи бувають ліричними. Узвичаєні метафори здаються тут поетові надто утерті й холодні, і він ганяється за незвичними, ефектними образами і порівняннями, щоб у живій формі зобразити як свої суб'єктивні почуття, так і враження, що їх справляють на нього, як суб'єкта, зовнішні предмети. Є індивіди і цілі народи, які не піднялися в поезії вище цього виду словесної творчості. В одних і других це вказує на дитячий стан духу або на пласку однобічність. Та як тільки поет досягає певної зрілості духу, як тільки його духовний зір починає краще бачити наскрізь внутрішні пружини зовнішніх предметів та подій і його дух вбирає в себе сукупне уявлення про цей зовнішній світ, тут же в поета з'являється новий порив — зобразити ці зовнішні предмети в їх об'єктивній ясності, без домішки суб'єктивних почуттів і поглядів, поетично і красиво. Так виникає епічна і драматична поезія.

Як бачимо, і один, і другий рід поезії однаково

вимагає певних обдарувань, а саме: цільного сприйняття природи, відходу від суб'єктивності, несхибного, живого змалювання подій, ситуацій, пристрастей, характерів і т. д. Однак зробимо зауваження, якому можна знайти багато підтверджень: поети, які є майстрами в одному з цих родів поезії, часто не годні створити нічого стерпного в другому. Це спостереження спонукає нас дослідити, чи не обумовлена така невдача тим, що для одного роду поезії названі вище таланти потрібні меншою мірою, ніж для другого, і що, можливо, суть обох поетичних родів так дивовижно відмінна.

Якщо ми підгледимо епічного і драматичного поета, кожного в його майстерні, й простежимо тут за їхніми прийомами, то нічого не буде для нас легшого, як з'ясувати це питання. Звичайно, епик носить у душі надзвичайно живе уявлення про свій матеріал, але він оповідає просто, природно, і хоча оповідь його дає здебільшого картину послідовних дій, та часто вона малює і одночасні дії, а нерідко й випереджає їхній біг (провіщання катастрофи). Він спокійно зображує місцевість, час, одяг своїх героїв, і хоча він велить їм говорити, але він описує їхні міни і рухи, а коли-не-коли з його власної душі сяйне блискавка і миттєвим зблиском освітить місце дії і героїв його поеми. Ці суб'єктивні спалахи, від яких не вільні обидві наші найкращі поеми, «Одіссея»¹ і «Нібелунги»², і які, можливо, притаманні епосові, свідчать, що дар цілковитого відходу від суб'єктивності не є для епосу такою високою мірою необхідний, як для драми. В цьому останньому роді поезії той дар мусить бути неабияким. Але це далеко ще не найголовніше. Драма має своєю передумовою сцену, де не ти виходиш і декламуєш слухачам поему, а де промовляють самі герої твору, живі люди, що всі говорять і діють від-

повідно до своїх характерів. При цьому поетові не вибачиться, коли він забуде, що ці живі зображува-чі героїв мають право самовільно групуватися і строїти міни, що костюмер дбає про гарне вбрання, художник-декоратор — про гарний антураж, капель-мейстер — про невиразні почуття, а лампівник — про яскраве освітлення. Цього ніяк не може взяти в тяму епічний поет, і коли він пробує свої сили в драмі, то заплутується у розмальовуванні місцевості, в обрисовуванні характерів і надто точному нюансуванні. Нарешті, драма не терпить жодної одночасності, а тим паче випередження подій, як-от епос. Таким чином, головною особливістю драми є живий і дедалі живіший рух вперед і переплетення діалогу та дії.

Ми поверхово накреслили тут характерні й суттеві риси епосу і драми, і кожному зовсім неважко зрозуміти, чому стільки поетів успішно переходить з царини лірики в царину епосу: їм не потрібно тут рішуче зрікатися своєї суб'єктивності, і шляхом можливих спроб у романсі, елегії, романі та інших подібних родах літератури, що складаються із змішання епічного й ліричного, вони можуть помалу звикнути до цього відречення від суб'єктивності або ж знайти легкий перехід до чистого епосу, тоді як в драматичній поезії таких перехідних форм немає і зразу вимагається якнайсуворіше придушення буйної суб'єктивності. Водночас очевидно, що звичка найвипробуванішого епічного поета думати постійно про описи місця дії, костюмів і т. ін. робить його поганим драматургом, і тому-то добре, коли поет, прагнучи звернути на себе увагу в драматургії, відразу переходить з царини лірики в царину драми.

Ми з приємністю відзначаємо, що це останнє і сталося з автором розглядуваної трагедії, чиї лірич-

ні вірші так часто захоплювали нас як своїм зовнішнім блиском, так і живою задушевністю. Та який важкий, надзвичайно важкий перехід від ліричного до драматичного — наш шановний автор звів на собі, оскільки перша його трагедія, що передувала «Тассо», зовсім не вдалася. Але щире визнання цієї невдачі, висловлене автором у передмові до «Тассо», а також несподіване враження, яке справила його остання трагедія на тих, кого спіткало нещастя прочитати попередню,— все це дає нам право подивитися крізь пальці на багато вад «Тассо», подивляючись енергійний поступ автора, визнати його вже виборений талант і показати йому з деякої віддалі вінок, в якому йому нізащо не відмовлять, якщо він простуватиме далі цим шляхом і з таким поривом [...].

Переходимо до розгляду поетичної вартості «Тассо».

Дехто буде здивованим, що ми під цією рубрикою торкнемося сценічного ефекту. Останнім часом, коли здебільшого молоді поети домагаються сценічного ефекту за рахунок драматичного, відмінність цього ефекту достатньо обговорювалась і з'ясовувалась. Поет прагне справити враження на публіку, а це враження легше досягається через сценічність, аніж через драматичність п'єси. «Тассо» Гете йде на сцені тихо і безгучно; часто нікчемна халтура, діалог і дія якої цілком дерев'яні, до того ж з найгіршого дерева, але в якій в належний момент вибухає чимало театральних хлопавок, викликає оплески галереї, захват партеру і ласку лож. Ми вже не в силі ще голосніше і частіше кричати до вух молодим поетам, що чим помітніше в драмі прагнення до таких тріскучих ефектів, тим вона жалюгідніша. Однак визнаємо, що там, де сценічний ефект доречний, природний і необхідний, там він

належить до поетичних красот драми. Це якраз має місце в розглядуваній трагедії. Сценічні ефекти вплетені в неї скупю, але там, де вони є, зокрема в кінці п'єси, вони справляють надзвичайно поетичне враження [...].

Ми поділяємо трагедії на ті, де головна мета поета — розгорнути перед нашими очима прикметну подію, ті, де він бажає розкрити нам гру певних пристрастей, і на такі, де він намагається наочно показати нам деякі характери. Дві перші цілі ставили перед собою поети Греції. Їм здебільшого йшлося про розвиток дій і пристрастей. Вони за просто могли обходитися без зображення характерів, бо персонажі їхні були відомі герої, боги і подібні усталені характери. Це впливало з самого виникнення їхнього театру. Жерці та епічні поети вже задовго до цього визначили для драматурга контури характерів героїв. Інакше стоять справи в нашому сучасному театрі. Зображення характерів тут — найголовніше. Чи таки не є причиною цього саме походження нашого театру, якщо припустити, що виник він головним чином з карнавальних комедій? Адже основною метою цих комедій було живо, часто кричуще представити певні характери, а не розвивати дію, чи, тим паче, якусь пристрасть. У великого Вільяма Шекспіра ми вперше подибуємо поєднання трьох зазначених цілей. Тому його можна вважати засновником сучасного театру, і він залишається нашим великим і, звісно, недосяжним зразком. Йоганн Готгольд Ефраїм Лессінг, людина з найяснішою головою і якнайпрекраснішим серцем, перший у Німеччині якнайкраще і найпропорційніше сполучав у своїх драмах зображення дій, пристрастей і характерів, сплавляючи їх у цілісність. Так залишалося до останнього часу, коли багато поетів почало обирати метою своїх тра-

гедій не сукупно всі три предмети драматичного зображення, а кожний зокрема. Гете перший дав сигнал до виключного зображення характерів. Він навіть дав сигнал до зображення характеру певного класу людей, а саме митців. Услід за його «Тассо» з'явився «Корреджо» Елленшлегера, а за цим останнім — ціла низка подібних трагедій. Також і «Тассо» нашого автора належить до цього виду. [...]

Перейдімо ж до питання: яку вартість має дана трагедія з етичного погляду? [...]

Чому добродішесний мусив загинути через підступи негідників? Чому добрий замір виявився згубним? Чому невинності довелося страждати? Ось питання, від яких болісно стискається серце, коли ми вертаємося з театру після деяких вистав. Греки, очевидно, відчували потребу заглушити в трагедії це болісне «чому», і вони вигадали фатум. І як тільки з пригніченого серця виривалося це важке «чому», тут же з'являвся поважний хор і показував пальцем угору, нагадуючи про вищий світовий лад, про передвічну волю необхідності, перед якою схиляються навіть боги. У цей спосіб задовольнялася людська жадоба завершеності і з'являлася ще одна незрима єдність — єдність почуття. Чимало поетів нашої доби відчували те саме, наслідували фатум: так виникли наші сучасні трагедії долі. Чи наслідування це вдале, чи воно взагалі було схоже на грецький прообраз, це питання залишимо відкритим. Скажімо тільки, що яким би похвальним не було це намагання викликати єдність почуття, однак ідея долі виявилася жалюгідною підмогою, маловтішним і шкідливим сурогатом. Ця ідея долі цілком суперечить духові і моралі нашого часу, твореними християнством. Ця жахлива, сліпа, неблаганна сила долі несумісна з ідеєю небесного отця,

сповненого ласки і любові, дбайливого охоронця невинності, без чийого воління жоден горобець не впаде зі стріхи. Гарніше і дійовіше чинять ті нинішні поети, які висновують усі події з їхніх природних причин, з моральної свободи самої людини, з її нахилів і пристрастей і які у своїх трагедійних творах, як тільки на уста злине оте страхітливе останнє «чому», потихеньку піднімають небесну завісу і дають нам зазирнути в надземне царство, де осяйна велич і провістя блаженства звеселяють нас серед страждань і ми забуваємо страждання або відчуваємо, що вони обернулися радістю. Ось чому нерідко навіть найсумніші драми дають найчутливішим серцям безмежну насолоду. Згідно з цим похвальним правилом і наш автор намагався викликати єдність почуття. Він також висновував події з їхніх природних причин. [...]

[...] він задовольнив і другу етичну вимогу. А саме: його трагедія за своїм характером сповнена милосердя і примирення.

Під цим примиренням ми розуміємо не лише аристотелівське очищення пристрастей, але й мудре додержання меж чисто людського. Ніхто не годен вивести на сцену жахливіші пристрасті і вчинки, ніж Шекспір, а проте ніколи не трапляється, щоб наше нутро, наша душа були ним украй обурені. Зовсім не те в багатьох наших сучасних трагедіях, під час споглядання яких наші груди немов стискає дибами, в горлі спирає віддих і все наше єство немов охоплене нестерпним почуттям млости. Власна душа повинна бути для поета надійним мірилом того, як далеко можна зайти у виведенні на сцену страшного і жахливого. Нехай холодний розум не вигадує запопадливо усяких страхіть, мозаїчно винизуючи і стосами нагромаджуючи їх у трагедії. Певна річ, ми прекрасно знаємо, що всі жахи Мель-

помени³ вичерпані. Скринька Пандори⁴ порожня, і дно її, до якого могло ще прилипнути якесь лихо, дочиста вишкрябане поетами, і ласий до похвал віршописець мусить у поті чола свого вимислювати нові страхітливі постаті і нові злигодні. Отак-то дійшло до того, що наша сучасна театральна публіка добряче освоїлася з братовбивством, батьковбивством, кровозмісництвом і т. ін. Коли в кінці п'єси герой, будучи більш-менш сповна розуму, заподіює собі смерть, — *cela se fait sans dire* *. Це наш хрест, це наше горе. Справді-бо, якщо так піде далі, то поетам двадцятого сторіччя доведеться черпати драматичний матеріал з японської історії і виводити на сцену для повчання глядачам і всі тамтешні види страт і самовбивств: простромлювання рожем, саджання на палю, розпорювання живота тощо. Справді-таки, нас обурює, коли ми бачимо, як у наших сучасних трагедіях замість дійсно трагічного з'явилася різанина, душогубство, шматування почуттів, як публіка, тремтячи і клацаючи зубами, сидить на лавах підсудних, як її морально колесують, до того ж знизу вгору. Невже наші поети зовсім забули, який величезний вплив справляє театр на народні звичаї? Невже вони забули, що драма і поезія взагалі мають однакову мету — примирювати пристрасті, а не розбурхувати, навіювати людяність, а не позбавляти її? Невже наші поети зовсім-таки забули, що поезія сама в собі містить достатньо допоміжних засобів, щоб схвилювати і задовольнити найотупілішу публіку без батьковбивства і кровозмісництва?

А втім, страшенно прикро, що наша велика публіка так мало знається на поезії — майже так само мало, як наші поети.

* Це робиться цілком просто (франц.).

«СТРУЕНЗЕЕ»

*Трагедія у п'яти діях Міхаеля Беєра **

27 березня в тутешньому Національному театрі ставили «Струензее», трагедію в п'яти діях Міхаеля Беєра. Перше ніж висловити своє судження про цю п'єсу, хай буде нам дозволено оглянутися на мить на давнішні драматичні твори Беєра. Лише так, розглянувши певною мірою автора у зв'язку з ним самим і відтак спеціально визначивши те місце, що його він посідає в драматургічній літературі, ми одержимо надійне мірило, яким належить вимірювати похвалу й гану і визначити відносну вагу цих творів.

По-юнацькому незрілою, як і її автор, була «Клітемнестра»; її шанувальники належали до тих обранців, котрі захоплюються Грільпарцеровою «Сафо» як найвищим зразком в цьому еллінському жанрі, огудники ж почасти належали до тих, які тільки прагнули гудити, а почасти до тих, хто справді мав рацію. Годі заперечувати, що персонажі цієї трагедії мали тільки зовнішнє, позірне життя, і тиради їхні теж були нічим іншим, як пустою позірністю. Там не було справжнього почуття, а тільки традиційно-театральне бундючення, жодного натхненного слова, а тільки ходульна мова придворних комедіантів, і все, за винятком кількох справжніх фіалочок, було паперовим букетом. Єдине, що не давалося заперечити, — це драматичний талант, який безперечно проявився, всупереч перейнятій неприродності і прикро хибним настановам.

Що сам автор про це здогадувався, засвідчила його друга трагедія — «Арагонські наречені». В ній де-не-де проблискує справжнє полум'я, проривається коли-не-коли щира пристрасть, не можна відмо-

вити їй і в дрібці поетичності, однак, хоча й викинуто паперові квіти від модистки і з'явилися квіти живі, вони все ж зраджують іще ґрунт, на якому вирости, а саме — театр, їхній вигляд свідчить, що допіли вони не на вільному сонячному світлі, а під блідими лампами оркестри, і колір та запах їхній сумнівні. Але драматичний талант тут ще менше давався заперечити.

Яким утішним був у зв'язку з цим дальший поступ автора! Чи усвідомлення власної помилки, чи підсвідомий інстинкт, чи навіть зовнішня невідпорна сила — щось раптом скерувало автора на найчеснішу і найправильнішу путь. З'явився його «Парія». В цю постать не вдихнув свого духу нужденний театральний суфлер. Полум'я цієї душі не було звичайним каніфольним вогнем сцени, і в цьому вогні не корчилися завчені напам'ять муки. Там були репліки, що влучали в кожне серце, іскри, що запалювали кожне серце.

Пан Беер усміхнеться, прочитавши, що ми схильні приписати виборіві теми для трагедії той надзвичайний відгук, який вона знайшла в публіці. Ми охоче визнаємо за ним, що в цій п'єсі він показав справжню, безперечну поетичність, ба навіть що саме цей твір схилив нас надати йому високе звання поета і вилучити його з числа тих гомеопатичних поетів, які всипають у свої водянисті трагедії лише одну десятитисячну частину поезії,— і все-таки ми повинні вказати на тему «Парії» як на головну причину її успіху. Поезія сама собою ніколи не робить твори поета знаменитими. Візьмімо хоча б гетевського «Вертера». Його перші читачі аж ніяк не відчували його істотного значення, і велику публіку притягала чи відштовхувала лише незвичність, цікавість самого факту. Читали книжку тому, що герой застрелився, і ніколаїсти⁵ виступили проти неї саме

через те. Та «Вертер» має ще один елемент, який привернув до себе увагу лише невеликого кола; я маю на думці розповідь про те, як молодого Вертера з надмірною чемністю випхали з високоаристократичного кола. Коли б «Вертер» з'явився у наші дні, ця частина книжки розпалила б уми значно більше, ніж увесь отой ефект пістолетного пострілу.

З розвитком соціальних відносин новоевропейського суспільства в незліченних серцях спалахнуло благородне обурення нерівністю станів, з нехиттю почали дивитися на всякі привілеї, образливі для цілих суспільних класів; огиду збуджували передсуди, немов віджилі потворні ідоли з доби варварства і неуктва, які ще домагаються для себе людських жертв і ради яких і досі вбивають чимало гарних і добрих людей. Ідея людської рівності проймає нашу добу, і поети, як верховні жерці, що служать цьому божественному сонцю, можуть бути певні, що тисячі людей стають з ними на коліна і тисячі людей плачуть і тріумфують разом з ними.

Ось чому бурхливі оплески пожинають усі ті твори, де виступає ця ідея. Після гетевського «Вертера» першим, хто вивів цю ідею на кін, був Людвіг Роберт: в «Силі обставин» він почаствував нас досади буржуазною трагедією, коли вправною рукою зірвав раптом холодні, прозаїчні пов'язки з пекучих сердечних ран сучасного людства. З таким же успіхом працювали над цією темою,— нас прямо кортить сказати — цією раною,— і пізніші автори. Ця сама сила обставин в «Уріці» та «Едуардові» герцогині фон Дурас і в «Ізідорі й Ользі» Раупаха. Франція і Німеччина знайшли навіть однакові форми для одної і тієї ж скорботи, і Делавінь і Беер дали нам обидва по «Парії».

Не будемо досліджувати, хто з цих двох поетів заслужив більші лаври; досить того, що ми знаємо:

обидва лаврових вінки скроплені найблагороднішими слізьми. Та хай буде нам дозволено зауважити, що мова беєрівської «Парії» хоча й напоєна поезією, однак ще має в собі трохи театральності й де-не-де нагадує нам про те, що «Парія» виросла радше серед дерев берлінських куліс, аніж серед індійських баньянів⁶ і по прямій лінії споріднена з прекрасною «Клітемнестрою» і ще прекраснішими «Нареченими Арагонії».

Нам довелося викласти спершу ці погляди на попередні твори М. Беєра, щоб тим коротше і приступніше висловитися про його нову трагедію «Струензее».

Перш за все признаємося, що докір, який ми тільки-но ще не могли не зробити стосовно «Парії», ніколи не спаде на «Струензее», де мова ллється чисто і ясно й може правити за зразок доброго стилю. Тут ми повинні виповісти нашу похвалу якнайгучніше, Беєр тут здається нам найвидатнішим у обозі так званих театральних поетів, тих балакунів, чиї квітчасті ямби в'ються навколо безглузвих думок, немов барвисті гірлянди або солітери. Нам було надзвичайно приємно надібати у засушливій піщаній пустелі, що її ми називаємо німецьким театром, чисте, свіже живодайне джерело.

Що стосується сюжету, то пана Беєра й тут вела щаслива зірка, ми ладні навіть сказати — щасливий інстинкт. Історія Струензее надто недавня подія, щоб нам треба було її переказувати і, за звичаєм, розбирати фабулу п'єси. Як легко догадатися, сюжет її полягає почасти в боротьбі буржуазного міністра з пихатою аристократією, почасти в любові Струензее до датської королеви Кароліни-Матільди.

З приводу цієї другої головної теми трагедії Беєра ми не збираємось вдаватися в детальний розгляд, хоча вона й здалася поетові настільки

важливою, що він у четвертій і п'ятій діях майже забув заради неї першу головну тему, та й іншим людям, можливо, ця друга головна тема здаватиметься не менш важливою, через що постановці трагедії становитимуть, мабуть, перепони з якнайвищих сфер. Що ліберальному урядові взагалі не гоже опиратися постановці на сцені документально підтверджених істин — питання, яке ми у свій час збираємося з'ясувати. Наш народний театр — його занепад викликає стільки журливих нарікань — мусив би зовсім загинути без тої свободи сцени, яка ще давніша від свободи друку і яка завжди повною мірою існувала там, де процвітало драматичне мистецтво, наприклад, у Афінах за часів Арістофана, в Англії при королеві Єлизаветі, яка навіть дозволяла представляти на сцені моторошні історії в її власній родині, навіть страхіття, сподіяні її власними предками. А тут, в Баварії, де ми бачимо вільний народ і, що трапляється ще рідше, вільного короля, ми бачимо й такі ж величні погляди і тому можемо сподіватися також і прекрасних плодів мистецтва.

Вернемося до першої головної теми «Струензее» — боротьби бюргерства з аристократією. Годі заперечувати, що тема ця споріднена з темою «Парії». Вона природно мусила вирости з цієї останньої, і ми тим паче віддаємо хвалу внутрішньому розвитку поета і його тонкому чуттю, яке завжди скеровує його до принципу основних спірних питань нашої доби. В «Парії» ми бачимо гнобленого, на смерть розтоптаного залізною стопою свавільного гнобителя, — і голос, що, краючи душу, проникав у наші серця, був воцаренням покривдженого людства. Натомість у «Струензее» бачимо колишнього гнобленого в боротьбі зі своїми гнобителями, а вони навіть знемагають, і те, що ми чуємо, є достойним

протестом, яким людське суспільство відвойовує свої давні права і домагається громадської рівності для всіх своїх членів. [...]

[...] Між іншим, авторові закидають, що в його трагедіях немає глибоких і величних роздумів і він нічого не дає, крім дії та образів. Ці критики не знають, напевно, згаданої вище «Клітемнестри» і «Арагонських наречених», де воістину не бракує роздумів. Другий закид стосувався вибору сюжету, який, підкреслювалося, ще не зовсім перейшов у історію, тож опрацювання його вимагає виводити на кін ще живих осіб. Визнано також за недоречне бути глашатаєм інтересів зовсім молодих партій, розпалювати злободенні пристрасті, представляти нам у рамках трагедії сучасність, причому тоді, коли ця сучасність поійнята вкрай небезпечною і несамовитою тривоگو. Одначе ми тут іншої думки. Жахливі історії дворів якраз годиться чим скоріше виводити на сцену, де, як давніше в Єгипті, треба вершити смертний суд над королями і володарями світу. Що ж до тієї теорії корисності, згідно з якою про виставу трагедії судять залежно від шкоди чи користі, що їх вона може принести, то ми, звісно, дуже далекі від того, щоб приєднатися до неї. Але й за такою теорією трагедія Беєра заслуговує скоріше на похвалу, ніж на осуд, і коли вона показує нам картину отих кастових привілеїв в усій її жорстокій реальності, то це, можливо, більш благодійно, ніж гадають.

В народі живе легенда, що василіск — найстрахотливіший і найнездоланніший звір, його не бере ні вогонь, ні меч, і єдиний спосіб його вбити полягає в тому, щоб знайшовся сміливець, який поставив би перед ним дзеркало; тоді, уздрівши себе самого, звір так перелякується своєї власної потворності, що падає і здиhaє. «Струензее», так само як і «Па-

рія», був отаким дзеркалом, що його мужній поет поставив перед найгіршими василісками нашої доби, і ми дякуємо йому за цю дружню послугу.

Не будемо висвітлювати естетичні плебісцити, що їх юрба проголосила з приводу беєрівської трагедії. Досить, коли скажемо, що пан Беєр перед цим судом вистояв з честю. Ми не хочемо виразити цими словами похвалу, навпаки: в них укладено радше прихований докір, що поет за допомогою засобів, які, можливо, якраз для поета й не зовсім гожі, зумів зацікавити широку публіку. [...]

Можливо, ми були несправедливі до тих критиків, які закидали пану Беєрові брак гарних роздумів; це був, либонь, іронічний-таки докір, що ховав у собі якнайтоншу похвалу. Та коли це було сказано всерйоз,— всі-бо ми люди зі слабостями,— то нам прикро, що критики ці за деревами не побачили лісу. Вони твердять, що не побачили нічого, крім дії і персонажів, а не помітили, що ці останні уособлюють якнайкращі роздуми, бо уся цілість виключно виражала єдиний великий роздум. Ми захоплюємося поетовою драматургічною мудрістю і знанням сцени, завдяки яким він досяг такої висоти. Він не лише ретельно вмотивував, підготував і виписав кожну сцену, але кожна сцена сама по собі впливала з органічної необхідності, з головної ідеї п'єси; приміром, та народна сцена, якою відкривається четверта дія і яка короткозорому глядачеві могла здатися зайвим додатком,— декому такою і здалася,— настільки високою мірою обумовлює катастрофу, що без цієї сцени вона була б умотивована лише наполовину. Ми навіть зовсім не беремо до уваги, що душа глядача, так глибоко зворушена стражданнями в трьох перших діях, для свого перепочинку конче потребує комічної сцени. Та її справжнє значення — трагічної природи: з-за коме-

дійної веселої маски дивляться примарні, глибоко-страдницькі очі Мельпомени, і саме з цієї сцени ми висновуємо, що Струензее, мігши загинути вже через свою любов, яка була злочином проти монарха, пришвидшував свою загибель ще й тим, що його нові установи були антинаціональні, що їх ненавидів народ, бо ще не дозрів для великих ідей його ліберального серця. [...]

Крім влучних натяків на те, що свобода друку має так само великих противників серед низьких, як і серед високих верств, і що скасування кріпацтва найбільш ненависне самим кріпакам, крім отаких правдивих рис, яких немало в цій сцені, ми виразно бачимо, яким трагічно самотнім, ізольованим стояв Струензее на високих котурнах своїх ідей і безповоротно мусив загинути в боротьбі одиниці проти маси. Проте тонкий смак нашого поета підказав йому необхідність трохи пом'якшити надмірне страждання героя при такій загибелі; він велить йому передбачати в думці пору, коли добродієць народу і сам народ будуть єдині; вмираючи, він бачить світання цієї пори. [...]

Ми закінчуємо ці замітки, жалкуючи, що площа цих сторінок не дозволяє нам докладніше розглянути нову трагедію пана Беера. Ми самі відчуваємо, що висвітлили головним чином лише одну її сторону — політичну. Ми гадаємо, що інші рецензенти, як звикле, однобічно висвітлять другу сторону — романтичну, любовну.

В чеканні цього доповнення хочемо тільки ще раз виразити нашу подяку за ту високу насолоду, яку дав нам поет. [...] Нехай же майбутні трагедії пана Беера будуть так само, як «Парія» і «Струензее», проникнуті подихом бога, більшого, ніж великий Аполлон і всі інші привілейовані боги Олімпу⁷, — ми говоримо про бога свободи.

ПОДОРОЖНІ КАРТИНИ

Англійські фрагменти

III. АНГЛІЙЦІ

[...] Просто дивно, як французи з кожним днем стають вдумливіші, глибші й серйозніші, такою ж мірою, як англійці прагнуть засвоїти легкодумну, поверхову й веселу вдачу— як у житті, так і в літературі. Лондонські друкарні не встигають друкувати всіх модних книжок, романів, дія яких відбувається в блискучих сферах High-life'у * чи якось його відображує, як, наприклад, «Almacks», «Vivian Grey», «Tremaine», «The Guards», «Flirtation»⁸ — з-між них останній роман якнайкраще характеризує весь цей жанр, усе оте кокетство закордонними манерами й мовними зворотами, оту незграбну вишуканість, важку легкість, кислу солодкавість, манірну неотесаність,— одне слово, всю оту непринадну метушню дерев'яних метеликів, що пурхають у салонах лондонського Вестенду.

Натомість які твори пропонує нам тепер французька преса — ця справжня представниця бажання й духу французів! Як їхній великий імператор скористався вимушеним дозвіллям⁹, щоб продиктувати історію свого життя, відкрити нам найпотаємніші спонуки своєї божественної душі, обернути скелю Св. Єлени на кафедру історії, щоб з її височини судити сучасників і повчати найдальших нащадків, так і самі французи почали якнайславніше використовувати дні своїх невдач, часи політичної бездіяльності; вони теж пишуть історію власних подвигів, і руки, що так довго стискали меч, знов стали пострахом для ворогів, узявшись за перо; вся нація

* Вищий світ (англ.).

немовби заходилася видавати свої мемуари, і якщо вона послухається моєї поради, то випустить ще й особливе видання *ad usum delphini* *, з гарними кольоровими малюнками взяття Бастілії, штурму Тюїльрі тощо.

Проте, відзначивши вище, як нині англійці намагаються стати легковажними і фривольними, натягти на себе мавпячу шкіру, що її саме скидають із себе французи, я все ж мушу окремо додати, що таке прагнення властиве переважно вищому світу — вельможам та дворянам, а не середньому станові. Навпаки, на торговельно-промисловій частині нації, особливо на купцях з фабричних міст і майже всіх шотландцях, лежить виразний зовнішній відбиток пієтизму, я сказав би, навіть пуританізму, так що ця богомільна частина народу і світського напрямку думок панство так само різняться між собою, як роялісти і круглоголові ¹⁰, що їх так правдиво зображує в своїх романах Вальтер Скотт.

Шотландському бардові виявляють забагато шани, коли гадають, ніби його геній відтворив зовнішню подобу і внутрішній напрям думок цих двох історичних партій, і вважають за ознаку його творчої величї те, що він безсторонньо, мов божественний судія, віддає обом їм належне і змальовує тих і тих з однаковою любов'ю. Досить тільки заглянути в молитовні дома Ліверпуля й Манчестера, а потім у фешенебельні салони лондонського Вестенду, щоб виразно побачити, що Вальтер Скотт лише змалював свій час і вдягнув у старовинне вбрання цілком сучасні постаті. А коли взяти до уваги, що сам він, з одного боку, як шотландець, засвоїв з виховання й національного впливу пуританський на-

* Для наслідника престолу (лат.), тобто в обробці для дітей.

прям думок, а з другого,— як торі, що вважає себе навіть за нащадка Стюартів, мусить усією ж душею прихилитися до трону й аристократії, і через те почуття його і думки з однаковою любов'ю охоплюють обидва ці спрямування й водночас урівноважуються їхньою протилежністю, то дуже легко пояснити його безсторонність у зображенні аристократів і демократів кромвелівської доби — безсторонність, що навела нас на хибну гадку, ніби й в історії Наполеона ми можемо сподіватися від Скотта так само сумлінної *fair play* * у змалюванні героїв Французької революції. [...]

IV. THE LIFE OF NAPOLEON BUONAPARTE BY WALTER SCOTT **

Бідний Вальтере Скотте! Якби ти був багатий, то не написав би цієї книжки й не став би бідним Вальтером Скоттом! Але куратори банкірського дому Констебль зішлися, довго-довго рахували, а після тривалого віднімання й ділення похитали головами, і бідному Вальтерові Скотту не лишилося нічого, крім лаврів та боргів ¹¹. І тоді сталося нечуване: співець великих діянь вирішив і сам випробувати себе в героїзмі, зважився на *cessio bonorum* ***, лаври Великого Невідомця ¹² були оцінені, щоб покрити великі відомі борги, і так у голодному поспіху, в натхненні банкрутства виникло «Життя Наполеона» — книжка, яка задовольнила потребу цікавої публіки взагалі й англійського уряду зокрема, а тому мала дати авторові чималий прибуток.

* Чесної ігри (англ.).

** «Життя Наполеона Бонапарта» Вальтера Скотта (англ.).

*** Віддання майна на покриття боргів (лат.).

Вихваляйте його, доброго громадянина! Вихваляйте його, всі філістери земної кулі! Вихваляй його і ти, люта крамарська чесноте, що всім пожертвуєш, аби тільки вчасно сплатити по векселю,— тільки від мене не сподівайся, щоб і я його вихваляв.

Дивна річ! Мертвий імператор і в могилі лишається згубою для британців, і ось тепер через нього найбільший письменник Британії втратив свої лаври.

Бо він таки був найбільшим письменником Британії, хоч що кажіть і хоч як заперечуйте. Правда, критики романів Скотта намагалися применшити його велич і закидати йому, що він надмірно розтягує розповідь, надмірно вдається в подробиці, створює свої великі образи тільки поєднанням безлічі дрібних рис, потребує безлічі деталей, щоб створювати сильні ефекти. Але, по правді кажучи, в цьому він подібний до мільйонера, що держить весь свій капітал у дрібній монеті й щоразу, коли має сплатити велику суму, мусить відвести три-чотири вози мішків з мідяками, та все ж, якщо йому почнуть дорікати за таку невигоду, за клопоти з носінням та рахуванням, може цілком слушно відповісти: байдуже як, але він завжди сплачує належну суму, отже, по суті він не менш платоспроможний і не менш багатий, ніж той, хто держить увесь свій капітал у блискучих золотих зливках; його дрібна монета має навіть свої переваги, бо не завдає труднощів з розміном, а той другий не дасть собі ради на великому овочевому ринку зі своїми великими золотими зливками, бо вони там «не ходять», зате добрі мідяки чи срібняки кожна перекупка вихопить у вас обома руками. Тепер це загальноприступне багатство британського письменника скінчилося, і він, чийі гроші були такі зручні для обігу, що їх з одна-

ковою охотою приймали і герцогиня, і кравцева дружина, зробився бідним Вальтером Скоттом. Його доля викликає в пам'яті легенду про гномів, що з лукавою зичливістю наділяли бідних людей грішми, які зберігали свій блиск і ціну, поки їх уживали для доброї мети, але розсипалися в руках на марний порох, як тільки їх намагалися витратити з ганебною метою. Мішок за мішком відкриваємо ми новий довіз Скотта, аж ба — замість блискучих веселих монеток знаходимо там тільки порох і знову порох. Його покарали гноми Парнасу — музи; як і всі благородні жінки, вони пристрасні наполеоністки, а тому їх подвійно прогнівив Скотт, так зловживши довіреними йому духовними скарбами.

Вартість і тенденцію твору Скотта вже висвітлено в усіх журналах Європи. Не тільки обурені французи, але й приголомшені авторів земляки склали йому суворий вирок. До цього всесвітнього осуду довелося приєднати свій голос і німцям; з ледве стримуваним запалом висловився штутгартський «Літературний листок», з холодним спокоєм — берлінський «Щорічник наукової критики», і рецензент, якому цей холодний спокій дався тим легше, що героєм твору, видно, не дуже йому дорогий, характеризує книжку такими влучними словами:

«В цій розповіді немає ні змісту, ні барв, ні послідовності, ні життєвості. Плутаючись у поверхових, зовсім неглибоких складностях, не передаючи характерного, невпевнено й мляво проходить перед нами величезний матеріал; жодного явища не висвітлено в усій властивій йому своєрідності, не виявлено жодного вузлового моменту, жодної події не з'ясовано в її внутрішній необхідності, зв'язок лише зовнішній, зміст і смисл ледве відчутні. В такому викладі гасне все сяйво історії, і сама вона стає не чарівною, а пласкою казкою. І міркування та спос-

тереження, якими часто перебивається розповідь, мають таку саму ціну. Наш читацький світ давно вже переріс цю жалюгідну філософську базгранину. Вбога домішка дріб'язкової моралі також нічим не рятує...»

Подібні та навіть ще прикріші вади, які відзначає у творові проникливий берлінський рецензент Фарнгаген фон Ензе, я б дуже радо пробачив Скоттові. Усі ми люди, і найкращий з нас може іноді написати погану книжку. Тоді кажуть, що вона нижча за будь-яку критику, та й по всьому. Але дивним залишається те, що в цьому новому творі ми не знаходимо навіть чудового Скоттового стилю. Марно вкраплює він у безбарвну, буденну мову окремі червоні, сині й зелені слова, марно намагається прикрити блискучими клаптиками поетичних цитат прозаїчну голизу; марно спустошив увесь Ноїв ковчег, шукаючи порівнянь із тваринами, марно цитує навіть слово бже, щоб сховати під ним безглузді думки. Ще дивовижніше те, що Вальтера Скотта зрадив навіть його природжений талант змальовувати людей, і йому не пощастило відтворити навіть зовнішність Наполеона. Вальтер Скотт не сприйняв нічого з тих чудових картин, що зображують імператора в оточенні його генералів та міністрів, хоч кожен неупереджений глядач був би глибоко вражений трагічним спокоєм і античною гармонією його обличчя, яке так моторошно і велично контрастує з новочасними неспокійними, мальовничо буденними лицами, маючи в собі щось від божества, що зійшло з небес. Та коли шотландський письменник не зумів осягти зовнішньої подоби імператора, то як би він міг збагнути його характер,— і я легко вибачаю йому хулу на бога, якого він не знає. Так само я мушу пробачити йому те, що він вважає свого Веллінгтона богом і, вславляючи його, впадає

в таку побожність, що навіть, будши великим майстром у змалюванні всілякої скотини, не знає, з чим би його порівняти.

Та хоч я поблажливий до Вальтера Скотта і вибачаю йому беззмистовність, помилки, блюзнірство й глупоту його книжки й навіть нудьгу, яку вона на мене наганяє,— одначе тенденції книжки я ніколи не зможу йому пробачити. Бо вона полягає не в чому іншому, як у виправданні злочину англійського уряду на острові Св. Єлени. «У цьому судовому процесі між англійським урядом і громадською думкою,— так висловився берлінський рецензент,— Вальтер Скотт грає роль оборонця», він поєднує адвокатські викрути із своїм поетичним хистом, щоб перевернути обставини справи й історію, і його клієнти, що водночас є його патронами, повинні були б тицьнути йому в руку, крім законного гонорару, ще й добру дешицю на горілку.

Англійці тільки вбили імператора, а Вальтер Скотт його продав. Це чисто шотландська витівка, в правдиво шотландському дусі: видно, що шотландська зажерливість ще й досі лишається тією самою брудною зажерливістю і не дуже змінилася з часів Нейсбі ¹³, коли шотландці продали свого власного короля, який віддався під їхній захист,— продали за суму в чотириста тисяч фунтів стерлінгів його англійським катам. Цей король — той самий Карл Стюарт, що його тепер так бучно оспівують каледонські барди ¹⁴: англієць убиває, а шотландець продає й оспівує.

Англійський уряд задля вищезгаданої мети відкрив своєму адвокатуві архів foreign office *, і він в дев'ятому томі свого твору сумлінно використав усі документи, які могли пролити сприятливе

* Міністерство закордонних справ (англ.).

світло на його клієнтів і кинути несприятливу тінь на їхніх супротивників. Ось чому цей дев'ятий том, який своєю естетичною нікчемністю нітрохи не поступається всім попереднім томам, все ж становить певний інтерес; у ньому сподіваєшся знайти якісь важливі документи, і те, що їх не знаходиш, є доказом того, що їх і немає — таких документів, що промовляли б на користь англійського уряду; і цей негативний зміст книжки вже сам собою важливий.

Усе, що спромігся подати англійський архів, обмежується кількома вірогідними повідомленнями високородного сера Гудсона Лоу з його мірмідонцями та ще кількома висловлюваннями генерала Гурго — якщо вони справді вийшли з його уст, то він заслуговує не більшої довіри, як безсоромний зрадник свого царственного благодійника. Я не маю наміру піддавати перевірці самий фактичний зміст цих висловлювань — вони навіть видаються правдивими, бо їх підтверджує барон Штюрмер, один із трьох статистів великої трагедії¹⁵; але я не збагну, що ними можна довести в найкращому разі, крім хіба того, що сер Гудсон Лоу був не єдиний мерзотник на острові Св. Єлени. За допомогою таких засобів, та ще жалюгідними натяками трактує Вальтер Скотт історію Наполеонового полону й намагається переконати нас, ніби экс-імператор — так називає Наполеона экс-письменник — не міг зробити нічого розумнішого, ніж віддатись у руки англійців, хоча й мусив знати наперед, що його зашлють на Св. Єлену; що там з ним поводитись якнайлюб'язніше, що він мав досхочу їсти й пити і кінець кінцем, свіжий і здоровий, помер як добрий християнин від раку шлунка.

Твердячи в такий спосіб, ніби імператор передбачав, як далеко сягне великодушність англійців — аж до острова Св. Єлени, — Вальтер Скотт спросто-

вує звичайний закид, ніби Наполеона так захопила трагічна велич його недолі, що він побачив у цивілізованих англійцях перських варварів, а в сент-джеймській біфштексній кухні—кухонне вогнище великого царя і вчинив героїчну дурницю. Крім того, Вальтер Скотт робить з імператора найбільшого письменника з усіх, які будь-коли жили на землі, цілком серйозно поширюючи інсинуації, що всі мемуари про його страждання на острові Св. Єлени продиктував він сам.

Не можу не зауважити, що ця частина твору Вальтера Скотта, як і самі писання, що про них він згадує, особливо мемуари О'Міри, а також розповідь капітана Мейтленда, часом нагадують мені найсмішнішу повість у світі, так, що хоч би яка прикрість пекла мою душу, мене враз пориває зареготати. Ця повість — не що інше, як «Пригоди Лемюеля Гуллівера», книжка, над якою я ще хлопчиком стільки сміявся, бо в ній так весело читати, як маленькі мешканці Ліліпутії не знають, що їм діяти зі своїм велетенським бранцем, як вони тисячами видаються на нього і прив'язують його незліченними тонкими волосинками, як вони з незмірними труднощами ставлять для нього окремих великий дім, як нарікають на те, що він споживає забагато харчів, як обмовляють його в державній раді й безперестану нарікають, що він забагато коштує країні, які вони раді були б його вбити, але боялися навіть його смерті, бо труп його міг би викликати чуму, як нарешті зважуються на славу й великодушну ухвалу: залишити йому його титул і тільки виколоти очі — і так далі. Воістину ми бачимо ліліпутів скрізь, де тільки велика людина потрапляє між дрібних людей, що невтомно і дріб'язково мучать її й самі зазнають через неї досить муки й біди, та коли б декан Свіфт написав свою книжку в наші

дні, в її тонко відшліфованому дзеркалі побачили б тільки історію полону імператора і по кольору одержі та обличчя включно впізнали б тих пігмеїв, що мучили його.

Тільки кінець казки про острів Св. Єлени інакший; імператор помирає від раку шлунка, і Вальтер Скотт запевняє, що це єдина причина його смерті. Цього я не буду заперечувати. Нічого неможливого тут нема. Цілком можливо, що людина, розп'ята на дибі, раптом цілком природно помре від апоплексії. Та лихі люди все одно казатимуть, що її замучили кати. Бо лихі люди взагалі вирішили сприймати всю цю історію не так, як добрий Вальтер Скотт. І коли цей чоловік, такий твердий у святому письмі й такий схильний цитувати євангеліє, вбачає в тому збуренні всіх стихій, у тому урагані, що здійнявся в мить смерті Наполеона, не більше, ніж випадкове явище, яке сталося і в час смерті Кромвеля, то люди мають про це власну думку. Вони вважають смерть Наполеона страхітним лиходійством, почуття тяжкого болю переростає в обожнювання, і даремно Вальтер Скотт удає *advocatum diaboli* *; в усіх благородних серцях образ покійного імператора постає в сяйві святості, всі благородні серця Європи зневажають його дрібних катів і великого барда, який доспівався до того, що перетворився на їхнього співника,— музи надихнуть кращих співців уславити їхнього улюбленця, а якщо люди колись поніміють, то промовлятиме каміння, і скорботна скеля Св. Єлени грізно підноситиметься над морськими хвилями й розповідатиме тисячоліттям його страхітну історію.

* Адвокат диявола (лат.).

ІТАЛІЯ ІІІ. МІСТО ЛУККА 1829/1830

Розділ XV

[...] Холодні й розумні філософи! Як співчутливо посміюються вони над самокатуванням і безумствами якого-небудь бідолашного Дон Кіхота і з усією своєю школярською мудрістю не помічають, що донкіхотство — це найцінніше в житті, ба навіть саме життя, і що донкіхотство окрилює на сміливі злети увесь світ з усіма, хто в ньому філософствує, займається музикою, обробляє поле, позіхає! Адже вся величезна маса народу, разом з філософами, сама того не знаючи, є ніщо інше, як велетенський Санчо Панса, котрий, незважаючи на весь свій тверезий страх перед батогами і простацьку мудрість, скрізь іде за божевільним рицарем у його небезпечних авантюрах, спокушений обіцяною нагородою, в яку він вірить, бо її прагне, а ще більше приваблює його містична сила, яку ентузіазм завжди пробуджує в великому натовпі, як це ми можемо бачити у всіх політичних і релігійних революціях, а можливо, і щодня в найменших подіях.

Так, наприклад, ти, любий читачу, мимоволі являєш собою Санчо Пансу того божевільного поета, з яким мандруєш і блукаєш по цій книзі, і хоч похитуєш головою, а проте йдеш за ним.

Розділ XVI

Дивно! «Життя і подвиги хитромудрого рицаря Дон Кіхота з Ламанчі, описані Мігуелем де Сааведра», були першою книгою, яку я прочитав тоді, коли вже дійшов до розумного дитячого віку і до певної

міри засвоїв грамоту. Я ще добре пам'ятаю той час, коли якось рано-вранці втік із дому в палацовий сад, щоб там ніхто не заважав мені читати «Дон Кіхота». Був чудовий травневий день, в тихому ранковому світлі затаїлася квітуча весна і прислухалася, як соловей, її солодкий підлесник, співав їй хвалу, і цей хвалебний спів був такий ласкаво-ніжний, такий зворушливо натхненний, що найсором'язливіші бруньки розпукались, палкішими стали поцілунки любострасних трав з запахущим промінням сонця, і дерева і квіти тремтіли від широкого захвату. А я сидів на старій, порослій мохом кам'яній скамниці в так званій Алеї Зітхань коло водоспаду і тишив своє маленьке серце великими подвигами сміливого рицаря. У своїй дитячій простоті я все сприймав як чисту правду. Хоч які смішні жарти не витівала доля з бідним героєм, я все-таки був певний, що так воно й повинно бути, героїству личать і поглум, і рани на тілі; і поглум, і рани вражали мене так боляче, наче я почував їх власним серцем. Я був дитиною і не розумів іронії, яку бог створив для світу, а великий поет відобразив у своєму друкованому світочку, і я проливав найгіркіші сльози, коли благородний рицар за все своє благородство діставав тільки невдячність і його били, а тому що я, невинний у читанні, вимовляв кожне слово вголос, то мене могли слухати птиці й дерева, струмок і квіти, а оскільки ці невинні створіння природи так само, як і діти, нічого не знають про світову іронію, то й вони вважали все за чисту правду і плакали разом зо мною над стражданням бідного рицаря. Один старий заслужений дуб навіть ридав, а водоспад дужче трусив своєю сивою бородою і, здавалося, проклинав зіпсованість світу. Ми почували, що геройський дух рицаря заслуговує не меншого захвату мимо того, що лев без боротьби по-

вернув до нього спину, і що його подвиги тим більше заслуговують на похвалу, чим кволіше й худіше його тіло, чим нікчемніший бойовий обладунок, що його захищав, і чим жалюгідніша шкапа, на якій він їхав. Ми зневажали нице простацтво, яке так брутально поводитись з бідним героєм, але ще більше зневажали високу чернь, яка, хизуючись плащами з барвистого шовку, своєю вишуканою мовою і герцогськими титулами, глумилася над людиною, що безмежно перевершувала їх своїм благородством і силою духу. Рицар Дульцінеї все вище підіймався в очах люду, і ставав мені все миліший, в міру того як я заглиблювався в книгу, а читав я щодня в тому самому саду, так що під осінь дійшов уже до кінця історії,— і ніколи я не забуду того дня, коли прочитав про злочасний двобій, в якому рицар зазнав такої поразки!

То був похмурий день; огидні дощові хмари повзли по сірому небу, жовте листя журно падало з дерев, важкі краплі сліз висіли на останніх квітах, що сумно в'янули, схиливши свої вмирущі голівки, солов'ї давно замовкли, все навколо було образом тління, і моє серце мало не розривалося, коли я читав, як благородний рицар, приголомшений і розчавлений, лежав на землі і, не піднімаючи заборони, наче з могили промовив хворим, кволим голосом до переможця: «Дульцінея — найпрекрасніша жінка в світі, а я найнешасніший рицар на землі, але не личить мені, щоб моя кволість примусила мене зректися цієї істини,— стромляйте списа, рицарю!»

Ах! Той світлосяйний рицар Срібного Місяця, що переміг наймужнішу і найблагороднішу людину в світі, був перевдягнений циркульник!

Розділ XVII

Все це давно минуло. Багато нових весен відцвіло з того часу, але їм уже бракувало їхнього могутнього чару, то — ах! — я не вірю більше солодким оманам солов'я, підлесника весни, я знаю, як в'яне її розкіш, і коли я бачу свіжий трояндовий бутон, то в душі вже уявляю, як він болюче-яскраво розквітає, блякне, а пелюстки його розвіває вітер. Скрізь я бачу замасковану зиму.

Та на грудях моїх ще й досі квітне палка любов, що в пристрасному пориванні здіймається над землею, дивно блукає в безмежних небесних просторах, і, знехтувана холодними зорями, вертається знову на маленьку землю, і, зітхаючи та радіючи, мусить визнати, що ніде у всесвіті немає нічого прекраснішого й ліпшого, ніж людське серце. Ця любов — завжди божественне натхнення, незалежно від того, мудрі чи безглузді вчинки вона здатна творити. Отже, маленький хлопчик не марно проливав сльози над стражданнями нерозумного рицаря, так само як і згодом, вже юнаком, він у студентській комірчині оплакував смерть найсвятіших героїв свободи — царя Агіса Спартанського, Кая і Тіберія Гракхів Римських, Ісуса Єрусалимського, Робесп'єра і Сен-Жюста Паризьких. Тепер, коли я надягнув *toga virillis* * і маю бути мужчиною, кінець моїм сльозам; наслідуючи великих попередників, треба поводитись, як мужчина. [...]

Ах, я не хочу, як Хам ¹⁶, піднімати покров над ганьбою вітчизни, але ж страшно бачити, як у нас зуміли навіть рабство зробити балакучим, як німецькі філософи й історики мордують свій мозок,

* Чоловіча тога (лат.) — верхній одяг давніх римлян у вигляді плаща без рукавів.

щоб показати розумним, правомірним будь-який деспотизм і захистити його, хоч би який був він дурний та безглуздий. Честь рабів — у мовчанні, казав Тацит; ті ж філософи й історики твердять протилежне, на доказ чого показують почесні стрічки у своїх петлицях.

А можливо, ваша правда, і я — тільки Дон Кіхот, і читання всіляких дивовижних книжок запаморочило мені голову, як і рицареві Ламанчському, і Жан Жак Руссо був моїм Амадісом Галльським¹⁷, Мірабо — моїм Роландом або Аграмантом¹⁸, і я надміру вчитувався в героїчні подвиги французьких паладинів Круглого стола¹⁹ Національного Конвенту. Правда, моє божевілля і мої ідеї-фікс, які я видобув з тих книг, протилежні божевіллю та ідеям-фікс Ламанчського рицаря. Він хотів повернути минулі рицарські часи, а я, навпаки, хочу знищити дощенту все, що залишилося з тих часів, і, таким чином, мета нашої діяльності різна. Мій колега бачив у вітряках велетнів, а я, навпаки, в наших теперішніх велетнях вбачаю тільки хвалькуваті вітряки; він сприймав шкіряні бурдюки за могутніх чаклунів, а я бачу в наших теперішніх чаклунках лише шкіряні бурдюки; він сприймав убогі заїзди за палаци, погоничів ослів — за кавалерів, скотарок — за придворних дам, а я, навпаки, вважаю наші замки кублами пройдисвітів, наших кавалерів — погоничами ослів, наших придворних дам — звичайними скотарками; якщо він сприйняв лялькову комедію за державну діяльність, то я сприймаю нашу державну діяльність як жалюгідну лялькову комедію, а проте, як і хворобливий ламанець, я врубуюсь у це дерев'яне царство. Ах! Ці героїчні подвиги так само часто вилазять мені боком, як і йому, і я мушу, як і він, чимало терпіти заради честі моєї дами. Коли б я хотів відмовитись

від неї з даремного страху або нікчемної вигоди, то міг би затишно жити в цьому теперішньому розумному світі, міг би повести до віттаря прекрасну Маріторну²⁰, прийняти благословення від товстих чаклунів. Я бенкетував би з погоничами ослів і базграв би невинні новели та інший дрібний рабський мотлох! Замість цього, оздоблений трьома барвами моєї дами, я мушу безперервно битися на дуелях, пробиватися крізь безліч злигоднів, немає такої перемоги, яка не коштувала б мені крові мого серця. День і ніч я в небезпеці, бо вороги мої такі підступні, що деякі з них, вже вражені мною на смерть, все ще прикидаються живими і перевтілюються в різні образи, щоб отруювати мої дні і ночі. Скільки страждань зазнав я вже через ті огидні привиди! Де тільки розцвітало щось миле, вони, ці підступні привиди, прослизали туди і зривали навіть найневинніші бруньки. Скрізь, а особливо там, де я міг їх найменше чекати, я виявляв на землі слизавий їхній слід і, не будь я такий обережний, міг би послизнутися собі на згубу, навіть у домі найближчих друзів. Можете посміхатися і вважати мої побоювання за чисту уяву, як у Дон Кіхота. Але уявні страждання завдають не меншого болю, і коли хто уявить собі, що проковтнув трохи блекоти, то він може тільки захиріти, але ні в якому разі від того не погладшає. А що я погладшав, то це безумовний наклеп. Принаймні я ще не здобув собі жирної синекури, хоч і маю для цього відповідні таланти. Не знайдеться на мені й того жиру, що добувається за допомогою кумівства. Здається, було вжито всіх заходів, аби тільки я залишився худий. Коли я голодував, мене годували зміями, коли я мучився від спраги, мене поїли полином, в серце мені вливали пекло, щоб я плакав отрутою і зітхав вогнем, за мною скрадались, вдирались в

марення моїх ночей, я й зараз ніби бачу їх, ці жахливі маски, імениті лакейські пики з вишкіреними зубами, загрозливі банкірські носи, вбивчі очі, що пронизують тебе з-під каптурів, бліді руки в манжетах, з блискучими ножами. [...]

ДОДАТОК

Передмова до французького видання 1834 року

Питання, як треба перекладати німецького письменника французькою мовою, завжди залишатиметься важким для розв'язання. Чи слід подекуди пропускати думки й картини, якщо вони не відповідають цивілізованим смакам французів або, можливо, здаються їм навіть смішним і неприємним перебільшенням? Чи, може, варто ввести в прекрасний паризький світ неприлизаного німця з усією його зарейнською оригінальністю, фантастично забарвленого германізмами і надміру перевантаженого романтичними прикрасами? Щодо мене, то я не думаю, що слід перекладати неприлизану німецьку мову пристойною французькою, і я особисто являюсь тут у своєму природному варварстві подібно до індіанців Шаррюаса, яких ви минулого літа так прихильно приймали. Адже я також боець, яким був великий Такуабе. Тепер він уже мертвий, і його тлінні останки побожно зберігаються в музеї Jarden des plantes *, в цьому Пантеоні тваринного царства. Ця книга — балаган. Заходьте, не бійтеся. Я не такий лихий, як здається, я розмалював своє обличчя дикими фарбами тільки для того, щоб дужче налякати в бою моїх ворогів. А по суті я лагідний, як ягня. Отже, заспокой-

* Зоологічного саду (франц.).

теся і дайте мені руку. Ви можете навіть спробувати мою зброю, зокрема лук і стріли, бо я притупив їхні кінці, як це у нас, варварів, звичайно робиться, коли ми наближаємось до священного місця. Між нами кажучи, стріли були не тільки гострі, але й міцно отруєні. Сьогодні вони зовсім не страшні і не шкідливі, і ви можете розважатись, розглядаючи їхнє різнобарвне оперення; навіть ваші діти могли б погратися ними.

Тепер я хочу покинути татуйовану мову і висловлюватись по-французькому.

Стиль, зв'язок думок, відтінки, гострі вихватки, незвичайні вирази — словом, увесь характер німецького оригіналу, наскільки це можливо було, слово в слово відтворено в цьому французькому перекладі «Reisebilder» *. Почуття краси, вишуканість, привабливість, грація — все було принесено в жертву буквальній точності. Це тепер німецька книжка, написана французькою мовою, яка не претендує на те, щоб сподобатись французькій публіці, а має на меті лише познайомити французьку публіку з іноземною своєрідністю. Словом, я хочу повчати, а не лише розважати, саме в такий спосіб ми, німці, перекладали іноземних письменників, і це було нам на користь, бо тут ми засвоювали нові погляди, форми слів, звороти мови. Такі набутки не зашкодили б і вам.

Поклавши насамперед познайомити вас із характером цієї екзотичної книги, я не вважав необхідним показати її вам повністю, по-перше, тому, що багато епізодів у ній побудовано на місцевих натяках і натяках, що відбивали сучасність, на грі слів та інших особливостях цього жанру і тому не піддавались відтворенню французькою мовою,

* «Подорожні картини» (нім.).

а потім — тому, що багато місць у ній, з усією ворожістю скерованих проти осіб невідомих тут, у французькому перекладі могли спричинитися до найнеприємніших непорозумінь. Через те я й викреслив тут головний уривок, в якому давався опис острова Нордерней і німецької знаті. Розділ про Англію був скорочений більше, ніж удвічі; все закреслене стосувалося тодішньої політики. В частині «Італія», яку було написано 1828 року, я з тієї ж причини мусив викреслити кілька розділів. Правду сказати, я напевне мусив би пожертвувати й усією частиною, коли б з тої самої причини вирішив випустити все, що було сказано про католицьку церкву. Проте я вважав своїм обов'язком викреслити тільки одне дуже гостре місце, яке надто вже відгонило протестантським похмурим заповідям і не відповідало б доброму смаку веселої Франції. В Німеччині таке заповіддя ні в якому разі не вважалось би недозволеним, бо, як протестант, я міг би завдати обскурантам і тартюфам взагалі і німецьким фарисеям і саддукеям зокрема ударів куди дошкульніших, ніж коли б я говорив як філософ. Однак щоб читачі, які забажали б порівняти оригінал з перекладом, на підставі таких скорочень не могли б обвинуватити мене в надмірних поступках, я хочу цілком відверто висловитися з цього питання.

Всю книжку, за винятком кількох аркушів, було написано перед Липневою революцією. В той час політичного гніту в Німеччині панувала загальна мертва тиша; уми запали в летаргію одчаю, і той, хто наважувався тоді говорити, мусив висловлюватися з тим більшою пристрасстю, чим більше сумніву він мав щодо перемоги свободи і чим несамовитіше лютували проти нього попівство та аристократія. Я вжив слово «попівство» й «аристократія»

за звичкою, бо завжди вживав їх, коли сам на сам бів полеміку з поборниками минувшини. Ці слова тоді розуміли в усьому світі, і мушу визнати, я тоді дотримувався термінології 1789 року і не шкодував пишних тирад проти кліру та дворянства, або, як я тоді їх називав, проти попівства й аристократії. Але з того часу я просунувся далеко вперед шляхом прогресу, і мої любі німці, яких розбудили липневі гармати, пішли по моїх слідах, і говорять тепер мовою 1789 року, а то й 1793 року, і настільки відстали від мене, що згубили мене з очей, і самі себе запевняють, що я залишився позаду них. Мене обвинувачують в надмірній поміркованості і в тому, що я порозумівся з аристократами, і я передбачаю той день, коли звинуватять і в змові з духівництвом. Насправді ж я розумію тепер під словом «аристократія» не тільки дворян з походження, але й усіх тих, як би вони не звалися, хто живе за рахунок народу. Прекрасна формула, яку ми, так само як і багато інших прекрасних речей, завдячуємо сен-сімоністам,— «експлуатація людини людиною»,— звільняє нас від будь-яких декламацій про привілеї народження. Наш старий бойовий заклик проти жрецтва також замінено на кращий лозунг. Тепер уже мова не про те, щоб зруйнувати насильно стару церкву, а про те, щоб збудувати нову; далекі від бажання знищити жрецтво, ми тепер думаємо про те, щоб самим стати жерцями.

Для Німеччини, поза всякими сумнівами, період заперечень ще не минув: він щойно почався. У Франції ж він, здається, вже наближається до кінця, мені принаймні здається, що тут варто було б присвятити себе позитивним прагненням і заходитися біля відбудови того доброго й прекрасного, що залишилося нам у спадщину від минулого.

Із своєрідного письменницького марновірства я

залишив для своєї книги німецький заголовок. Під назвою «Reisebilder» вона пройшла по дорогах світу (з кращими наслідками, ніж сам автор), і мені забажалося, щоб цей щасливий заголовок зберігся і в французькому виданні.

Париж, 20 травня 1834 року

Генріх Гейне

ФРАНЦУЗЬКІ ХУДОЖНИКИ

Паризька виставка 1831 року

Салон тепер зачинений; картини, що висіли там від початку травня, знято. Взагалі їм приділяли мало уваги, бо думки, заповнені тривожною політикою, були звернені на інше. Я ж, уперше приїхавши до столиці, під навалюю нових вражень тим паче не мав того душевного спокою, з яким треба ходити по залах музею. А їх стояло там зо три тисячі — гарні картини, бідні діти мистецтва, яким заклопотана юрба кидала тільки убогу милостиню — байдужий погляд... Виставка... була схожа на сирітський будинок, на гурт похапцем назбираних, чужих одне одному дітей, кинутих напризволяще. Вона бентежила нашу душу, як образ принизливої безпорадності й дитячої розгубленості.

Зовсім інше почуття охоплює нас, як тільки ми переступаємо поріг зали італійських картин: то не знайди, підкинуті в байдужий світ, їх вигодувала своїми грудьми велика, спільна мати; задоволені й згуртовані, вони живуть однією численною родиною і промовляють хоч не тими самими словами, але тією самою мовою.

Католицька церква, що колись була й усім іншим мистецтвам такою матір'ю, нині сама стала убогою і безпорадною. Кожен художник малює те-

пер на свій розсуд, як йому заманеться; хвилиний настрій, примха багатіїв або його власного бездіяльного серця дає йому матеріал, палітра постачає найчудовіші фарби, а полотно все витримує. До того ж серед французьких художників запанував хибно витлумачений романтизм, і, згідно з основним його принципом, кожен прагне малювати якомога відмінніше від інших, чи, як тепер модно казати, виявляє свою оригінальність. Легко здогадатися, що за картини породжує часом це прагнення.

Та оскільки французам аж ніяк не бракує здорового глузду, вони завжди вміли правильно оцінити невдачу, зразу пізнавали справді оригінальну річ і легко знаходили у строкатому морі картин ширі перли. [...]

Як сумлінний оглядач, я насамперед згадаю картини

А. ШЕФФЕРА

«Фауст» і «Гретхен» цього художника протягом першого місяця виставки звертали на себе найбільшу увагу, бо найкращі твори Делакруа й Робера були показані пізніше. До того ж кожного, хто ще ніколи не бачив картин Шеффера, зразу вражає його манера, що особливо виявляється в колориті. Вороги закидають йому, що він малює тільки нюхальним тютюном і зеленим милом. Не знаю, скільки в тих закидах правди, а скільки кривди. Його брунатні тіні часто бувають надто неприродні і не досягають задуманого в рембрандтівській манері світлового ефекту. А його обличчя здебільшого мають той неприємний колір, який ми часом з огидою помічаємо в себе, коли, невиспані й роздратовані, за-

глядаємо в зелене дзеркало десь у старому заїзді, в якому вранці спиняється наша поштова карета. Та, придивившись трохи ближче й пильніше до Шефферових картин, починаєш звикати до його манери, в його трактуванні цілого помічаєш багато поезії і зауважуєш, що крізь темні барви на його полотнах пробивається світла душа, мов сонячне проміння крізь густі хмари. Те похмуре, ніби розтушоване малювання зі зловісно нечіткими обрисами, ті безмежно сумні барви у «Фаусті» і в «Гретхен» дають навіть добрий ефект. Обидві фігури зображено до колін, у натуральну величину. Фауст сидить простоволосий у середньовічному червоному кріслі коло столу, заваленого пергаментними сувоями, схиливши голову на ліву руку. Права рука, долонею назовні, сперта на стегно. Вбрання — блакитнувате, відтінку зеленого мила. Обличчя майже в профіль — жовто-бліде, відтінку нюхального тююну. Риси обличчя — суворо-благородні. Незважаючи на хворобливий колір шкіри, на запалі щоки й зів'ялі уста, на тяжкі карби часу, це обличчя все ж таки зберегло сліди колишньої вроди. З очей променіє чарівно-сумне світло, від чого обличчя здається прекрасною руїною, заллятою місячним сяйвом. Так, цей чоловік — прекрасна людська руїна, у зморшках над цими кошлатими бровами гніздяться фантастично вчені сови, а за цим чолом прицаїлися лихі привиди; опівночі там відкриваються могили померлих бажань, із них підводяться бліді тіні, а по глухих закутках мозку бродить, ніби сплутаний, дух Гретхен. Заслуга художника саме в тому, що він показав тільки голову людини і що нам досить глянути на неї, і ми зразу вгадуємо почуття й думки, які хвилюють її розум і серце. На другому плані ледь видно Мефістофеля, злого духа, батька брехні, диявола, бога зеленого мила.

«Гретхен» — друга картина з цього диптиха, такої самої художньої вартості. Гретхен теж сидить у кріслі приглушено-червоного кольору, а поряд стоїть забута прядка з повною куделею. В руці дівчина тримає, не читаючи, молитовник, з якого на неї кидає втішний погляд блякло-барвіста мати божа. Гретхен тихо похилила голову, і на більшу частину її обличчя, також оберненого майже в профіль, падає дивна тінь — наче від Фаустової душі, що блукає десь у темряві. Обидві картини висіли близько одна від одної, і тим дужче впадало в око, що у Фауста все світло спрямоване на обличчя, а в Гретхен, навпаки, ясніше освітлені обриси, а саме лице затінене. Це надає йому якогось невимовного чару. Гретхен убрана в корсет яскраво-зеленого кольору, голову їй прикриває чорний чепчик, саму тільки маківку, і через те ще чудеснішим здається гладеньке золотаве волосся, що вибивається з обох боків. Обличчя в неї овальної, зворушливо благородної форми і тієї незвичайної вроди, що з великої скромності хотіла б сховатися від усього світу. В її милих синіх очах світиться безмежна скромність. По її ніжній щоці котиться тиха сльоза, німа перлина туги. Хоч це й Гретхен Вольфганга Гете, але вона прочитала всього Фрідріха Шіллера, і в ній куди більше сентиментальності, ніж наївності, куди більше важкого ідеалізму, ніж легкої грації. Може, вона занадто вірна і занадто поважна, щоб бути граціозною, бо грація полягає в русі. Разом з тим у ній є щось таке надійне, солідне, добротне, як у щирозлотому луїдорі, якого ти ще маєш у кишені. Одне слово, це справжня німецька дівчина, і коли заглянеш глибоко в її сумні, сині, мов фіалки, очі, то згадаєш Німеччину, пахучі липи, вірші Гельті, кам'яного Роланда перед ратушею, старого директора школи, його рожевошоку племінницю, будино-

чок лісного з оленячими рогами, кепський тютюн і добрих хлопців, бабусині казки про мерців, відданих дозорців, щире дружбу, перше кохання і всякі інші милі дурниці... Справді, Шефферову «Гретхен» не можна описати. Це більше характер, ніж обличчя. Це відтворена у барвах душа. Проходячи повз неї, я щоразу мимоволі казав: «Люба дитино!»

На жаль, в усіх Шефферових творах ми бачимо ту саму манеру, і якщо у «Фаусті» і в «Гретхен» вона виправдує себе, то вже зовсім не подобається нам у тих речах, що вимагають веселих, ясних, гарячих барв, скажімо, в невеличкій квартирі, де зображено танець школярів. Своїми приглушеними, сумними кольорами художник показує нам тільки метушню маленьких гномиків. Шеффер має також великий хист портретиста, але хоч якої хвали заслуговує в цьому жанрі його оригінальне трактування теми, все ж таки й тут його колорит неприйнятний для мене. [...]

Переходжу до

ДЕЛАКРУА,

що показав картину, перед якою я завжди бачив великий натовп глядачів, отже маю всі підстави зарахувати її до творів, що звернули на себе найбільшу увагу. Священний сюжет картини не дозволяє нападати з суворою критикою на її колорит, хоч, може, та критика була б і вагома. Але, незважаючи на можливі мистецькі прорахунки, від цієї картини віє великою думкою, яка дивно зворушує наше серце. На ній зображено групу учасників липневих подій, і посеред них, майже як алегорична постать, височіє молода жінка в червоній фрігійській шапочці²¹, з рушницею в одній руці і триколірним

прапором у другій. Вона ступає по трупах, закликаючи народ до боротьби, оголена аж до стегон,— гарне, гаряче тіло, мужній профіль, сумна зухвалість у рисах обличчя, дивна суміш Фріни²², *pois-sarde* * і богині свободи. Не можна сказати з цілковитою певністю, що це справді образ богині свободи, швидше у ній втілено нестримну силу народу, що скидає ненависні пута. Я мушу признатися, що ця постать нагадує мені тих філософів-перипатетиків жіночого роду, тих прудконогих вістунок кохання, чи, вірніше, прудких шукачок коханців, якими ввечері кишить на бульварах; признаюся, що маленький купідон-сажотрус, який, тримаючи в кожній руці по пістолетові, стоїть поряд з цією вуличною Венерою, замашений, мабуть, не тільки сажею; що кандидат на місце в Пантеоні, який лежить долі мертвий, напередодні ввечері, мабуть, торгував перед театром контрамарками; що на обличчі героя, який з рушницею поривається вперед, не стерлися сліди каторги, а з його страхітливого сюртука напевне ще не вивітрився дух судових коридорів. Але в тім-то й річ, що велика ідея облагородила й освятила цих нікчемних людей, цю потлолч, пробудила в їхніх душах пригаслу гідність.

Священні дні паризького Липня! Ви будете вічним доказом того, що в людських серцях жевріє природжене благородство, яке ніколи не може зовсім згаснути; хто пережив вас, той уже не голосить на давніх могилах, а плекає радісну віру в пробудження народів. Священні липневі дні! Як ясно світило тоді сонце і яку велич виявили парижани! Боги на небесах, дивлячись на ту могутню боротьбу, скрикували з подиву, їм кортіло схопитися зі своїх золотих тронів, спуститися на землю і самим

* Перекупки (франц.).

стати громадянами Парижа! Але, заздрісні й по-лохливі, вони врешті злякалися, що людський дух може вибуяти надто високо й розквітнути надто яскраво, і спробували через своїх послужливих жерців «блискуче очорнити, а величне вивалити в поросі» — влаштували бельгійський заколот²³, пот-терівський краєвид з худобою. Одне слово, подба-ли, щоб дерева свободи не сягнули аж до неба.

На жодній з картин, виставлених у салоні, не було таких тьмяних барв, як на «Липневій револю-ції» Делакура. Але якраз те, що картина не мерех-тить і не вилискує, що постаті на ній повиті поро-ховим димом і курявою, наче сірим павутинням, що барви її ніби вигоріли на сонці і аж просять бодай краплі води,— якраз це надає картині правдивості, матеріальності, первісної сили, в ній відчутне справжнє обличчя липневих днів.

Серед глядачів було багато таких, що самі бра-ли участь у тих подіях чи принаймні бачили їх, і вони не могли нахвалитися картиною.

— *Mâtin* *,— вигукнув якийсь епісієр **,— *ga-mins* *** билися, як велетні!

Одна юна дама зауважила, що на картині бра-кує учня Політехнічної школи, який є на всіх інших зображеннях Липневої революції,— а їх виставле-но дуже багато, десь понад сорок.

— Тату,— запитала якась мала карлистка,— хто ця брудна жінка в червоній шапочці?

— І справді,— глузливо озвався благородний та-тусь і скривив уста в солодкій усмішці,— справді, доню моя, до чистоти лілеї їй дуже далеко. Це бо-гиня свободи.

* Прокляття (*франц.*).

** Крамар (*франц.*).

*** Хлопці (*франц.*).

— Тату, а на ній немає навіть сорочки.

— Справжня богиня свободи звичайно й не має сорочки, доню моя, і тому вона дуже люта на тих, хто носить чисту білизну.

На цьому слові добродій ще нижче повисмикував манжети на довгих, щених руках і звернувся до свого сусіда:

— Ваша превелебність! Якщо республіканцям сьогодні пощастить підбурити солдатів національної гвардії коло брами Сен-Дені і ті вб'ють стару жебрачку, вони понесуть тіло святої мучениці по бульварах, народ знавісніє, і в нас знов буде революція.

— Tant mieux! * — прошепотів його превелебність, худий, застебнутий на всі гудзики чоловік, що переодягся у світське вбрання, як тепер усі священики в Парижі зі страху перед глумом публіки, а може, й через своє нечисте сумління.— Tant mieux, маркізе! Хай тільки тих жахів набереться більше, і чаша знову переповниться! Тоді революція ще раз поглине своїх же призвідців, особливо всіх тих марнославних банкірів, які вже, хвалити бога, й так збанкрутували.

— Авжеж, ваша превелебність, вони хотіли знищити нас à tout prix **, бо ми їх не приймали в своїх салонах; оце і була причина Липневої революції. І тоді гроші потекли в передмістя, фабриканти порозпускали своїх робітників, підкуплені винарі за дарма давали вино, та ще й підсипали в нього порошку, щоб розпалити простолюд, et du reste, c'était le soleil! ***

Може, маркіз і мав рацію: в усьому винне сон-

* Тим краще (франц.).

** За всяку ціну (франц.).

*** А до всього ще й це сонце (франц.).

це. Саме в липні, коли над волею нависла загроза, сонце найдужче запалювало своїм промінням серця парижан, і народ, п'яний від сонця, повстав проти спорохнявілих бастій і слуг неволі. Сонце і місто чудово розуміють і люблять одне одного. Перше ніж опуститися ввечері в море, сонце ще довго милується прегарним містом Парижем і своїм останнім промінням цілує триколірні прапори на вежах прегарного міста. Добру пропозицію зробив один французький поет: святкувати день Липневої революції як символічні заручини. Як колись венеціанський дож щороку підіймався на палубу золотого «Буцентавра»²⁴, щоб заручити володарку Венецію з Адріатичним морем, так само щороку на Бастільській площі треба справляти заручини міста Парижа з сонцем, великою, племенистою зорею волі. Казимір Пер'є не схвалив цієї пропозиції; він боїться; він боїться дівчачого вечора напередодні весілля, боїться надто великого запалу цього подружжя і дозволяє місту Парижу вступати лише в морганатичний зв'язок²⁵ із сонцем.

Але я забув, що мій обов'язок — тільки давати огляд виставки. І як оглядачеві мені пора згадати одного художника, чиї картини викликали загальне зацікавлення і водночас так сподобались мені самому, що здавались лише кольоровим відлунням голосу мого серця, або ще точніше: звучання його барв, близьке моїй душі, озивалося в моєму серці дивовижною луною. Художника, що так зачарував мене, звати

ДЕКАН

На жаль, я не бачив однієї з найкращих його картин — «Собачої лікарні». Коли я був на виставці, її вже зняли з експозиції. Ще кількох добрих

речей цього майстра я не оглянув тому, що не зміг знайти серед безлічі виставлених полотен, а тим часом їх теж забрали. Але я зразу ж переконався, що Декан — великий художник, тільки-но побачив його маленьку картину, яка дивно вразила мене своїм колоритом. На ній зображено лише якусь турецьку будівлю, білу й високу; подекуди її прорізують маленькі віконця, з яких визирають обличчя турків. Унизу — напрочуд тихе плесо, в якому віддзеркалюються крейдянні стіни з своїми червонуватими тінями. Потім я довідався, що Декан сам побував у Туреччині і те, що на мене справило таке велике враження в його східних полотнах, було не тільки оригінальністю колориту, а й життєвою правдою, яка виявляється в натуральності і скромності барв. Найяскравіший цьому приклад — його «Патруль». На цій картині ми бачимо великого Хаджібея, начальника поліції в Смірні, що в супроводі своїх мірмідонян патрулює місто. Він їде верхи на коні, пузатий, як діжка, у всій пишності своєї нахабності; образливо пихате, безпросвітно тупе обличчя, увінчане білим тюрбаном, у руках він тримає знак необмеженої паличної влади, а біля нього біжать дев'ять слухняних виконавців його волі *quand môme* *, засапані створіння на коротких худих ногах, з майже тваринними обличчями, схожими на котяті, цапині, мавпячі, а на одному з них навіть поєдналися в химерній мозаїці собача морда, свинячі очі, ослячі вуха, теляча усмішка і заячий страх. У руках у них незугарна зброя; ратища, рушниці прикладами догори, а також знаряддя правосуддя — спис і в'язка бамбукових палиць. Оскільки будинки, повз які проходить патруль, білі як

* Незважаючи ні на що; тут — сліпі виконавці його волі (франц.).

сніг, а земля глинясто-жовта, то коли довго дивитись на ті темні, химерні постаті, що біжать світою дорогою на світлому тлі, вони справляють майже таке враження, як китайський театр тіней. Яскраве вечірнє світло і дивні тіні худих ніг, людських і конячих, ще підсилюють чудний, фантастичний ефект. До того ж Хаджі-беева ватага біжить з такими кумедними вихилясами, робить такі нечувані стрибки, а коні закидають ноги з такою шаленою швидкістю, що здається, ніби вони плазують або ж летять,— і все це деякі тутешні критики найдужче ганили, закидали художникові неприродність і карикатурність.

У Франції також є свої неодмінні художні рецензенти, що упереджено критикують кожен новий твір за старими правилами, свої верховні знавці, що нишпорять по майстернях і схвально усміхаються, коли художники скоряються їхнім примхам. Декановим картинам ці критики також не забарилися винести свій присуд. Якийсь пан Жаль, що видає по брошурі про кожную виставку, згодом навіть спробував виляти цю картину у «Фігаро»; він думає висміяти її шанувальників, коли з удаваним приниженням зізнається, що він тільки людина, яка оцінює твори мистецтва за вимогами розуму, а в Декановій картині його убогий глузд не здатен побачити шедевр, як бачать ті ентузіасти, що керуються не лише розумом. Бідолашний хитрун із своїм убогим глуздом! Він навіть не здогадується, який вірний склав собі присуд. Убогому глуздові, справді, ніколи не належить першому подавати голос, коли йдеться про оцінку творів мистецтва, так само як він ніколи не грав вирішальної ролі у створенні їх. Ідея художнього твору народжується в душі, а душа просить творчої допомоги в уяві. І тоді уява кидає їй назустріч усі свої квітки, майже за-

сипає квітками ідею, і вона її швидше вбила б, а не оживила, якби не пришкандибав на допомогу розум і не повідкидав убік або не позрізував своїми блискучими садовими ножицями зайві квіти. Розум тільки дотримує ладу, це, так би мовити, поліція на службі в мистецтва. В житті він здебільшого — холодний рахівник, що підсумовує наші дурні вчинки. Ох! Часом він тільки бухгалтер зломленого, збанкрутованого серця, який спокійно обраховує дефіцит.

Великої помилки припускається завжди критик, ставлячи питання: що повинен робити художник? Куди правильніше було б запитати: що хоче художник? Або навіть так: чого художник не може не зробити? Питання «Що повинен робити художник?» пішло від тих теоретиків мистецтва, які, не маючи самі чуття до поезії, узагальнили прикмети різних мистецтв, визначили на підставі того, що мали під рукою, норми на всі майбутні часи, розмежували жанри, вигадали означення і правила. Вони не знали, що всі ті узагальнення придатні хіба що для оцінки епігонів, а кожного оригінального митця, особливо кожного нового генія, треба міряти міркою його власної, створеної ним естетики. Для таких талантів правила і всякі давні теорії ще неприйнятніші, ніж для інших. Для молодих велетнів, як каже Менцель, не існує мистецтва фехтування, бо вони й так відбивають усі удари. Кожного генія треба вивчати й судити лише за його власними законами. Тут виправдані будуть тільки такі питання: «Чи володіє він засобами відтворення своєї ідеї? Чи ті засоби він вибрав?» Ось тут ми стоїмо на реальному ґрунті. І вже не міряємо чужих нам явищ на свій власний, суб'єктивний копил, а шукаємо спільної думки про ті даровані богом засоби, якими користується художник, щоб донести свою ідею.

У декламаційному мистецтві цими засобами є звуки й слова. В образотворчому — барви і форми. Але звуки й слова, барви і форми, взагалі всі видимі й чутні засоби — тільки символи ідеї, символи, що постають у душі митця, коли її опановує священний дух всесвіту; його твори — лише символи, якими він передає свої ідеї іншим душам. Найбільший митець той, хто найменшою кількістю найпростіших символів здатен висловити найглибшу, найвагомішу думку.

Проте, здається мені, найвищої оцінки заслугують ті символи, носії митцевої ідеї, які, незалежно від свого внутрішнього змісту, ще й самі собою тішать наші почуття, як квітки селяма²⁶, незалежно від свого таємничого значення, самі собою гарні, яскраві і складаються в чудовий букет. Та чи завжди можлива така гармонія? Чи митець завжди має цілковиту волю, коли добирає й складає в букет свої таємничі квітки? чи він добирає тільки те, що мусить добирати? На питання, чи існує така містична неволя, я відповідаю ствердно: так, існує. Митець схожий на ту багдадську принцесу-сновиду, що вночі пішла блукати по садах, з глибокою мудрістю закоханої нащукала дивовижних квіток і зв'язала їх у селям, а коли прокинулась, то й сама не могла зрозуміти його сенсу. І ось вона вранці сидить у себе в гаремі, роздивляється на свій букет, нарваний уночі, розмірковує над ним, як над забутим сном, і нарешті посилає його коханому каліфові. Гладкий євнух, що відносив букет, милувався прегарними квітками, не здогадуючись про їхній зміст. Проте Гарун ар-Рашід, володар правовірних, наступник пророка, власник Соломонового персня, зразу збагнув сенс чудового букета, серце його заграло з радощів, і він перецілював кожную квітку і так сміявся, що сльози текли в нього по довгій бо-

роді. Я не наступник пророка, не маю Соломоново-го персня, а також довгої бороди, але все ж таки запевняю, що чудовий селям, який Декан привіз нам зі Сходу, розумію краще за всіх євнухів разом із їхнім кизляр-агою, великим знавцем, посередником у гаремі мистецтва. Для мене просто нестерпна балаканина цих кастрованих знавців, особливо їхні традиційні фрази, доброзичливі поради молодим митцям і остогидлі посилення на природу, тільки на матінку-природу.

У мистецтві я стою понад усяким натуралізмом. Я вважаю, що митець не може знайти в природі всі свої типи, а що найвизначніші з них постають у його душі як одкровення, як природні символи природних ідей. Один новітній естетик²⁷, автор «Італійських досліджень», спробував знову спопуляризувати давній принцип наслідування природи, вимагаючи від художників, щоб вони шукали в ній усі свої типи. Проголошуючи це найвищим, основним законом пластичних мистецтв, естетик зовсім не подумав про архітектуру, типи якої тепер заднім числом почали вбачати в листяних альтанках і гротах і які, напевне, були вперше знайдені не там. Їх дала не навколишня природа, а людська душа.

Критиків, який не добачає в Декановій картині натури і ганить його за те, що кінь Хаджі-бея неприродно закидає ноги, а його люди неприродно біжать, художник сміливо може відповісти, що його картина так само правдива, як і казка, і що він малював її так, як вона зродилась у його мріях. І справді, коли темні постаті зображено на світлому тлі, вони вже самим цим набувають якогось таємничого відтінку, ніби відірвалися від землі, і, може, тому вимагають іншого трактування, легшого, ближчого до казки, не такого матеріального. Крім того, суміш тваринного й людського у фігурах

на Декановій картині є ще одним приводом до незвичайного письма; у такій суміші вже є той давній гумор, який ще греки й римляни вміли втілювати в силу-силенну дивовижних зображень, що тішать наше око на стінах Геркуланума або у вигляді сатирів, кентаврів тощо. Але від докору в карикатурності художника захищає гармонійність його твору, та чудесна музика барв, що звучить хоч і комічно, а все ж мелодійно, чари його колориту. Карикатуристи рідко бувають майстрами колориту, саме через ту душевну роздвоєність, яка й зумовлює їхню любов до карикатури. Майстерність колориту безперечно народжується в душі художника і залежить від єдності його почуттів. На полотнах Гогарта в Лондонській Національній галереї я бачив тільки різноголосся строкатих плям, бунт кричущих барв.

Я забув згадати, що на Декановій картині є також кілька молодих жінок, грекинь з непокритими обличчями; вони сидять коло вікна і дивляться на кумедну процесію, що мчить вулицею. Їхній спокій і врода створюють до тієї процесії надзвичайно прийнятний контраст. Жінки не всміхаються; те войовниче нахабство на коні і собача покура, яка біжить поряд, стала для них звичним видовищем, і це ще посилює в нас почуття, що ми перенеслися на батьківщину абсолютизму.

Тільки митець, що водночас є громадянином республіки, міг малювати цю картину з веселим настроєм. Хтось інший, не француз, наклав би фарб густіше і зліше, домішав би в них трохи берлінської синьки чи принаймні зеленої жовчі, глузливого тону був би втрачений. [...]

ДО ІСТОРІЇ РЕЛІГІЇ І ФІЛОСОФІЇ В НІМЕЧЧИНІ *

Книга перша

[...] Я показав вище, як завдяки йому * ми піднесли до найвищої свободи думки. Однак цей же Мартін Лютер дав нам не тільки свободу руху, але й засіб для руху: а саме — він дав духові тіло. Він дав думці ще й слово. Він створив німецьку мову. Він зробив це, переклавши біблію.

І справді-бо, божественний автор цієї книжки неначе знав, як і ми з вами, що зовсім не байдуже, хто тебе перекладає, і сам обрав собі перекладача й наділив його чудотворною силою, аби він переклав з мертвої мови, вже, власне, похованої, на іншу мову, яка ще й не починала жити.

Правда, існувала вже «Вульгата»²⁸, яку розуміли, а також «Септуагінта»²⁹, яку можна вже було зрозуміти. Та знання єврейської мови було зовсім утрачене в християнському світі. Лише іудеї, що зачались у деяких закутках цього світу, зберігали ще традиції цієї мови [...], зберігали єврейську біблію; стало відомо, що до тих схованок таємно спускаються німецькі вчені, щоб добути скарб, оволодіти знанням єврейської мови. Католицьке духовництво помітило, що з цього боку йому загрожує небезпека [...] і виник задум знищити всі єврейські книги, і на Рейні почалося переслідування книг, проти чого так славно боровся наш знаменитий доктор Рейхлін. [...] Після перемоги Рейхліна Лютер і зміг розпочати своє діло. В листі, що його він написав тоді до Рейхліна, вже можна відчутти, що він розуміє, яка важлива здобута Рейхліном пе-

* Лютеру (прим. перекл.).

ремога, здобута в залежному, тяжкому становищі, тоді як він, августинський чернець, був зовсім незалежний; украй наївно говорить він у цьому листі: *ego nihil timeo, quia nihil habeo* *.

Але яким чином Лютер набув знання мови, на яку переклав він свою біблію, річ досі для мене незбагненна. Давньошвабський діалект цілком за-непав разом із рицарською поезією гогенштауфенської імператорської доби. Давньосаксонський діалект, так званий плятдойч, панував тільки в одній частині Північної Німеччини і, попри всі затіювані спроби, ні разу не побажав слугувати літературним цілям. Коли б Лютер для свого перекладу біблії скористався тією мовою, що нею розмовляють в сучасній Саксонії, то мав би рацію Аделунг, який твердить, що саксонський, точніше мейсенський діалект і є нашою справжньою верхньонімецькою мовою, тобто нашою писемною мовою. Однак це давно вже спростовано, і тут я тим категоричніше мушу на цьому наголосити, бо ця помилка й досі розповсюджена у Франції. Нинішній саксонський діалект ніколи не був діалектом німецького народу, так само як і сілезький; бо, як і цей останній, він виникнув через домішку слов'янських мов. Тому я щиросердно визнаю, що не знаю, як постала та мова, що її ми знаходимо в лютеранській біблії. Але я знаю, що завдяки цій біблії, тисячі примірників якої юне друкарство, це новітнє мистецтво, жбурнуло межі народ, лютерівська мова за небагато років поширилася по всій Німеччині й була піднесена до рангу загальної писемної мови. Ця писемна мова досі панує в Німеччині, надаючи літературної єдності роздробленій політикою і релігією країні. Така неоціненна заслуга нехай виправдовує

* Мені нічого боятися, адже я нічого не маю (лат.).

перед нами цю мову в тому, що на сьогоднішньому етапі свого розвитку їй трохи бракує задушевності, яку ми подибуємо здебільшого в мовах, що утворилися з одного діалекту. Одначе мова Лютерової біблії нітрохи не позбавлена такої задушевності, і ця дивна книга є для нашої мови вічним джерелом омолодження. Усі вирази та звороти, що містяться в Лютеровій біблії,— німецькі, і письменник може й нині їх уживати; а що книга перебуває в руках найубогіших людей, то їм зовсім не потрібен якийсь особливий науковий посібник, щоб навчитися літературно висловлюватись.

Коли у нас вибухне політична революція, ця обставина матиме своїм наслідком украй дивовижне явище. Свобода зможе промовляти повсюди, і мова її буде біблійною.

Оригінальні твори Лютера також прислужилися до утвердження німецької мови. Завдяки своїй полемічній пристрасності вони глибоко запали в серце епохи. Тон їхній не завжди пристойний. Але ж на релігійну революцію не йдуть з квітучими гілками помаранчі. На грубе поліно часом треба грубого клина. У Лютеровій біблії мові, із шаноби перед духом божим, надано певної гідності. Зате у своїх полемічних творах Лютер вдається до плебейських грубощів, часто-густо настільки ж огидних, як і величних. Тоді його вислови й образи схожі на ті велетенські кам'яні фігури, що їх подибуємо в індійських чи єгипетських храмах-печерах; їхні ярі барви й фантастична потворність водночас відштовхують і принаджують. Через цей барокково-бриластий стиль мужній чернець видається нам іноді релігійним Дантоном, проповідником Гори³⁰, який жбурляє з її шпиля на голови своїх супротивників барвисті трудوماхи слів.

Ще прикметніші й значущіші, ніж ці прозові

твори, Лютерові вірші, пісні, що зродилися в його душі в дні боротьби і скрути. Вони скидаються то на квітку, що росте на скелі, то на місячний промінь, що мигтить над розбурханим морем. Лютер кохався в музиці, він навіть написав трактат про це мистецтво, і тому його пісні надзвичайно мелодійні. І в цьому відношенні він заслуговує імені: Ейслебенський Лебідь. Та менш за все був він сумирним лебедем в декотрих урочистих віршах, в яких він розпалює мужність своїх послідовників і надихає сам себе до шаленої боротьби. Бойовою піснею був той непокірливий спів, із яким він та його супутники вступили до Вормса. Старий собор здригнувся від цих нових звуків, і гайвороння перелякалося в сутіні своїх баштових гнізд. Та пісня, марсельеза Реформації, до наших днів зберегла свою запальну силу. [...]

Я показав, якою мірою ми завдячуємо нашому доктору Мартінові Лютеру ту духовну свободу, яка потрібна була новій літературі для її розвитку. Я показав, як він створив для нас також і слово, мову, що нею могла виразити себе ця нова література. Мені лишається зараз лише додати, що цю літературу він сам же й започатковує, що вона, зокрема художня література, з'являється разом з Лютером, що його духовні пісні були її першими вагомими зразками й уже маніфестували властиві їй якості. Отож хто бажає говорити про нову німецьку літературу, той мусить починати від Лютера, а не від нюрнберзького філістера на ім'я Ганс Сакс, як робили окремі літератори-романтики внаслідок нечесної недоброзичливості. Ганса Сакса, цього трубадура шановного шевського цеху, чиї мейстерзінгерські пісні — лише неоковирна пародія на ранні твори мінезінгерів, а драми — безглузда травестія старовинних містерій; цього педантичного гансвурс-

та, що боязко мавпує вільну наївність середньовіччя, слід, либонь, розглядати як останнього поета старої доби, але в жодному разі не як першого поета нової доби. Для доказу цілком достатньо буде, коли я чітко окреслю протилежність між нашою літературою і давнішою.

Розглянувши німецьку літературу, що розквітла до Лютера, ми дійдемо такого висновку:

1. Її матеріал, її зміст, як і саме життя середньовіччя, становить суміш двох гетерогенних елементів, які в довгому двобої так міцно обхопили один одного, що врешті злилися, а саме: германської національності та індійсько-гностичного, так званого католицького християнства.

2. Тракткування чи, вірніше, дух тракткування в цій давнішій літературі романтичний. Допускаючись неточності, кажуть те саме й про матеріал цієї літератури, про всі явища середньовіччя, що виникли через злиття обох названих вище елементів—німецької національності й католицького християнства. Бо подібно до того, як декотрі поети середньовіччя трактували зовсім по-романтичному грецьку історію та міфологію, можна представляти в класичному дусі також і середньовічні звичаї та легенди. Терміни «класичний» і «романтичний» стосуються, таким чином, лише духу тракткування. Тракткування буде класичним, якщо форма зображеного цілком ідентична з ідеєю зображуваного, як це спостерігаємо у мистецьких творах греків, де завдяки цьому констатуємо й найбільшу гармонію між формою та ідеєю. Тракткування буде романтичним, якщо форма виявляє ідею не через ідентичність,— я радніше користуюся тут словом «параболічність», аніж «ідентичність». В грецькій міфології була низка богів, чії постаті, при всій ідентичності форми й ідеї, могли набути усе ж і символічного значення. Однак у

цій грецькій релігії визначеною була тільки постать богів, усе інше — їхнє життя і поведження — було полишене на сваволю поетів, що могли трактувати їх як завгодно. В християнській релігії натомість немає таких визначених постатей, а лише визначені факти, визначені священні події і діяння, в які творчий дух людини міг укласти певний параболічний сенс. Кажуть, грецьких богів вимислив Гомер; це неправда, вони існували вже й раніше і мали визначені контури, але він вимислив їхні історії. Тим часом митці середньовіччя ніколи не наважувалися внести навіть дещицю вимислу в історичну частину своєї релігії; гріхопадіння, олюднення, хрещення, розп'яття і т. ін. лишалися недоторканими фактами, де не дозволялося нічого міняти, але творчий дух людини міг укласти в них якийсь параболічний сенс. В отакому параболічному розумінні трактувалися в середньовіччі усі мистецтва, і це трактування — романтичне. Звідси містична узагальненість поезії середньовіччя; постаті украй розпливчасті, їхні дії невизначені, все тут украй примарне, наче освітлене мінливим місячним сяйвом; у формі є лише загадковий натяк на ідею, і ми бачимо тут невизначену форму, яка тільки й годилася для спіритуалістичної літератури. Немає тут, як у греків, ясної, мов день, гармонії між формою і ідеєю; натомість інколи ідея піднімається над усталеною формою, а та розпачливо поривається її наздогнати, і ми спостерігаємо тоді химерну велич; інколи форма зовсім переростає ідею, пласка, куценька думка плентається в колосальній формі, і ми бачимо гротескний фарс; майже завжди перед нами безформність.

3. Загальний характер тієї літератури полягав у тому, що в усіх витворах її маніфестувалася та тверда, непохитна віра, що панувала тоді у всіх як

світських, так і духовних ділах. На авторитетах ґрунтувалися всі погляди епохи: поет з упевненістю віслюка чвалав понад безоднями сумніву, і в його творах панували мужній спокій, блаженна переконаність, що стала згодом неможливою, коли шпиль усіх авторитетів, тобто авторитет папи, обламався, а за ним попадали й решта. Тому-то всі поетичні твори середньовіччя однакові за характером; складається враження, наче їх творила не окрема людина, а весь народ — вони об'єктивні, епічні і наївні.

Натомість у літературі, яка розквітає в добу Лютера, констатуємо зовсім протилежне:

1. Її матеріалом, змістом, що його належить трактувати, є боротьба інтересів і поглядів Реформації зі старим порядком речей. Духові нового часу зовсім осоружна та змішана віра, що виникла з названих вище двох елементів: німецької національності та індійсько-гностичного християнства; це останнє видається духові нового часу язичницьким ідолопоклонством, яке повинна заступити істинна релігія іудейсько-дійсничого евангелія. Виникає новий порядок речей; дух породжує винаходи, що сприяють добробутові матерії; розквіт промисловості і філософії дискредитує спіритуалізм перед громадською думкою; піднімається третій стан; революція гуде вже в серцях і головах; і те, що доба відчуває, над чим вона замислюється, те, чого вона потребує і прагне, знаходить своє вираження — це й є зміст нової літератури.

2. Дух трактування уже не романтичний, а класичний. Завдяки відродженню давньої літератури усю Європу сповнює радісний захват грецькими та римськими авторами, і учені, єдині люди, які тоді щось писали, намагаються засвоїти дух класичної старовини або принаймні наслідувати у своїх творах форми класичного мистецтва. Коли ж гармонія

форми і ідеї була для них недосяжною такою мірою, як у греків, тоді вони тим пильніше дотримувалися зовнішніх прикмет грецького трактування: вони за грецьким рецептом розмежовували жанри, уникали всякої романтичної екстравагантності, і з цього погляду ми називаємо їх класичними.

3. Загальний характер нової літератури полягає в тому, що тепер домінує індивідуальність і скепсис. Авторитети повалено; лише розум є тепер для людини єдиним світильником, а її сумління — єдиною палицею в темних лабіринтах цього життя. Людина стоїть тепер самотньо віч-на-віч зі своїм творцем і співає йому свою пісню. Ось чому література ця починається духовними піснями. Але й пізніше, коли вона робиться світською, у ній панує глибинна самосвідомість, почуття особистості. Поезія тепер уже не об'єктивна, епічна і наївна, а суб'єктивна, лірична і розсудкова.

Книга друга

[...] Від часів Лютера Німеччина не породила видатнішої і прекраснішої людини, ніж Готгольд Ефраїм Лессінг. Обидва вони — наша гордість і наша відрада. В наші скорботні часи ми звертаємо погляди на їхні утішливі статуї, і вони відповідають прекрасними провіщеннями. Так, прийде ще й третій муж, який звершить те, що розпочав Лютер, що продовжив Лессінг і що так украй необхідно німецькій батьківщині — третій визволитель! Я бачу вже його золотий обладунок, що виблискує з-під пурпурової імператорської мантиї, «наче сонце із зоряниці!».

Як і в Лютера, діяння Лессінга полягало не тільки в конкретних звершеннях, але й у тому, що він розворушив німецький народ до глибин душі, в тому, що своєю критикою, своєю полемікою викли-

кав благотворний рух умів. Він був живою критикою своєї доби, і все життя його — полеміка. Ця критика мала вплив на широчезну царину думки й почуття, на релігію, науку, мистецтво. Ця полеміка долала будь-якого супротивника і міцніла після кожної перемоги. Лессінг, як він сам визнавав, для власного духовного розвитку потребував якраз боротьби. Він цілком скидався на того легендарного норманна, який успадковував таланти, знання і сили тих чоловіків, котрих він убив у двобої, й таким чином урешті набув усіх можливих достоїнств і досконалостей. Ясна річ, що такий задиристий воїн викликав у Німеччині чималий галас, у цій тихій Німеччині, яка тоді була ще тихішою, немов у іудейську суботу. Більшість була ошелешена його літературним зухвальством. Та саме воно стало йому особливо у поміч: адже «Oser!» * — таємниця успіху в літературі, так само, як у революції — і в коханні. Перед Лессінговим мечем тремтіли всі. Жодна голова не була перед ним у безпеці. Навіть більше, не одну макітру він зітнув із пустошів, і при цьому в нього вистачало злості, щоб, піднявши її з землі, показати публіці, що всередині вона порожня. Кого не зміг досягти його меч, того він убивав стрілами свого дотепу. Друзі захоплювалися барвистим оперенням цих стріл; супротивники відчували вістря у своїх серцях. Дотеп Лессінга не схожий на ту enjouement **, на ту gaite ***, на ті іскрометні saillies ****, що до них звикли в цьому краю. Його дотеп не був маленьким французьким хортиком, який ганяє за власною тінню; його дотеп був скоріше великим ні-

* Дерзати! (Франц.).

** Грайливість (франц.).

*** Забаву (франц.).

**** Вихватки (франц.).

мецьким котом, який грається з мишею, перше ніж він її задушить.

Авжеж, полеміка була насолодою нашого Лессінга, тому він ніколи не розмірковував над тим, чи супротивник гідний його [...].

Подиву гідне те, що ця найдотепніша людина в Німеччині була водночас і найпоряднішою. Ніщо не може зрівнятися з його любов'ю до правди. Брехні Лессінг не робив найменшої поступки, навіть коли цим (як звикле роблять навчені досвідом люди) він міг облегшити перемогу правді. Він міг зробити для правди все — тільки не брехати. «Хто,— мовив він якось,— ладен доставляти людям правду, всіляко її замаскувавши й загримувавши, той хотів би, очевидно, бути її звідником, але коханцем її він не був ніколи».

Чудові слова Бюффона: «Стиль — це сама людина!» ні до кого не можна краще застосувати, ніж до Лессінга. Його стиль цілком такий, як його натура: правдивий, упевнений, суворий, гарний, він вражає своєю внутрішньою силою. Його стиль достоту такий, як стиль римських споруд: якнайбільша тривкість у парі з якнайбільшою простотою; немов ті квадри, речення спираються в нього одне на одне: там діє закон тяжіння, а тут незримим цементом є логіка умовиводу. Тому-то в прозі Лессінга так мало вставних слів і штучних зворотів, які ми застосовуємо, немов будівельний розчин. Ще менше подибуємо в нього отих висловів-каріатид, які замінюють думку, які у вас називаються *la belle phrase* *.

[...] Великий поганин — ось прізвисько, якого в Німеччині удостоїли Гете. Але прізвисько це не зовсім пасує йому. Язичництво Гете напрочуд модернізоване. Його могутня язичницька натура виявляється в чіткому, проникливому схоплюванні усіх

* Гарною фразою (франц.).

зовнішніх проявів, усіх барв і форм; однак християнство обдарувало його водночас глибшим розумінням; попри його уперту нехіть, християнство втаємничило його в світ духів, він причастився Христовою кров'ю і через це розумів найглибинніші голоси природи, мов той Зігфрід — герой «Нібелунгів», якому раптом розкрилася мова птахів, коли крапля крові убитого дракона зволожила його губи. Подиву гідно, як у Гете ця язичницька його натура була просякнута нашою найсучаснішою сентиментальністю, як в античному мармурі так по-новітньому бився пульс і як він з однаковою силою поділяв страждання молодого Вертера ³¹ й радощі стародавнього бога еллінів. Отож пантеїзм Гете дуже відмінний од язичницького. Коротко кажучи, Гете був Спінозою поезії. Усі вірші його проникнуті тим самим духом, що злинає на нас із творів Спінози. Не підлягає жодному сумніву, що Гете був безумовним прихильником вчення Спінози. В усякому разі він цікавився ним упродовж усього свого життя; він щиросердно признається в цьому як на початку своїх мемуарів, так і в останньому їх томі, що недавно з'явився. Уже не пам'ятаю, де я читав це, що Гердер, роздосадуваний цим постійним інтересом до Спінози, вигукнув: «Хоч би раз цей Гете замість Спінози взяв до рук якусь іншу латинську книжку». Та це стосується не тільки Гете; ще безліч його друзів, які потім зробилися більш чи менш відомими поетами, були попервах прихильниками пантеїзму, що практично процвітав у німецькому мистецтві раніше, ніж запанував у нас як філософська теорія. Саме в часи Фіхте, коли ідеалізм тішився в царстві філософії своїм найбуйнішим розквітом, він був насильницьки зруйнований в мистецтві, і вибухла ота славнозвісна художня революція, яка не закінчилася ще й понині і яка починається боротьбою романтиків проти ста-

рокласичного режиму, шлегелівськими заколотами.

Справді-бо, наші перші романтики діяли під впливом пантеїстичного інстинкту, самі цього не усвідомлюючи. Почуття, що його вони сприймали як ностальгію за католицькою церквою, мало глибше коріння, ніж самі вони припускали, і їхня повага та пристрасть до переказів середньовіччя, до його народних вірувань, до чортівні, чаклунства, відьомства [...], усе це було в них раптово пробудженим, але не усвідомлюваним поривом назад до пантеїзму древніх германців, і в ганебно покаляній та злісно спотвореній формі любили вони, властиво, лише дохристиянську релігію своїх батьків. Тут я повинен нагадати про першу книгу, де я показав, як християнство увібрало в себе елементи давньогерманської релігії, як ці елементи після мерзотних перетворень збереглися в народних віруваннях середньовіччя, причому давнє поклоніння природі розглядалося поспіль як лихе чаклунство, давні боги — як огидні чортяки, а їхні цнотливі жриці — як розпусні відьми. З цієї точки зору можна трохи м'якше судити про помилки наших перших романтиків, ніж заведено. Вони прагнули реставрувати католицьку суть середньовіччя, бо відчували, що там збереглося ще дещо від святинь їхніх найдавніших предків, від красот їхньої найранішої національності; ці понівечені і зганьблені реліквії були винятково привабливі й рідні для їхніх душ, і вони ненавиділи протестантизм та лібералізм, що поривалися знищити такі речі разом з усім католицьким минулим.

Та про це я скажу згодом. Тут треба лише зазначити, що в німецьке мистецтво пантеїзм проник уже в часи Фіхте, що навіть католицькі романтики несвідомо йшли за цим напрямом і що Гете виразив його з найбільшою рішучістю. Це сталося вже у «Вертері», де він тужить за любовно-блаженным злиттям

з природою. У «Фаусті» він намагається установити взаємини з природою зухвало-містичним, безпосереднім шляхом: він закликає сили землі за допомогою чаклунських формул пекельного ритуалу. Але найчастіше і наймиліше розкривається цей гетеанський пантеїзм у його малих піснях. Учення Спінози скинуло з себе математичну оболонку й пурхає навколо нас у вигляді гетевської пісні. Звідси лють наших ортодоксів і пієтистів проти гетевської пісні. На своїх добродішних ведмежих лапах шукають вони навпомацки цього метелика, який завжди їм випурхує. У нього такі ніжно-ефірні, запашні крила. Ви, французи, не годні скласти собі уявлення про це, якщо ви не знаєте нашої мови. Цим гетевським пісням властива несказанно лукава чарівливість. Гармонійні вірші оповивають твоє серце, як ніжна любка, слово обіймає тебе, а думка тебе цілує. [...]

ПРО ФРАНЦУЗЬКИЙ ТЕАТР

*Дружні листи до Августа Левальда
[написані в травні 1837 року в селі під Парижем]*

Лист другий

[...] Чи й справді ми, німці, не можемо створити доброї комедії і приречені вічно запозичати такі речі у французів. [...]

Немає нічого безпідставнішого за ті докази, якими звичайно підтверджують нашу нездарність до комедійного жанру. Заявляють, наприклад, буцімто в німців тому немає доброї комедії, що вони поважний народ, а французи, навпаки,— народ веселий, а отже, й мають більше хисту до комедії. Це суцільна неправда. Французи — зовсім не веселий народ. Навпаки, я починаю думати, що Лоренс Стерн мав рацію, запевняючи, що вони аж надто поважні. А в ті часи, коли Йорік³² писав свою «Сен-

тиментальну подорож до Франції», там ще процвітала вся легковажність, весь напаканий несмак старого режиму і гільйотина та Наполеон не навчили ще французів думати як слід. Тепер же, після Липневої революції,— який нуднющий поступ зробили вони в своїй поважності чи принаймні в своїй байдужості до жартів! Їхні обличчя витяглися, кутики уст опустилися глибокодумніше; вони навчилися від нас вдаватися у філософію і курити тютюн. Французи за цей час дуже змінилися, стали вже не схожі самі на себе. Нема нічого гіршого за балаканину наших тевтономанів, що, нападаючи на французів, усе-таки й далі мають на увазі французів із часів імперії, яких вони бачили в Німеччині. Вони не думають про те, що цей ласий на всякі зміни народ, який вони самі ж лають за непостійність, не міг протягом двадцяти років однаково думати й однаково почувати!

Ні, вони не веселіші за нас; ми, німці,— народ гумору, може, ми навіть дужче любимо й відчуваємо смішне, ніж французи. До того ж у Німеччині легше знайти, з чого посміятися, в ній по-справжньому смішних характерів більше, ніж у Франції, де громадський глум задушує в зародку все особливо смішне, де жоден оригінальний дурень не може вільно вирости й розвинути. Німець має підстави пишатися, що тільки на німецькому ґрунті дурень може вибуяти до такого титанічного зросту, про який здрібнілий, прибитий змалку французький дурень навіть не має уявлення. Тільки Німеччина плодить тих колосальних бевзів, чиї блазенські ковпаки сягають аж до неба і брязкотом своїх дзвоників тішать зорі! Визнаймо ж заслуги своїх земляків і не схиляймо голови перед чужоземною дурістю! Не будьмо несправедливі до своєї власної батьківщини!

Помиляються й ті, хто неплідність німецької Талії³³ пояснює браком свіжого повітря чи, даруйте

мені легковажний вислів, браком політичної волі. Те, що звичайно звуть політичною волею, не таке вже й необхідне для розквіту комедії. Згадаймо хоча б Венецію, де, незважаючи на олов'яні камери й потаємні пристрої, якими топлять людей, Гольдоні й Гоцці все ж таки створили свої шедеври, або Іспанію, де, незважаючи на абсолютистську сокиру і ортодоксальне вогнище, з'явилися прегарні п'єси плаща і шпаги, або Мольєра, що писав за часів Людовіка XIV; навіть у Китаї є чудові комедії... Ні, не політичне становище зумовлює розвиток комедії в того чи іншого народу, і я переконливо обгрунтував би цю думку, якби вона не завела мене в царину, від якої я волю триматися якнайдалі. Так, любий друже, я боюся політики як вогню і всяку політичну думку обминаю десятою дорогою, як скаженого собаку. Коли, міркуючи про щось, я ненароком наштовхуюсь на якусь політичну думку, то швиденько проказую заклинання. [...]

Так само як політику, мене тепер безмежно лякає і теологія,— вона теж завдавала мені самих тільки прикрощів. Я більше не піддаюся на спокуси сатани, остерігаюся навіть думати про християнство, і я вже не такий дурень, щоб навертати Генгстенберга й компанію до радощів життя; хай бідолахи довіку жеруть будяки замість ананасів і упокорюють свою плоть; *tant mieux* *, я сам залюбки постачатиму їм різки. Теологія стала моєю бідою — ви знаєте, через яке непорозуміння. Знаєте, як бундестаг, хоч я й не подавав такого клопотання, зарахував мене до «Молодої Німеччини»³⁴ і як я й досі даремно прошуся у відставку. Марно я пишу покірні заяви, марно кажу, що вже не вірю у свої релігійні химери... Все марно! Я справді не ви-

* Тим краще (франц.).

магаю ні гроша пенсії, але мені хотілося б піти на відпочинок. Любий друже, ви зробили б мені величезну приємність, якби в своєму журналі при нагоді звинуватили мене в обскурантизмі і сервілізмі; це б могло мені стати в пригоді. У своїх ворогів мені не треба дуже просити такої послуги, вони оббріхують мене з величезною запопадливістю.

...Я зупинився на тому, що французи, яким з комедією пощастило дужче, ніж нам, здобули цю перевагу зовсім не через свою політичну волю; може, ви дозволите мені пояснити трохи докладніше моє твердження, що автори комедій у Франції завдячують свою першість становищу суспільства.

Автори комедій у Франції рідко беруть як основний матеріал громадське життя народу, вони звичайно використовують лише окремі його моменти; на цьому ґрунті вони тільки то тут, то там зривають якусь сміховинну квітку і прикрашають нею дзеркало, з поверхні якого, відшліфованої іронією, назустріч нам бризкає сміхом приватне життя французів. Більше матеріалу авторам комедій дають контрасти між багатьма давніми інституціями й теперішніми звичаями, між багатьма теперішніми звичаями і потаємними думками народу, і, нарешті, особливо щедро той матеріал постачає їм суперечність, що найцікавіше виявляється, коли благородний ентузіазм, який у французів так легко спалахує і так само легко гасне, стикається з передовими тенденціями сучасної промисловості. Тут ми стоїмо на тому ґрунті, де вже п'ятдесят років свавільно володарює велика деспотка — революція, одне руйнуючи, інше лишаючи, але всюди зрушуючи підвалини суспільного життя; і цей шал рівності, що не зміг звеличити нице, а тільки принизив високе; ці чвари між минулим і сучасним, що беруть на глум одне одного, бійка божевільно-

го з привидами; це падіння всіх авторитетів — і духовних, і матеріальних; це спотикання через уламки цих авторитетів і це недоумство у велику, вирішальну годину, коли відчутна необхідність авторитету і коли руйнівник сам лякається того, що він наробив, починає співати зі страху і, нарешті, вибухає реготом... Бачите, це страшні речі, може, навіть жахливі, але для комедії — чудесні!

Та все-таки німцєві тут трохи моторошно. Присягаюсь вічними богами! Нам треба день і ніч дякувати господа і спасителєві нашому за те, що в нас немає такої комедії, як у францuzів, що в нас не ростуть квіти, здатні розквітнути тільки на купі черепків, на горах уламків, якими тепер стало францuzьке суспільство! Француз, що пише комедії, часом нагадує мені мавпу, яка сидить на руїнах спустошеного міста, корчить гримаси і глузливо регоче, коли з-під розваленого склепіння собору виглядає голова справжньої лисиці, коли в будуарі королівської коханки пороситься справжня свиня, коли на вежах Купецького дому велично радять раду ворони або коли гієни вигрібають у королівському склепі старі кістки...

Я вже згадував, що головні мотиви францuzької комедії походять не з суспільного життя, а з домашнього побуту народу; і тут немає теми вдячності за стосунки чоловіка й жінки. Як і в кожній ланці життя, так і в родині францuzів ці зв'язки ослабли і всі авторитети впали. Коли взяти до уваги руйнівну силу того критицизму, який породила матеріалістична філософія, то легко зрозуміти, що повага до батьків у дітей зникла. Цей брак пієтету ще яскравіше виявляється в стосунках між чоловіком і жінкою, у зв'язках шлюбних і позашлюбних, які набули тут такого характеру, що наче просяться в комедію. Це справжня арена всіх тих воєн

між статями, які ми в Німеччині знаємо тільки з поганих перекладів чи переробок і які німець може описати хіба як Полібій, але не як Цезар. Звичайно, війна в подружжі — як завжди в чоловіка з жінкою — точиться в кожній країні, але всюди, крім Франції, прекрасній статі бракує свободи руху, і ту війну треба дуже приховувати, зовні вона не виявляється в таких драматичних формах. Десь-інде жінка ледве зважується на невеличкий бунт, щонайбільше на повстання. А тут обидві сторони в подружжі стають на боротьбу з однаковими військовими силами і влаштовують найжахливіші домашні баталії. Вам, звиклим до одноманітності німецького життя, дуже весело дивитися в німецькому театрі на ті військові походи двох статей, що хочуть перехитрити одна одну з допомогою стратегічного мистецтва, засідок, нічних нападів, двозначних замиренень або й укладенням вічного миру. Та коли ти сам перебуваєш у Франції, на полі бою, де ця війна провадиться не тільки напоказ, а й насправді, та ще коли в грудях у тебе б'ється німецьке серце, то пропадає всяка втіха від найкращої французької комедії. Ох! Я вже давно не сміюся з Арналя, коли він з чарівною наївністю грає рогоносця. І не сміюся з Женні Верпре, коли вона, в ролі вельможної дами, з усією грацією, яку тільки можна собі уявити, бавиться квітками подружньої зради. І не сміюся вже з мадемуазель Дежазе, що, як ви знаєте, так чудово, з класичною безсоромністю виконує ролі гризеток. Скільки цій жінці треба було поразок у доброчесності, перш ніж вона змогла досягти таких перемог у мистецтві! Мабуть, вона найкраща актриса Франції. Як майстерно грає вона вбогу модистку, що завдяки щедрості багатого коханця раптом починає купатися в розкошах, ніби якась вельможна дама, або маленьку прачку, що

вперше вислуховує ніжне залицяння якогось сага-
bін * (звикле для німців — studiosus medicinae **) і
йде з ним у «Grande Chaumière» *** після bal cham-
pêtre ****. Ох! Усе це дуже гарне і смішне, і люди
сміються; та коли я подумаю, чим у житті кінчаються
такі комедії, а саме: брудом проституції, лікарнею
Сен-Лазар, столами анатомічного театру, де сагабін
частенько може побачити повчальне видовисько —
як розтинають його колишню коханку... Коли я по-
думаю про це, сміх застряє мені в горлі, і якби я
не боявся, що найосвіченіша в світі публіка матиме
мене за дурня, то просто заплакав би.

Бачите, дорогий друже, у цьому й полягає таєм-
не прокляття, що тяжіє над кожним вигнанцем:
в атмосфері чужини ми ніколи не чуємо себе
як дома; принісши з батьківщини свій лад думок і
почуттів, ми стоїмо серед народу, що думає і почу-
ває зовсім інакше; нас весь час прикро вражають
явища моралі, чи, вірніше, аморальності, з якими
тутешній люд давно змирився, які навіть уже втра-
тили для нього будь-який зміст, усе одно що при-
родні явища його країни... Ох! Духовний клімат для
нас на чужині такий же несприятливий, як і фізич-
ний; до цього останнього навіть легше пристосува-
тися — в крайньому разі захворіє тіло, а не душа!

Революційна жаба, якій хотілося б вискочити з
тихих вод своєї батьківщини і яка існування пта-
ха в небесах вважає за ідеал свободи, все-таки не
зможе довго витримати на сухому, на так звано-
му свіжому повітрі і напевно скоро запрагне назад
у своє важке, густе рідне болото. Спершу вона дуже
пишається, радісно вітає сонце, що так чудесно сяє

* Студента медицини (франц.).

** Студента медицини (лат.).

*** «Велику хижу» (франц.).

**** Бал на вільному повітрі (франц.).

в липні, і каже сама до себе: «Я вища за всіх земляків, за тріску, за всяку рибу, за німі водяні істоти. Юпітер ³⁵ наділив мене даром слова, я навіть співачка, і вже через це я почуваю себе родичкою птахів. Мені тільки не вистачає крил...» Бідна жаба! Якби вона дістала й крила, то однаково не могла б піднятися у високості, угорі їй не стало б легкого пташиного почуття, вона б весь час мимоволі поглядала на землю, тільки з такої висоти перед очима в неї відкрилися б сумні явища земного падолу сліз, і пернатій жабі стало б важче, ніж було раніше в найнімецькішому болоті!

Лист третій

[...] я сподіваюся, ви будете згодні з тим, що я в попередньому листі писав про французьку комедію. Моральні стосунки, чи, вірніше, незгоди між чоловіком і жінкою, стали у Франції тим гноем, що так чудово угноює ґрунт для комедії. Подружжя, чи, вірніше, подружня зрада — осереддя всіх тих комедійних ракет, що з таким блиском здійснюються вгору, але залишають після себе меланхолійний сутінок, якщо навіть не сморід. Давня релігія, католицьке християнство, що узаконювало шлюб і погрожувало пеклом невірному чоловікові чи дружині, вигасло тут так само, як і те пекло. Мораль — а це не що інше, як релігія, вросла у звичаї, — втратила через це все своє життєве коріння і тепер сумно в'яне, обплівшись навколо сухих дрючків розуму, посаджених на місце релігії. Але навіть цю жалюгідну мораль, що не має коріння і спирається на самий розум, тут не поважають як слід, і суспільство шанує тільки пристойність, цебто не що інше, як видимість моралі, зобов'язання ретельно уникати

всього, що може викликати публічний скандал; я кажу публічний, а не прихований, бо все скандальне, що не виходить назовні, для суспільства не існує; суспільство карає за гріхи лише в тих випадках, коли язика починають плескати про них надто голосно. І навіть тоді бувають обставини, що пом'якшують вину. Грішницю не засудять остаточно доти, доки її чоловік сам не оголосить її винною. Перед найостаннішою месаліною³⁶ відкриті двері французького салону, поки поряд з нею терпляче тупцяє її шлюбна рогата худобина. Зате дівчину, що з божевільною великодушністю, з жіночою самопожертвою кидається в обійми коханого, назавжди проганяють із товариства. Але таке буває рідко, по-перше, тому, що тутешні дівчата ніколи не кохають, а по-друге, що як вони й кохають, то намагаються якомога швидше одружитися, щоб скористатися тією волею, яку звичай надає тільки одруженій жінці.

У тім-то й річ. У нас в Німеччині, як і в Англії. та в інших германських країнах, дівчатам надають якомога більшу волю, зате одружені жінки перебувають у суворій залежності від свого чоловіка і під найпильнішим наглядом. А тут, у Франції, як я сказав, усе навпаки: молоді дівчата доти нидіють тут у монастирській самотині, поки або вийдуть заміж, або їх, під суворою охороною якоїсь родички, введуть у світ. У світі, тобто у французькому салоні, вони завжди сидять мовчки і мало звертають на себе увагу, бо тут вважають, що й не мудро, і не гарно залицятися до дівчини.

У тім-то й річ. Ми, німці, як і наші германські сусіди, завжди складаємо до ніг своє кохання тільки дівчині, і тільки її оспівують наші поети; французи, навпаки, люблять лише одружених жінок — і в житті, і в мистецтві.

Я щойно назвав те, чим в основі своїй німецька трагедія відрізняється від французької. Героїні німецьких трагедій — майже завжди дівчата, а французьких — одружені жінки, і складніші стосунки, що виникають тут, дають, мабуть, більше простору для дії і для пристрасті.

Мені й на гадку ніколи не спаде звеличувати французьку трагедію коштом німецької чи навпаки. Розвиток літератури й мистецтва в кожній країні зумовлений місцевими потребами, яких не можна не брати до уваги, оцінюючи художні чи мистецькі твори. Вартість німецьких трагедій, як-от Гете, Шіллера, Клейста, Immermana, Габбе, Еленшлегера, Уланда, Грільпарцера, Вернера й інших письменників, полягає швидше в поезії, ніж у дії і пристрасті. Та хоч яка б чудова була поезія, вона все ж таки більше впливає на самотнього читача, ніж на великий гурт людей. А широку публіку в театрі найдужче захоплює дія і пристрасть, і в цій галузі вирізняються французькі драматурги. Французи вже з самої натури дійовіші й жагучіші за нас, і важко вирішити, чи це завдяки природженій дієвості жагучість виявляється в них бурхливіше, ніж у нас, чи природжена жагучість робить їхні вчинки запальнішими, а отже і все їхнє життя драматичнішим за наше, тихі води якого спокійно течуть вимушеним річищем традиції і відзначаються швидше глибиною, аніж силою хвилі. Одне слово, тут, у Франції, життя драматичніше, а дзеркало життя, театр, показує вищий ступінь дії і пристрасті.

Пристрасть, яку ми бачимо у французькій трагедії, — ця безперервна буря почуттів, ці ненастанні громи і блискавки, цей вічний рух емоцій, — так само відповідає потребам французької публіки, як потребам німецької — спокійний плин дії; автор повинен спершу повільно вмотивувати нестямні вибу-

хи пристрасті, тоді ввести тихі пасажі, щоб німецька душа могла полегшено відітхнути, щоб ми розчулювалися зручно і без поспіху. У німецькому партері сидять миролюбні громадяни й державні урядовці, що хотіли б там спокійно перетравлювати свою кислу капусту, а вище, в ложах,— синьоокі дочки освічених верств, гарні біляві душі, що взяли з собою в театр недоплетену панчошу або ще якесь рукоділля і хочуть ніжно помріяти, але так, щоб не спустити жодного вічка. І всі глядачі мають ту чесноту, яку нам дано від природи чи принаймні в нас виховано,— терплячість. Крім того, в нас ходять на виставу, щоб оцінити гру комедіантів, чи, як ми кажемо, мистецькі досягнення артистів, і ті досягнення дають матеріал для балачок у наших салонах і журналах. Француз же, навпаки, іде в театр, щоб побачити п'єсу, набратись емоцій; захоплений тим, що виконують, він зовсім забуває про виконавців, і взагалі про них тут мало мови. Француза в театр жене неспокій, і шукає він там аж ніяк не спокою. Якби автор хоч на мить дав французові спокій, той би не завагався «покликати Азора», що по-нашому означає «засвистати». Отже, основне завдання французького драматурга полягає в тому, щоб дати публіці отямитись, прийти до пам'яті, щоб емоціям не було спини, щоб кохання, ненависть, ревності, шанобство, пиха, *point d'honneur* * — одне слово, всі ті палкі почуття, які вже і в реальному житті французів виявляються досить бурхливо, вибухали на кону ще шаленіше й нестямніше. Але щоб розважати, чи не надто перебільшені у французькій трагедії пристрасті, чи не переступлені тут усі межі, треба глибоко знати саме французьке

* Справа честі (франц.).

життя, що правило за взірець для письменника. Щоб піддати французьку п'єсу справедливій критиці, її треба міряти французькою, а не німецькою міркою. Пристрасті, що здаються нам дуже перебільшеними, коли ми дивимось або читаємо французьку п'єсу десь у тихому куточку флегматичної Німеччини, можуть бути правильною копією тутешнього реального життя, і те, що в театральному вбранні здається нам таким дивовижно неприродним, щодня й щогодини трапляється в Парижі, в найбуржуазнішій дійсності. Ні, в Німеччині неможливо скласти собі уявлення про цю французьку жагучість. Ми бачимо її дію, чуємо її слова, але ця дія і ці слова хоч і неабияк дивують нас, хоч, може, будять у нас невиразний здогад, проте ніколи не дають нам певної картини тих почуттів, які їх викликали. Хто хоче знати, що таке опік, мусить потримати руку в полум'ї; не досить побачити обпеченого, а тим більше вислухати лекцію чи прочитати в книжці про природу вогню. Люди, що живуть на північному полюсі суспільства, не уявляють собі, як легко спалахують серця в гарячому кліматі суспільства французького або нагріваються голови від шалених сонячних жал у липневі дні. Почувши, як ті французи кричать, чи побачивши їхні гримаси, коли гаряче сонце обпалює їм серце й мозок, ми, німці, щиро дивуємось, похитуємо головою і заявляємо, що все це неприродне або навіть що це божевілля.

Так само, як ми, німці, не можемо зрозуміти безперервної бурі й натиску пристрасті у творах французьких письменників, так і французам незрозуміла тиха таємничість, заглиблена в передчуття і спогади, мрійливе життя, що прозирає в німців навіть у творах, сповнених руху і пристрасті. Люди, що думають тільки про сьогоднішній день, що тіль-

ки його найдужче цінують і через це користуються ним із дивовижною впевненістю, ці люди не можуть зрозуміти почуттів народу, який має лише вчора і завтра, але не має сьогодні, який ненастанно згадує минуле і ненастанно передчуває майбутнє, але ніяк не може збагнути сучасного, ані в коханні, ані в політиці. Вони вражено дивляться на нас, німців, коли ми, бува, цілих сім років благально заглядаємо в блакитні очі коханої, перш ніж зважимося рішуче обняти її за стан. Вражено дивляться вони на нас і тоді, коли ми спочатку ґрунтовно вивчаємо всю історію Французької революції з усіма коментарями до неї і дожидаємо останніх, додаткових томів, перш ніж перекладемо цю працю німецькою мовою, перш ніж зробимо розкішне видання «Прав людини»³⁷ з посвятою королю баварському. [...]

Лист четвертий

[...] Які все-таки щасливі ті французи! Ім зовсім нічого не сниться, я маю про це докладні відомості. І саме ця обставина й пояснює, чому вони так жваво, впевнено залагоджують свої денні справи і не віддаються невиразним, тьманим думкам і почуттям ані в мистецтві, ані в житті. У трагедіях визначних німецьких письменників сон грає велику роль, а французькі драматурги навіть гадки про нього не мають. Передчуттів же в них взагалі не буває. І коли щось подібне з'являється у найновіших творах французької поезії, то воно не відповідає ані характерові письменника, ані характерові публіки. це тільки переживання на німецький взірць, якщо не просто жалюгідна крадіжка. Бо у французів можна знайти не лише плагіат думок,

вони крадуть у нас не тільки поетичні фігури й образи, ідеї і погляди, а й відчуття, настрої, душевний стан; одне слово, роблять плагіат почуттів. Особливо це помітно тоді, коли дехто з них переймає душевні химери католицько-романтичної школи доби Шлегелів.

За небагатьма винятками, французи не можуть зректися свого виховання; вони більш чи менш матеріалісти, залежно від того, наскільки вплинуло на них французьке виховання, цей продукт матеріалістичної філософії. Тому їхнім поетам не властива наївність і душевність, вони не здатні пізнавати через споглядання і розчинятися в тому, що споглядають. У них є тільки рефлексія, пристрасть і сентиментальність.

Так, я хотів би тут zarazом висловити одне міркування, яким можна було б скористатися, оцінюючи багатьох німецьких авторів: сентиментальність — продукт матеріалізму. Бо в душі матеріаліста мріє невиразне усвідомлення, що на світі таки не все матерія; хоч як переконливо його куций розум демонструє йому матеріальність усіх речей, проти цього повстає його почуття; в ньому часом прокидається потаємна потреба побачити в сущому і щось споконвічно духовне; це невиразне прагнення, ця потреба породжує ту невиразну чутливість, яку ми звемо сентиментальністю. Сентиментальність — це розпач матерії, що не вдовольняється сама собою, а мрійливо рветься до чогось кращого, в неозначеність почуття. І справді, я бачив, як найсентиментальніші автори у себе вдома або коли вино розв'язувало їм язика найнепрстойнішими словами виповідали свій матеріалізм. Але сентиментальний тон, особливо ж коли він оздоблений патріотичними, морально-релігійними жебрацькими думками, широка публіка вважає ознакою прекрасної душі!

Франція — країна матеріалізму; він прозирає з усіх явищ тутешнього життя. Щоправда, деякі обдаровані голови пробують викорчувати його коріння, але ці спроби породжують ще більшу небезпеку. В розпушений ґрунт падає насіння тієї спиритуалістичної ересі, що найдужче отрує соціальне становище Франції. [...]

Лист шостий

[...] У «Théâtre Français» * я бував дуже рідко: ця будівля здавалась мені якоюсь порожньою, непривітною. Тут іще з'являються привиди давньої трагедії, з кинджалами й келихами в блідих руках; тут іще сиплеться пудра з класичних перук. Найгірше, що на цьому класичному ґрунті часом дозволяють шалені розваги сучасному романтизмові або, йдучи назустріч вимогам старшої і молодшої публіки, мішають класичне і романтичне і творять, так би мовити, трагічну *juste milieu* **. Ці французькі трагіки — звільнені раби, що й далі тягнуть за собою уривок старого класичного ланцюга; чутливе вухо на кожному їхньому кроці все ще вловлює брязкіт, як за часів панування Агамемнона ³⁸ й Тальма.

Я й гадки не маю беззастережно відкидати давню французьку трагедію. Я шаную Корнеля і люблю Расіна. Вони створили шедеври, що стоять на вічних п'єдесталах у храмі мистецтва. Але в театрі їхні часи минули, вони виконали своє призначення перед публікою, що складалася з аристократів

* «Французькому театрі» (франц.).

** Золота середина (франц.) — девіз за часів Людовіка Філіппа, коли модно було лавірувати між консерватизмом і лібералізмом у душі великої буржуазії.

і любила вважати себе спадкоємницею стародавнього героїзму чи принаймні не відкидала його поміщанському. Ще за Імперії герої Корнеля і Расіна могли розраховувати на найбільшу симпатію — вони тоді грали перед ложею великого імператора і портретами королів. Ті часи минули, давня аристократія померла. Наполеон помер, трон перетворився в звичайний дерев'яний стілець, оббитий червоним оксамитом, і володарює тепер буржуазія, герої Поля де Кока й Ежена Скріба.

Суміш стилів і анархія смаків, що панують тепер у «Théâtre Français», — просто огидні. Більшість новаторів схиляються навіть до натуралізму, що так само не пасує до високої трагедії, як і порожнє наслідування класичного пафосу. Вам добре знайома, любий Левальде, та система природності, той іффландизм, який лютував у Німеччині і якого переміг Веймар, головним чином завдяки впливові Шіллера й Гете. Така система природності хоче поширитись і тут, і її прихильники борються проти метричної форми і ритмічного виголошення тексту. Якби та метрична форма полягала тільки в александрійському вірші, а те ритмічне виголошення — тільки в тремтливому завиванні давньої доби, то ці люди мали б рацію і проста проза й твереза розмовна інтонація були б корисніші для сцени. Але тоді справжня трагедія мала б загинути. Вона вимагає ритмічної мови і декламації, не схожої на розмовний тон. Ці вимоги я поставив би майже перед кожним драматичним твором. Хай хоч сцена ніколи не буде банальним повторенням життя, а показує його якимось вищим, благороднішим, домагаючись цього якщо не кількістю складів і ритмічною мовою, то принаймні основною інтонацією, внутрішньою врочистістю п'єси. Бо театр — це інший світ, відокремлений від нашого так само, як сцена відокрем-

лена від партера. Театр від дійсності відмежовує оркестр, музика, вогниста смуга рампи. Дійсність, пройшовши царство звуків і переступивши через знаменні вогні рампи, постає перед нами на сцені чарівно змінена, вже як поезія. В ній ще бринить, поволі завмираючи, чудесне відлуння музики, і таємничі лампи кидають на неї казкове світло. Ці чарівні звуки і чарівне саяво прозаїчній публіці дуже легко можуть видатись неприродними, а все ж таки вони природніші за звичайну натуру; це натура, звеличена мистецтвом, піднесена до квітучої, неземної високості.

Найкращими поетами-трагіками у французів і далі лишаються Александр Дюма й Віктор Гюго. Я називаю Гюго другим тому, що його театральна діяльність не така велика й успішна, хоч як поет він переважає всіх своїх сучасників по цей бік Рейну. Я зовсім не заперечую його драматичного хисту, як багато тих, хто з задньою думкою вихваляє його досягнення в ліриці. Він поет, і поезія скоряється йому в усіх формах. Його драми так само є за що хвалити, як і його оди. Але на сцені більше впливає риторика, ніж поезія, і ті закиди, які роблять поетові після провалу п'єси, доречніше було б адресувати широкій публіці, що має менше чуття до наївних природних звуків, глибоких образів і психологічних тонкощів, ніж до помпезної фрази, незграбного іржання пристрастей і театральних ефектів. Це останнє на жаргоні французьких акторів зветься *brûler les planches* *.

Взагалі Вікторові Гюго тут, у Франції, ще не склали належної ціни. Німецька критика і німецька безсторонність знають кращу мірку на його за-

* Грати з запалом, буквально: «спалювати сцену» (франц.).

слуги і краще слово, щоб віддати йому хвалу. Тут його визнанню стоїть на заваді не тільки жалюгідне критиканство, а й політичні, партійні пристрасті. Карлісти³⁹ вважають його за відступника, який зумів перестроїти на гімн Липневій революції свою ліру, коли на ній ще бриніли останні акорди оди на помазання Карла X. Республіканці не дуже вірять у його відданість народній справі і в кожній фразі добачають приховану симпатію до аристократії та католицизму. Навіть невидима церква сен-сімоністів, що існує всюди й ніде, як християнська церква до Костянтина,— навіть та відкидає його, бо вона розглядає мистецтво як самопосвяту і вимагає, щоб кожен твір поета, художника, скульптора, композитора свідчив про його високе призначення, доводив його священну місію, ставив собі за мету додавання щастя й краси людському роду. Шедеври Віктора Гюго не витримують такої моральної мірки, вони навіть грішать проти всіх цих високих, але хибних вимог нової церкви. Я зву їх хибними, бо, як ви знаєте, обстоюю незалежність мистецтва; воно не повинне бути ні служницею релігії, ні служницею політики, воно саме собі мета, як і самий світ. Тут ми бачимо ті ж однокі закиди, з якими ще на Гете нападали наші побожні земляки, і так само, як йому, Вікторові Гюго доводиться вислуховувати недоречні звинувачення: нібито ідеальне не викликає в ньому захвату, нібито йому бракує моральних підвалин, нібито він холодний егоїст і т. д. До цього додається ще й неслухняна критика, яка оголошує вадою найкращу його рису, те, що треба було б хвалити,— його вміння створювати чутливі образи. Ті критики кажуть: його витворам бракує внутрішньої поезії, *la poésie intime* *, обриси й бар-

* Інтимна поезія, любовна лірика (франц.).

ви — ось що для нього головне, його поезія сприйнятна на дотик і на око, він матеріальний; одне слово, вони ганяють якраз найціннішу його властивість — нахил до пластичності.

І такі несправедливі звинувачення ставлять йому не старі класики, які нападали на нього тільки з арістотелівською зброєю і яких він давно переміг, а його колишні бойові товариші, частина романтичної школи, що остаточно посварилася зі своїм *gonfaloniere* *. Майже всі його колишні друзі відкинулись від нього, і, сказати правду, відкинулись з його власної вини, ображені тим егоїзмом, який іде поетові на користь, коли він творить шедеври, але дуже шкодить йому в стосунках з людьми. Навіть Сент-Бев не зміг більше витримати такого ставлення, навіть Сент-Бев тепер ганить Гюго, він, що був колись найвідомішим зброєносцем його слави. Як у Африці, коли король дафурський прилюдно виїздить верхи на прогулянку, перед ним біжить панегірист, що весь час викрикує якнайгучнішим голосом: «Дивіться на буйвола, нащадка буйвола, бика серед биків, решта всі — то воли, тільки він справжній буйвол!» — так раніше й Сент-Бев біг перед Віктором Гюго, сурмив у сурму і вихваляв буйвола поезії, коли той виходив на люди з якимось новим твором. Ті часи минули, Сент-Бев тепер вихваляє звичайних телят і добрих корів французької літератури, голоси друзів мовчать або ганять, і найбільшому поетові Франції ніяк не складуть належної ціни на його батьківщині.

Так, Віктор Гюго — найбільший поет Франції, він навіть у Німеччині посів би гідне місце серед найперших поетів, а це багато про що каже. Він має уяву й почуття і до того ж не має такту, чого

* Прапорonosцем (*італ.*).

ніколи не буває у французів, а тільки в нас, німців. Розумові його бракує гармонії, в нього повно наростів несмаку, як у Граббе чи Жана Поля. Йому бракує чудового почуття міри, яким ми захоплюємося в класичних письменників. Його музі, незважаючи на всю її пишноту, притаманна якась німецька безпорадність. Я б сказав про його музу те саме, що кажуть про красуню англійку: у неї дві ліві руки.

Александр Дюма не такий великий поет, як Віктор Гюго, але завдяки деяким своїм властивостям він може досягти на сцені куди більших успіхів за нього. Як драматургові, йому приступний той безпосередній вияв пристрасті, який французи звуть *verve* *, і взагалі він більший француз, ніж Гюго: він співчуває усім чеснотам і вадам, щоденним потребам і тривогам своїх земляків, він захоплений, запальний, сповнений пози, великодушний, легковажний, хвалькуватий, справжній син Франції, цієї Гасконії Європи. Він промовляє до серця мовою серця, і його розуміють, йому плещуть. Голова його — заїзд, де часом зупиняються й добрі думки, але не затримуються там довше, як одну ніч; дуже часто в ній буває порожньо. Ні в кого немає драматичного хисту, як у Дюма. Театр — його справжнє покликання. Він природжений драматург і тому має законне право на всі драматичні сюжети, хоч де б він їх знайшов — у житті чи в Шіллера або Кальдерона. Він добуває з них нові ефекти, переливає старі монети, щоб вони знов набули веселої сучасної ціни, і нам годилося б навіть дякувати йому за те, що він обкрадає минуле, бо він збагачує ним сучасне. Несправедлива критика, стаття в

* Поривання, захват (франц.).

«Journal des débats» *, що з'явилася за прикрих обставин, дуже зашкодила нашому бідолашньому авторові в очах широкої неосвіченої маси, бо до багатьох сцен з його п'єс були вказані найразючіші паралелі в чужоземних трагедіях. Але немає нічого безглуздішого, як це звинувачення у плагіаті. В мистецтві не існує шостої заповіді, поет має право брати матеріал для своїх творів усюди, де він його знайде, і навіть привласнювати собі цілі колони з різьбленими капітелями, якщо тільки той храм, що на них спиратиметься, буде прекрасний. Це дуже добре розумів Гете, а перед ним навіть Шекспір. Немає нічого безглуздішого за вимогу, щоб поет усі свої сюжети добував із самого себе — мовляв, це й є оригінальність. Я згадую одну байку, де павук розмовляє з бджолою і дорікає їй, що вона з тисячі квіток збирає той матеріал, з якого ліпить свої стільники і готує мед. «Я ж,— гордо каже він,— усе своє мистецьке плетиво творю з оригінальних ниточок, які витягаю з самого себе».

Як я вже згадував, стаття проти Дюма в «Journal des débats» з'явилася за прикрих обставин, а саме: її написав один з тих молодих сеїдів, що сліпо виконують накази Віктора Гюго, і надрукував у журналі, редактори якого — найближчі поетові друзі. Гюго був настільки благородний, що не заперечував своєї причетності до появи статті; він вважав, що вчасно й доречно завдав смертельного удару своєму давньому другові Дюма, як і заведено в літературних приятелів. І справді, над репутацією Дюма повис відтоді чорний жалобний серпанок, і багато хто казав, що якби відкинути той серпанок, під ним уже нічого не виявилось б. Та після вистави такої дра-

* «Дискусійній газеті» (франц.).

ми, як «Едмунд Кін», репутація Дюма вигулькнула з-під темного покрову в новому блиску; цією п'есою, яка напевне завоювала вже й німецьку сцену, він ще раз довів свій великий драматичний хист.

Ніколи я ще не бачив п'еси, що була б задумана й написана так жваво, як ця. Цілісна побудова, нові засоби, що ніби напрошуються самі, фабула, всі сплетіння якої цілком природно впливають одне з одного, почуття, що йде від серця і промовляє до серця, словом — твір мистецтва. І хоч Дюма й припускається дрібних помилок у деталях костюма й місця дії, проте в цілій картині панує дивовижна правдивість: він зразу переніс мене в стару Англію, і небіжчик Кін, якого я так часто бачив там, знов як живий постав перед моїми очима. Щоправда, до цієї ілюзії спричинився й актор, який грав головного героя, хоч своєю вродою, своєю показною поставою Фредерік Леметр такий несхожий на низенького, присадкуватого Кіна. А все ж і в самому Кіні, і в його грі було щось таке, що я віднаходжу у Фредерікові Леметрі. Між ними існує якась дивовижна спорідненість. Кін був із тих рідкісних натур, що несподіваним порухом тіла, незбагненим відтінком голосу і ще незбагненнішим поглядом уміють віддати не так прості, властиві всім нам почуття, як те незвичайне, химерне, виняткове, що може міститися в людських грудях. Це саме стосується й Фредеріка Леметра: він теж з породи тих страшних жартунів, угледівши яких Талія блідне з жаху, а Мельпомена⁴⁰ щасливо усміхається. Кін належав до особливих людей: їхня вдача опирається будь-якому впливові цивілізації, вони створені не те що з кращого, але з зовсім іншого матеріалу, ніж усі ми; незграбні диваки з однобоким хистом, але чудові в своїй однобокості, вони здійснюються над своїм оточенням, сповнені тієї безмежної, незглибної, не-

усвідомленої, пекельно-божественної сили, яку ми звемо демонізмом. Цей демонізм більшою чи меншою мірою притаманний усім великим людям діла або слова. Кін зовсім не був різнобічним актором; щоправда, він міг грати багато ролей, одначе в тих ролях він завжди грав себе самого. Але саме завдяки цьому він завжди показував нам разючу правду, і хоч відтоді вже минуло десять років, я й досі бачу його перед собою в ролі Шейлока, Отелло, Річарда, Макбета, і його гра допомогла мені глибше збагнути деякі темні місця в цих шекспірівських п'есах. У голосі його були модуляції, що відкривали ціле життя, сповнене жаху, в очах — світло, що осявало весь морок титанічної душі, а в порухах рук, ніг, голови — несподіванки, що говорили більше, ніж чотиритомний коментар Франца Горна.

Лист сьомий

Після таких похвальних слів про Фредеріка Леметра було б несправедливо не згадати про іншого великого актора, грою якого може втішатися Париж, — Бокажа. Він має тут не меншу славу, а його особисті прикмети якщо й не такі знаменні, то принаймні такі ж цікаві, як прикмети його колеги. Це актор гарної, благородної вроди і аристократичних манер. Голос у нього дзвінкий, як метал, гнучкий, спроможний віддати всі відтінки — від найжахливішого гримотіння гніву і люті до найсолодшої ніжності любовного шепоту. В найшаленіших вибухах пристрасті він не втрачає грації, не принижує гідності мистецтва і не любить збиватися на грубу природу, як Фредерік Леметр, який досягає цією ціною більших ефектів, але таких, що захоплюють нас не своєю поетичною красою. Леметр — незвичайна на-

тура, він швидше опанований демонічною силою, ніж сам володіє нею, тому я й міг порівняти його з Кіном; натомість Бокаж відрізняється від інших людей не природними властивостями, а тоншою організацією; він не суміш Аріеля з Калібаном⁴¹, а гармонійна людина, гарна, струнка постать, як Феб-Аполлон. Погляд його не такий значущий, але порухом голови він може досягти незвичайного ефекту, особливо як часом гордо закидає її, глузуючи з цілого світу. Він холодно, іронічно зітхає, немов пилкою шарпаючи нашу душу. В голосі його бринять сльози, він аж стогне, наче серце його стікає кров'ю. Коли він раптом затуляє руками очі, то здається, що ми чуємо голос смерті: «Хай буде темрява!» Та коли він потім знов усміхається, вклавши в ту усмішку весь свій дивовижний чар, то здається, наче в кутиках його уст сходить сонце.

Оскільки я вже почав говорити про гру акторів, то дозволю собі висловити кілька скромних зауважень про різну манеру декламації в трьох монархіях цивілізованого світу — Англії, Франції і Німеччині.

Коли я в Англії вперше побував на виставах англійських трагедій, мене особливо вразила жестикуляція, найдужче схожа на жестикуляцію в пантомімі. Але я не сприйняв її як неприродність, швидше вона здалася мені перебільшеною природністю. Минуло багато часу, поки я настільки звик до неї, що зміг, незважаючи на карикатурне виконання, втішатися красою шекспірівських трагедій на англійському ґрунті. Ох! Спершу я не витримував крику, нелюдського крику, що лунав там зі сцени і в чоловічих, і в жіночих ролях. Чи, може, в Англії, де театри такі величезні, треба кричати, щоб слова не потонули в просторі? І чи згадана вище карикатурна жестикуляція — також місцева необхідність,

оскільки більша частина глядачів сидить так далеко від сцени? Не знаю. Може, на англійській сцені панують свої закони гри, і треба на їхній рахунок скинути ті перебільшення, що особливо вразили мене в актрисах; їхні ніжні голоси все спинаються дибки і часом зриваються в найогидніші дисонанси, а дівчачі пристрасті гупають по сцені, як верблюди. А може, на декламацію теперішніх актрис і досі впливає та обставина, що раніше в англійському театрі жіночі ролі виконували чоловіки, і вони викрикують свої ролі за давніми театральними традиціями.

Та все ж, хоч би які великі вади тяжіли над англійською декламацією, їх великою мірою врівноважують щирість і наївність, подеколи дуже в ній відчутні. Ці свої ознаки вона завдячує рідній мові, яка, властиво, є діалектом і має всі переваги говірки, що вийшла безпосередньо з народних уст. Французька мова — швидше продукт суспільства, і їй бракує тієї щирості й наївності, яку може дати тільки потужніше джерело, що б'є з серця народу і наповнене кров'ю його серця. Зате французькій декламації властива грація і плавність, зовсім чужа англійській, навіть неможлива для неї. Тут, у Франції, балакуче суспільне життя, протягом трьох сторіч фільтруючи мову, так вичистило її, що вона безповоротно втратила всі негарні вирази і нечіткі звороти, все темне й банальне, але разом з тим і весь запах, усі ті дикі цілющі сили, ті потаємні чари, які бринять і виспівують у грубому, незайманому слові. Французька мова, а отже й французька декламація, як і сам народ, живе тільки сьогоднішнім днем, сучасністю; тьмянний світ спогадів і передчуттів для неї закритий; вона росте і квітне в сяйві сонця і від нього бере свою чудесну прозорість і тепло; для неї чужа й непривітна ніч із блідим місячним

світлом, містичними зірками, солодкими снами і зловісними привидами.

Та що стосується самої гри французьких акторів, то вони перевершують своїх колег у всіх країнах з тієї простої причини, що всі французи — природжені комедіанти. Вони так легко входять у кожную життєву роль і завжди так гарно драпуються, що на них радісно дивитися. Французи — придворні актори господа бога, *les comédiens ordinaires du bon Dieu*, чудова тупа, і вся французька історія часом здається мені великою комедією, поставленою, проте, на користь людства. В житті, так само як і в літературі, і в образотворчих мистецтвах французів, панує театральність.

Що ж до нас, німців, то ми чесні люди й добрі громадяни. Те, чого нам недодала природа, ми надолуємо наукою. Тільки як ми ревемо надто гучно, то часом починаємо боятися, щоб у ложах не полякалися і не придумали нам якоїсь кари, і тоді хитрувато натякаємо, що ми не справжні леви, а лише основи, зашиті в трагічні лев'ячі шкурки, і ті натяки звемо іронією. Ми чесні люди і найкраще граємо чесних людей. Державні службовці, що справляють ювілеї, старі Дальнери⁴², чесні лісничі, що доробилися вищої посади, вірні служники — ось наша втіха. Герої нам тяжко даються, та все-таки ми й з ними даємо собі раду, особливо в гарнізонних містах, де маємо перед очима добрі зразки. З королями нам не щастить. У князівських резиденціях грати з цілковитою відвагою ролі королів нам не дозволяє пошана, — адже за таке можуть образитись; отож ми з-під горностая виставляємо напоказ жалюгідну куртку вірнопідданчої покори. В німецьких вільних містах, у Гамбурзі, Любеку, Бремені й Франкфурті, в цих славетних республіках, автори могли б цілком вільно грати своїх

королів, але патріотизм підбиває їх на зловживання сценою задля політичної мети, і вони навмисне грають королів так погано, що коли й не сіють ненависті до монархії, то принаймні роблять її смішною. Вони посередньо сприяють республіканським симпатіям, особливо в Гамбурзі, де королів грають найгірше. Якби тамтешній високомудрий сенат не був такий самий невдячний, як завжди уряди всіх республік — Афіні, Риму, Флоренції,— то Гамбурзька республіка мала б спорудити своїм акторам великий пантеон з написом: «Поганим комедіантам — вдячна вітчизна!»

Чи ви ще пам'ятаєте, любий Левальде, покійного Шварца, який у Гамбурзі грав короля Філіппа в «Доні Карлосі» й завжди повільно тяг слова аж у надра землі, а потім раптом так швидко вистрілював ними в небо, що вони з'являлись перед нашими очима хіба на якусь секунду?

Але не будьмо несправедливі й визнаймо: якщо в нашому театрі декламація гірша, ніж в англійців і французів, то це насамперед вина німецької мови. Мова англійців — діалект, мова французів — продукт суспільства, а наша — ні те ні се, а тому їй бракує і наївної ширості, й легкої грації, це тільки книжна мова, штучний виріб письменників, який ми отримуємо з Лейпцігського ярмарку через книгарів. Декламація англійців — перебільшена природність, надприродність; наша ж декламація — неприродність. Декламація французів — афектований тон тиради; наша ж декламація — брехня. Через традиційне скигління в нашому театрі не раз ставали бридкі найкращі п'єси Шіллера, особливо в сентиментальних місцях, де наші актриси розливаються водяним співом. Але не будемо казати нічого поганого про німецьких актрис, вони ж бо мої землячки, а крім того, гуси ж урятували Капітолій⁴², а крім

того, серед них є стільки порядних жінок, і, нарешті... Тут мене перебив пекельний галас, що зчинився в мене під вікном, на цвинтарі. [...]

Лист дев'ятий

Що таке музика? Вчора ввечері я цілу годину міркував над цим питанням, поки не заснув. Це дивовижна річ, я б навіть сказав, диво. Вона стоїть десь між думкою і явищем, ледь видима посередниця між духом і матерією, з обома споріднена і все ж відмінна від обох: вона дух, але дух, що потребує виміру в часі; вона матерія, але матерія, що може існувати без простору.

Ми не знаємо, що таке музика. Та що таке добра музика, ми знаємо, а ще краще, що таке музика погана, бо її нам доводилось чути частіше. Музична критика може опиратися тільки на досвід, а не на синтез; вона повинна класифікувати музичні твори лише за їхньою подібністю, а за мірило брати враження, яке вони справляють на загаль.

Нема нічого недосконалішого, як теоретизування в музиці. Тут, щоправда, є закони, математично визначені закони, але ці закони — не музика, а тільки умови, за яких вона може повстати, як мистецтво малювання і вчення про фарби або навіть палітра й пензель — не живопис, а тільки необхідні правила й знаряддя. Суть музики — відкриття, про нього не можна дати звіту, і справжня музична критика — це наука, що спирається на досвід.

Важко знайти щось неприємніше за критику мосьє Фетіса або його сина, мосьє Foetus *, які ап'ріорі, з вищих міркувань, визнають вартість музичного твору чи заперечують її. Така критика, напи-

* Зародка (франц.).

сана на особливому жаргоні й нашпигована технічними висловами, відомими не взагалі освіченим людям, а лише митцям-виконавцям, надає тому базіканню деякого авторитету серед широкої публіки. Так само як мій приятель Детмольд написав довідник з питань живопису, завдяки якому за дві години стаєш знавцем мистецтва, треба було б комусь написати таку книжечку й про музику і, склавши іронічний словник музично-критичних фраз і оркестрового жаргону, покласти край пустопорожньому ремеслу якогось там Fétis чи Foetus. Найкращу музичну критику і єдину, яка, може, щось доводить, я чув торік у Марселі, за табльдотом, де двоє комівоajerів сперечалися на злободенну тему — хто більший майстер, Россіні чи Мейєрбер. Як тільки один приписував італійцеві найвищу досконалість, другий заперечував йому, але не сухими словами, а наспівував якісь особливо гарні мелодії з «Роберта-Диявола». На це перший не знаходив кращої відповіді, як жваво проспівати кілька уривків з «Севільського цирульника», і так протягом цілого обіду; замість галасливого обміну порожніми фразами вони пригостили нас прегарною застольною музикою, і наприкінці мені довелося визнати, що про музику або взагалі не треба сперечатися, або можна сперечатися тільки таким конкретним способом.

Ви помічаєте, любий друже, що я не збираюся набридати вам традиційними фразами з приводу опери. Проте, говорячи про французький театр, я не можу зовсім не згадати про неї. Так само не бійтесь почути від мене й порівняльної характеристики Россіні і Мейєрбера в узвичаєній манері. Я обмежуся тим, що люблю обох і жодного з них не люблю на шкоду іншому. Якщо першому я симпатизую ще більше, ніж другому, то це тільки особисте почуття,

а не визнання його більшої вартості. Може, якраз його вади відповідають деяким моїм вадам і будять у мені такий рідний відгомін. З натури я схильний до такого собі *dolce far niente* *; люблю лежати на квітучому моріжку, дивитися на спокійний плин хмарок і тішитись їхнім освітленням. Але мені не судився спокій, доля дуже часто будила мене від цих приемних мрій добрячим стусаном під ребра, мені мимоволі доводилося брати участь у битвах і стражданнях нашої доби, я чесно ставав до зброї і бився з найхоробрішими... Та не знаю, як його й сказати; в моїх почуттях завжди була якась відокремленість від почуттів інших людей; я знав, що в них на серці, але в мене на серці було зовсім не те, що в них; і хоч як бадьоро я підганяв свого бойового коня, хоч як безжально рубав мечем ворогів, все ж таки мене ніколи не охоплювала бойова лихоманка, радість змагання чи страх; мене часто тривожив мій внутрішній спокій, я помічав, що, поки я бився у самій гущі партійних сутичок, думки мої були десь-інде, і я часом здавався собі датчанином Огіром⁴³, що змагався з сарацинами вві сні. Такій людині Россіні має подобатися більше, ніж Мейєрбер, хоч у певні хвилини вона якщо й не цілком віддається музиці цього останнього, то вже напевне сприймає її з захватом. Бо на хвилях музики Россіні найбезтурботніше гойдаються індивідуальні радощі і прикрощі людини; любов і зненависть, ніжність і туга, ревність і образа — все тут тільки окремі почуття окремої особи. Тому для музики Россіні характерна перевага мелодії, що завжди є безпосереднім виявом окремого почуття. У Мейєрбера ж, навпаки, бачимо владу гармонії; в потоці суцільної гармонії замовкають, навіть тонуть мелодії, як окремі почуття поодиноких людей зникають у загальному

* Солодкого неробства (*ital.*).

почутті цілого народу, і наша душа сліпо кидається в ці гармонійні потоки, коли вона заповнена радощами і прикροщами цілого людства і боронить великі суспільні проблеми. Музика Мейєрбера більше соціальна, ніж індивідуальна; вдячна сучасність, віднаходячи в його творах свої зовнішні і внутрішні чвари, свій душевний розлад і боротьбу волі, свою біду і свою надію, сама запалюється і в захваті плеще великому маестро. Музика Россіні більше відповідала добі Реставрації, коли після великих боїв і розчарувань душа пересічної людини охолола до великих спільних інтересів і почуття власного «я» знов змогло вступити в свої законні права. В часи революції та Імперії Россіні нізащо не здобув би такої великої популярності. Робесп'єр, мабуть, поставив би йому на карб антипатріотичні, помірковані мелодії, а Наполеон напевне не призначив би його капельмейстером у великій армії, де потребував загального піднесення... Бідний лебідь із Пезаро! ⁴⁴ Галльський півень і імператорський орел, мабуть, роздерли б тебе, і тобі дужче пасувало не поле бою громадянських чеснот і слави, а тихе озеро, де з берегів тобі мирно кивали лагідні лілеї ⁴⁵ і де ти міг спокійно плавати, в кожен свій порух вкладаючи красу і грацію! Реставрація була тріумфальною порою Россіні, і навіть зорі на небі, що саме відпочивали від праці і більше не дбали про долю народів, захоплено слухали його музику. Тим часом Липнева революція викликала велике хвилювання на небі й на землі; для зірок і людей, ангелів і королів, навіть для самого господа бога минула пора мирних утіх, у них знов повно роботи, їм треба впорядковувати нову епоху, в них немає ані вільного часу, ані належного душевного спокою, щоб милуватися мелодіями особистого почуття, і тільки тоді, як починають гармо-

нійно лютувати, гармонійно радіти, гармонійно ридати великі хори з «Роберта-Диявола», а надто з «Гугенотів», серця їхні дослухаються і, захоплено вторуючи їм, ридають, радіють і лютують.

Може, в цьому й полягає основна причина того величезного, нечуваного успіху, яким користуються в цілому світі дві великі опери Мейєрбера. Він людина своєї доби, і доба, що завжди вміє вибирати людей, гучно підносить його на щит, проголошує його владу і разом з ним радісно, переможно в'їздить у світ. Але сидіти на щиті, хоч як урочисто вас несуть, не дуже приємно: може статися нещасний випадок чи котрийсь щитоносець спіткнеться, і ви небезпечно захитаєтесь або навіть ударитесь; вінки, що сиплються вам на голову, можуть часом не стільки потішити, як поранити або й забруднити вас, якщо їх кинули нечисті руки, а під вагою лаврових вінків можна добре впріти... Россіні, коли зустрічає такий похід, кривить свої тонкі італійські губи в іронічній посмішці, а тоді скаржиться на свій поганий шлунок, який з кожним днем гіршає, так що він нічого не може їсти.

Це прикро, бо Россіні завжди був одним із найбільших гурманів. Мейєрбер — цілковита протилежність йому: і в своїй зовнішності, і в ставленні до життєвих насолод він — сама скромність. У нього тільки тоді буває добра їжа, як він запрошує до себе друзів. Одного разу, коли я хотів попоїсти в нього *à la fortune du pot* *, виявилось, що весь його обід — убога страва з тріски; звичайно, я сказав йому, що вже пообідав.

Багато хто запевняв, що він скупий. Це неправда. Він скупий тільки тоді, коли йдеться про його власні потреби. Коли ж йдеться про інших, то він —

* На ризик (франц.).

сама щедрість, і цим особливо користалися, навіть зловживали, його нещасні земляки. Добродичність — родинна чеснота мейєрберівської сім'ї, а надто матері, на яку я насилаю всіх, хто потребує допомоги, і завжди недаремно. Але ця жінка — і найщасливіша в світі мати. Всюди її оточує синова велич; хоч де б вона була, навколо неї бринять уривки з його творів, всюди сяє їй назустріч його слава, а вже в опері, де вся публіка бурхливо виказує йому своє захоплення, її материнське серце тремтить від захвату, який ми навряд чи можемо собі уявити. У всій світовій історії я знаю тільки одну матір, яку можна було б зрівняти з нею, — це мати святого Баромея, що бачила, як її сина ще за життя прилучили до святих, і могла у церкві разом з тисячами молільників стати перед ним навколішки й молитися йому.

Мейєрбер пише тепер нову оперу, на яку я чекаю з великим нетерпінням. Розвиток цього генія — для мене надзвичайно цікаве видовище. Я пильно простежую кожную фазу як музичного, так і особистого його життя і спостерігаю взаємодію, що існує між ним і його європейською публікою. Минуло вже десять років відтоді, як я вперше зустрів його в Берліні, між університетом і вартівнею, між наукою і барабаном, і, видно, він почував себе в тому оточенні дуже незатишно. Пам'ятаю, я зустрів його в товаристві доктора Маркса, що належав тоді до певного музичного регентства, яке незмінно поклонялося Себастьянові Баху, поки певний молодий геній⁴⁶, якого вважали за спадкоємця трону по Моцартові, був ще неповнолітній. Але захоплення Себастьяном Бахом мало на меті не тільки заповнити те міжцарів'я, а й знищити репутацію Россіні, якого регентство найдужче боялося, а отже й найдужче ненавиділо. Мейєрбер тоді мав славу насліду-

вача Россіні, і доктор Маркс ставився до нього з деякою поблажливістю, з міною ласкавої зверхності, з чого мені тепер лишається тільки широко посміятися. Россінізм був тоді найбільшим злочином Мейєрбера; йому було ще далеко до честі мати своїх власних ворогів. Сам він також розважно утримувався від будь-яких претензій, і коли я розповів йому, з яким захватом слухав недавно в Італії його «Хрестоносця», він жартівливо зітхнув і сказав: «Ви компрометуєте себе тим, що хвалите мене, бідного італійця, тут, в Берліні, столиці Себастьяна Баха!»

Мейєрбер тоді справді став цілковитим наслідувачем італійців. Невдоволення вогко-холодним, розважно-дотепним, безбарвним берлінізмом рано викликало в ньому природну реакцію: він утік до Італії, радісно втішався там життям, цілком віддаючись своїм особистим почуттям, і komponував чудові опери, в яких россінізм доведено до найсолодшого перебільшення; золото тут позолочено ще раз, а квіткам ще додано пахощів. То була найщасливіша пора в Мейєрбера; він писав, сповнений радісного захоплення італійською чуттєвістю, і в житті, так само як і в мистецтві, зривав найяскравіші квітки.

Але це не могло довго вдовольняти німецьку натуру. В ньому прокинулась якась туга за вітчизняною поважністю: коли він лежав під миртами в Італії, в душу йому закрадалися спогади про таємничий шурхіт німецьких дубових лісів; коли його пестили південні зефіри, він думав про похмурі хорали північного вітру; а може, з ним навіть сталося те саме, що з пані Севіньє, яка, живучи біля оранжереї і весь час вдихаючи запах апельсинового цвіту, врешті почала тужити за здоровим смородом гною... Одне слово, відбулася нова реакція, синьйор

Джакомо раптом знов обернувся в німця і знов приєднався до Німеччини, не до старої, трухлявої, віджилої Німеччини вузькогрудого міщанства, а до молодой, великодушної, вільної, як світ, Німеччини нового покоління, яке всі проблеми людства зробило своїми власними, записавши їх якщо й не завжди на своєму прапорі, то, тим певніше, в своєму серці.

Невдовзі після Липневої революції Мейербер виступив перед публікою з новим твором, якого породив його геній під час мук тієї революції,— з «Робертом-Дияволом». Це герой, що сам добре не знає, чого він хоче, що вічно бореться з самим собою, що весь — справжня картина моральних хитань тієї доби, яка з такою болісною тривогою вагалася між чеснотою і пороком, виснажувала себе в пориваннях і в боротьбі з перепонами, яка не завжди мала стільки сили, щоб устояти перед спокусами сатани! Я зовсім не люблю цієї опери, цього шедевру нерішучості — так, нерішучості, і не тільки з погляду сюжету, а й з погляду виконання, бо композитор ще не довіряє своєму генієві, ще не зважається цілком здатись на його волю і, тремтячи, служить юрбі, замість безстрашно панувати над нею. Мейербера тоді слушно називали боязким генієм; йому бракувало переможної віри в самого себе, він виявляв страх перед громадською думкою, найменша догана лякала його, він потурав усім примхам публіки і на всі боки якнайзапопадливіше роздавав *roignées de main* *, наче і в музиці визнавав суверенність народу і основував свою владу на більшості голосів, усупереч Россіні, що в царстві музики мав необмежену владу, як король з ласки божої. Несміливість не полишає його в житті, він

* Потиск рук (франц.).

і далі стурбовано прислухається до думки залу. Але, на щастя, після успіху «Роберта-Диявола» ця турбота не заважає йому працювати, він komponує вже куди впевненіше, і в його творах проступає велика потуга його душі. З такою змужнілою волею духу написав він «Гугенотів», де зникли всі сумніви, скінчилась його внутрішня боротьба з самим собою і почався двобій із зовнішнім оточенням, гігантський образ якого викликає в нас подив. Аж цим твором Мейєрбер здобув безсмертне право громадянства у вічному місті духу, в небесному Єрусалимі мистецтва. В «Гугенотах» Мейєрбер нарешті не боїться відкрити свою душу; безстрашними лініями він накреслив тут усі свої думки і все, що хвилювало його серце, зважився вилити в нестримних звуках.

Особливо ж відзначається цей твір рівномірністю натхнення і художньою довершеністю, чи, краще сказати, однаковим рівнем, якого досягають у ньому пристрасть і мистецтво; ми бачимо тут змагання людини з митцем, і коли людина дзвонить у дзвони найшаленішої пристрасті, митцеві вдається перетворити ті грубі звуки природи в гармонію, таку прекрасну, що аж страшно стає на душі. Тим часом як широку публіку захоплює внутрішня сила, пристрасть «Гугенотів», знавець мистецтва милується майстерністю форми. Цей твір — готичний собор, спрямовані в небо ребристі стіни і грандіозну вежу якого немов звела рука велета, тоді як незчисленні вишукано тендітні фестони, гірлянди і арабески, накинуті на нього, мов серпанок з кам'яного мережива, свідчать про невтомну терплячість карлика. Велетень у задумі й вирішенні цілого, карлик у копіткому виконанні деталей, творець «Гугенотів» так само незрозумілий нам, як і будівничі давніх соборів. Коли я недавно стояв з одним приятелем

перед Ам'єнським собором, він злякано й співчутливо оглядав цей пам'ятник дивовижній силі велетів, що нагромаджували скелі, і невтомній терплячості карликів, що різьбили до тих скель оздобу, і врешті спитав мене, чого ми тепер не здатні споруджувати такі будівлі. Я відповів йому: «Дорогий Альфонс, за тих давніх часів у людей були переконання, а в нас тепер є тільки думки. А щоб спорудити такий готичний собор, потрібне щось більше, ніж просто думка».

У тім-то й річ. Мейєрбер — людина переконань. Але переконання ці, власне, стосуються не злободенних суспільних проблем, хоч і тут погляди в нього обґрунтованіші, ніж у інших митців. У грудях у Мейєрбера, якого володарі цієї землі засипають найрізноманітнішими відзнаками і який так любить ті відзнаки, б'ється серце, натхненне найсвятішими ідеалами людства, і він відверто поклоняється героям революції. Щастя його, що деякі можновладці на півночі не розуміють музики, а то б вони добавляли в «Гугенотах» не тільки партійну боротьбу протестантів з католиками. Та все ж таки його переконання, власне, не політичного, а тим більше не релігійного плану. Справжня релігія Мейєрбера — та сама, що й релігія Моцарта, Глюка, Бетховена. Це — музика. Тільки в неї він вірить, тільки в цій вірі знаходить своє блаженство і живе, сповнений переконання, яке за своєю глибиною, пристрасстю і твердістю нагадує переконання минулих сторіч. Я б навіть назвав його апостолом цієї релігії. Бо до всього, що стосується музики, він ставиться з запалом і самовідданістю справжнього апостола. Тим часом як інші митці відчують задоволення, створивши щось гарне, і навіть часто втрачають будь-яку цікавість до своєї праці, тільки-но закінчать її, у Мейєрбера, навпаки, найтяжчі

родові муки починаються аж після розродження, він не вдовольняється доти, доки витвір його духу не відкриється у своєму блиску іншим людям, доки вся публіка не натішиться його музикою, доки його опера не пролле у всі серця ті почуття, які він хоче повідати цілому світові, доки все людство не стане його спільником. Як апостол не боїться ні зусиль, ані страждань, аби тільки врятувати одну пропащу душу, так і Мейербер, довідавшись, що хтось заперече його музику, доти не відстане від нього, доки не наверне в свою віру; і одна врятована вівця, хай то буде хоч і душа наймізернішого фейлетоніста, стає йому тоді дорожча за цілу отару тих, що завжди шанували його з ортодоксальною відданістю.

Музика — переконання Мейербера, і це, може, причина всіх тих страхів і турбот, які так часто посідають великого маестро і не раз викликають у нас усмішку. Треба його бачити, коли він розучує оперу: тоді він стає мучителем усіх музикантів і співаків, доводить їх до знемоги ненастанними репетиціями. Він ніколи не буває цілком задоволений, один-однісінький фальшивий звук в оркестрі для нього мов удар кинджалом, від якого він чекає смерті. Ця тривога ще довго не лишає його після того, як опера вже поставлена і зустріла бурхливе схвалення. Він і тоді ще боїться, і мені здається, що він не заспокоїться доти, доки тих кілька тисяч людей, що слухали його оперу й захоплюються нею, не помруть і їх не поховають; принаймні за них він буде певен, тут уже не буде жодного відступника. В ті дні, коли ставлять його оперу, йому сам господь бог не догодить: якщо холодно і йде дощ, він боїться, що мадемуазель Фалькон схопить нежить, коли ж, навпаки, вечір ясний і теплий, він боїться, що гарна погода звабить людей за місто і театр стоятиме порожній. А коли, нарешті, Мейерберова музика йде

в друк і він править коректуру, ні з чим не можна тоді зрівняти його педантичність. Його невгамовне прагнення виправляти коректуру стало приказкою серед паризьких митців. Але не треба забувати, що музика йому дорожча за все, дорожча, звичайно, за життя. Коли в Парижі почала лютувати холера, я благав Мейєрбера якомога швидше виїхати звідти, але він мав ще на кілька днів роботи, яку не міг кинути; йому треба було з одним італійцем аранжувати лібретто «Роберта-Диявола».

«Гугеноти» з куди більшою підставою, ніж «Роберт-Диявол», можна назвати твором переконання, як за їхнім змістом, так і за формою. Коли широку публіку, як я вже казав, захоплює зміст, то спокійнішого спостерігача зачаровує дивовижний поступ мистецтва, нові форми, що виявляються в цьому творі. На думку компетентних суддів, тепер усім композиторам, які хочуть писати опери, треба спершу вивчати «Гугенотів». Найбільших успіхів Мейєрбер досяг в інструментуванні. Ніхто ще так, як він, не трактував хорів: вони тут виступають як окремі особи і позбавлені всякої оперної традиційності. Після «Дон-Жуана» в царстві музики не було явища більшого за четвертий акт «Гугенотів», де після моторошної сцени освячення мечів, благословення кровожерності іде ще й дует, який дає ще більший ефект, ніж та сцена,— величезний ризик, якого важко було сподіватися від цього боязкого генія і який цілком виправдав себе; він викликає в нас так само захват, як і подив. Як на мій погляд, то Мейєрбер виконав це завдання не засобами мистецтва, а засобами природи, бо в його чудесному дуеті ми відчуваємо цілу низку почуттів, яких, мабуть, ніколи, чи принаймні ніколи з такою правдивістю, не відтворювала опера і які, проте, запалюють у сучасних серцях найшаленіші симпатії. Щодо мене, то, при-

знаюся, від жодного музичного твору моє серце не калатало так нестямно, як від четвертого акту «Гугенотів», а проте я волію обминати той акт з його хвилюванням і більшу втіху дістаю від другого акту. Цей акт — ідилія, красою і грацією подібна до романтичних комедій Шекспіра, але, мабуть, ще більше до «Амінти» Тассо. Справді, під трояндами радощів тут причаївся лагідний сум, що нагадує нещасливого придворного поета Феррари. Це швидше туга за радістю, ніж сама радість, це не сердечний сміх, а усмішка серця — серця, яке точить потаємна недуга і яке може тільки мріяти про здоров'я. Як могло статися, що митець, від якого ще з колиськи відганяли всі виснажливі турботи, який був народжений у лоні багатства, виріс серед пестошів усієї родини, що радо, навіть захоплено потурала кожному його нахилові, а тому більше, ніж будь-хто з смертних творців, мав право на щастя, — як могло статися, що він усе-таки спізнав ті жахливі муки, стогін і ридання яких ми чуємо в його музиці? Бо того, чого композитор не відчуває сам, він не може віддати з такою разючою силою. Дивно, що митець, матеріальні потреби якого задоволені, переживає тим тяжчі моральні муки! Але це щастя для публіки, яка завдячує горю митця свої найвищі радості. Митець — мов та дитина з народної казки, сльози якої стають чистими перлами. Ох! Лиха мачуха, наш світ, тому так немилосердно і б'є сердешну дитину, щоб вона наплакала якомога більше перлів!

«Гугенотам» ще частіше, ніж «Робертові-Дияволу», закидали брак мелодій. Цей закид ґрунтується на нерозумінні. «Через ліс не видно дерев». Мелодія тут підпорядкована гармонії, і вже при порівнянні з музикою Россіні, де видно обернену залежність, я відзначив, що саме перевага гармонії характери-

зує музику Мейєрбера як музику громадську, перейняту сучасними проблемами людства. Далєбі, мелодій тут не бракує, тільки що автор не дозволяє тим мелодіям виступати баламутно-різко, я б сказав, егоїстично, вони можуть тільки служити цілому, вони дисципліновані, тим часом як в італійців мелодії подають свій голос окремо, сказати б навіть — діють поза законом, як їхні славнозвісні бандити. Тільки цього не помічаєш; не один простий солдат б'ється у великому бою не гірше, ніж калабрієць, самітний герой-розбійник, мужність якого не так вражала б нас, якби він бився в лавах як солдат регулярного війська. Я не збираюся заперечувати вартості самостійної мелодії, боронь боже! Я тільки мушу відзначити, що як наслідок її панування ми бачимо в Італії байдужість до опери як ансамблю, до опери як замкнутого художнього твору, і виявляється та байдужість так примітивно, що, коли на сцені не співають якусь бравурну арію, в ложах приймають знайомих, безцеремонно розмовляють, мало не грають у карти.

Перевага гармонії у творах Мейєрбера є, мабуть, неминучим наслідком його широкої освіти, що охоплює безліч думок і явищ. На його виховання витрачено цілі скарби, а розум у нього сприйнятливий; він рано пізнав усі науки і цим відрізняється від більшості композиторів, блискуче невігластво яких до певної міри можна вибачити, бо звичайно їм не ставало ні часу, ні засобів, щоб дістати глибоку освіту поза своїм фахом. Добуті знання стали його другою натурою, а школа світського життя довела його розвиток до найвищого рівня; він належить до тієї жменьки німців, яких навіть Франції довелося визнати за зразок світськості. Такий високий рівень освіти був, мабуть, необхідний для того, щоб зібрати докупи і впевнено опрацювати

матеріал, на якому написані «Гугеноти». Але виникає питання: чи ця широчінь думки і ясність погляду не пішла на шкоду іншим його якостям? Освіта вбиває в митцеві той хист до точних наголосів, ту чутливість до різних відтінків, ту самобутність мислення, ту безпосередність почуттів, якою ми так захоплюємося в грубо-обмежених неосвічених натурах.

Взагалі освіта дістається нам дедалі більшою ціною, і маленька Бланка, восьмирічна донька Мейєрбера, має слухність. Заздрячи дозвіллю хлопчиків і дівчаток, що гуляють на вулицях, вона недавно сказала так: «Яке горе, що в мене освічені батьки! Я мушу з ранку до вечора вчити напам'ять всяку всячину, і тихо сидіти, і бути слухняною, а неосвічені діти весело бігають собі цілий день надворі й гуляють скільки хочуть!»

Лист десятий

[...] Лист — найбільший духовний родич Берліоза і найкращий виконавець його музики. Мені не треба казати вам про його талант: він має європейську славу. Безперечно, у цього митця є в Парижі найвідданіші ентузіасти, але є й найзапекліші противники. Важливо те, що ніхто не говорить про нього байдуже. Без позитивних якостей у цьому світі не можна викликати ні дружніх, ні ворожих почуттів. Треба вогню, щоб запалити в людях чи то ненависть, чи любов. На користь Ліста найкраще промовляє те, що навіть вороги з глибокою пошаною говорять про нього як про людину. Він химерної, але благородної вдачі, безкорисливий, вільний від будь-якої фальші. У нього дивовижний напрям думок: він має великий нахил до абстракцій, і ще дужче, ніж проблеми мистецтва, цікавлять його дос-

лідження різних шкіл, які прагнуть розв'язати найважливіші питання, що охоплюють небо і землю. Довгий час він був палким прихильником прекрасного сен-сімоністського світогляду, потім його затулювали спіритуалістичні, чи, швидше, вапористичні⁴⁷ думки Балланша, тепер він захоплюється республікансько-католицьким ученням Ламенне, який нап'яв на хрест яacobінську шапку... Бозна, в якій духовній стайні він знайде свого наступного коника. Але завжди гідне похвали це його ненастанне поривання до світла й божества — воно свідчить про його розуміння святого, релігійного. Само собою зрозуміло, що така невгамовна натура, яку всі турботи й доктрини доби затягують у свій вир, яка відчуває потребу дбати про всі потреби людства і любить пхати носа в усі горшки, де господь бог варить майбутнє,— що Франц Ліст не може бути спокійним піаністом для мирних громадян і приемних нічних ковпаків. Коли він сідає до фортепіано і, кілька разів провівши рукою по волоссю, починає імпровізувати, то не раз аж надто бурхливо накидається на клавіші з слонової кістки, і тоді озивається хвилю звуків пустеля високих, як небо, думок, серед яких то тут, то там духмяніють найсолодші квітки, і нашу душу водночас охоплює тривога й захват, але все-таки найдужче тривога.

Признаюся вам: хоч як я люблю Ліста, а проте його музика викликає в моєму серці не самі лише приемні почуття, тим більше, що я маю особливе щастя — тих привидів, яких інші люди тільки чують, я й бачу, бо, як вам відомо, кожен звук, який рука добуває з рояля, викликає в моїй душі відповідний звуковий образ, одне слово, я бачу музику внутрішнім зором. І досі ще розум мій тремтить, коли я згадую останній концерт, на якому слухав Ліста. То був концерт на користь нещасних італійців, у бу-

динку тієї прекрасної, благородної княгині-мучениці⁴⁸, що так чудесно репрезентує свою духовну вітчизну — Італію і небо (ви, напевне, бачили її в Парижі, ту ідеальну постать, яка, проте, являє собою тільки в'язницю, де замкнена найсвятіша, ангельська душа... Але та в'язниця така прегарна, що кожен, мов зачарований, зупиняється перед нею і не може відвести очей)... Отже, то був концерт на користь нещасних італійців, коли я востаннє цієї зими слухав гру Ліста. Не знаю вже, що саме я слухав, проте ладен заприсягтися, що то були варіації на деякі теми з апокаліпсиса. Спершу я не міг цілком чітко розгледіти їх, тих чотирьох містичних звірів, тільки чув їхні голоси, особливо рикання лева і клекіт орла. Біка з книжкою в руці я бачив дуже виразно. Найкраще зіграв Ліст Йосафатову долину⁴⁹. Там була арена, як на турнірі, а навколо неї глядачами товпилися воскреслі народи, могольно бліді й тремтячі. Перший на арену вискочив чвалом на білому як сніг коні Сатана в чорному панцирі. За ним повільно виїхала Смерть на буланому коні. Нарешті, з'явився Христос у золотому обладунку, на чорному коні, і своїм святим списом спочатку повалив Сатану, потім Смерть, і глядачів охопила радість... Бурхливими оплесками винагородили вони гру славного Ліста, що стомлено підвівся з-за рояля і вклонився дамам... На вустах найвродливішої з них з'явилася та меланхолійно-солодка усмішка...

Було б несправедливо не згадати при цій нагоді про піаніста, що поряд з Лістом має тут найбільшу славу. Це Шопен, який не тільки виявляє блискучу майстерність як віртуоз, а й досяг вершин як композитор. Це людина першорядна. Він — улюбленець тієї еліти, що шукає в музиці найвищих духовних насолод. Слава його — аристократичної породи,

вона пахне хвалою вишуканого товариства, вона така сама благородна, як і його особа.

Шопен народився в Польщі, батьки його були французи, а виховувався він один час у Німеччині. Цей вплив трьох національностей робить із нього надзвичайно цікаве явище, бо він засвоїв усе найкраще, чим відзначаються ці три народи: Польща дала йому рицарську вдачу і свою історичну тугу, Франція — свої легкі чари, свою грацію, Німеччина — свою романтичну задумливість... А природа дала йому тендітну, струнку, трохи хворобливу по-стать, найблагородніше серце і геній. Так, Шопена треба визнати генієм у повному значенні цього слова; він не тільки віртуоз, а й поет, він уміє показати нам поезію, що живе в його душі, він композитор, і ніщо не може зрівнятися з насолодою, яку він дарує нам, коли сідає до рояля і починає імпровізувати. Він ані поляк, ані француз, ані німець, у ньому тоді видно куди вище походження, тоді помічаєш, що він родом із країни Моцарта, Рафаеля, Гете, що його справжня вітчизна — чарівне царство поезії. Коли він сидить за роялем і імпровізує, мені здається, що мене відвідав земляк із любої батьківщини й розповідає мені про найдивовижніші події, які сталися там, поки мене не було... Часом мені хочеться перебити його запитанням: «А як там мається прекрасна русалка, що вміла так кокетливо пов'язувати срібним серпанком свої зелені кучері? Чи їй і досі набридає своїм немудрим, затхлим коханням білобородий бог моря? Чи троянди в нас і досі такі полум'яно горді? Чи дерева й досі так чудесно співають у місячному сяйві?»

Ох, я вже давно живу на чужині, і часом мені здається, що я зі своєю великою тугою за батьківщиною — мов той Летючий Голландець та його супутники, яких вічно гойдають холодні хвилі і які

даремно сумують за тихими набережними, тюльпанами, tuſſowen *, глиняними люльками й порцеляновими чашками Голландії... «Амстердам! Амстердам! Коли ми вернемося в Амстердам?» — зітхають вони серед бурі, а ревучі вітри ненастанно кидають їх на всі боки по проклятих хвилях їхнього водяного пекла. Я дуже добре розумію той біль, що забринів у словах капітана зачарованого судна, коли він одного разу сказав: «Якщо я колись вернусь до Амстердама, то краще стану там каменем у якомусь завулку, аніж знов залишу місто!» Бідолашний Ван дер Декен! ⁵⁰

Сподіваюся, любий друже, що листи ці застануть вас живим і здоровим, у веселому настрої, і що зі мною не станеться так, як з Летючим Голландцем, що звичайно посилав листи людям, які давно вже встигли померти, поки його не було на батьківщині!

ПРО ДОНОЩИКА

*Передмова до 3-ї частини «Салону» **

[...] Час віршів узагалі минувся для мене, я, далебі, не здатен більше видобути з себе доброго вірша, і карликовим поетам із Швабії, замість того щоб злоститися на мене, годилося б радше по-архібратерському прийняти мене до своєї школи... Цим, напевно, й кінчиться весь жарт, що я опинюсь у швабській школі на малій лавчині, в капелюшку, поряд з іншими, й оспівуватиму весняне сонце, травневу благодать, лакфіолі та сливові дерева. Я давно збагнув, що з віршами діло вже не йде на лад, тому

* Форма чемного звертання до жінки (нідерланд.).

й переключився на добротну прозу. Та що у прозі не обійтися гарною погодою, весняним сонцем, травневою благодаттю, лакфіолями і сливовими деревами, то мені довелося для нової форми шукати й нового змісту; у зв'язку з цим у мене сяйнула нещаслива ідея зайнятися ідеями, і я почав розмірковувати про внутрішнє значення явищ, про першопричини речей, про покликання людського роду, про те, якими засобами вдалося б зробити людей кращими і щасливішими, і т. д. Захват, який я від природи відчував перед цими речами, полегшував мені дослідження їх, і невдовзі я зміг викласти свої думки в напрочуд гарній, досконалій прозі... Та ба, коли, нарешті, я зайшов у писанні вже досить далеко, мені заборонили само писання. Вам відома постанова Союзного сейму від грудня 1835 року, що нею накладено заборону на все моє письменництво. Я плакав, як дитина! [...]

[...] мені дали втямки, що суворість названої постанови Союзного сейму не скерована проти всього письменника, лише проти його політичного і релігійного «я»; його ж поетичне «я» має право без перешкодно виражати себе у віршах, драмах, новелах, в тих прекрасних іграх уяви, до яких у мене неабиякий талант... Можна було подумати, що мені прагнуть зробити послугу й примусити мене не розтринькувати свого таланту на невдячні теми... Справді-бо, вони були дуже-таки невдячні, не дали мені нічого, крім прикростей і переслідувань... Хвала богу! При допомозі жандармів виводять мене на кращу дорогу, і скоро я буду серед вас, діти швабської школи, і якщо під час подорожі я не підхоплю нежиті, то ви навітшаєтесь моїм витонченим голосом, коли разом з вами я почну оспівувати чудову погоду, весняне сонце, травневу благодать, лакфіолі, сливові дерева.

Нехай ця книжка править за доказ мого просування назад. Сподіваюся також, що її видання не буде хибно витлумачене ні вгорі, ні внизу. Більша частина рукопису вже рік тому була в руках мого видавця, уже півтора року тому я умовився з ним про її друкування, і в мене не було змоги його припинити.

Іншим разом я докладніше скажу про цю обставину; річ у тому, що вона певною мірою пов'язана з тими предметами, яких не повинне торкатися мое перо. Це саме побоювання заважає мені чітко і ясно сказати про ту павутину наклепів, за допомогою яких доносительству, нечуваному в анналах німецької літератури, пощастило представити мої погляди як небезпечні для держави і спричинитися до згаданої вище заборони моїх творів. Як і в який спосіб це зроблено, загальновідомо, та й донощик, літературний шпиг, вже давно став предметом громадського презирства; це вже чисте марнотратство, коли після стількох благородних обурених голосів виступлю ще й я, щоб затаврувати ганьбою і безчестям вимисел нікчемної голови пана Вольфганга Менцеля із Штутгарта. Ніколи німецька молодь не шмагала жалюгіднішого злочинця дотепнішим бато́гом і не таврувала пекучішим глумом! Мені просто жаль його, цього нещасливця, якому природа довірила малий талант, а Котта — велику газету і який так бридко, так підло зловжив і тим, і тим!

Залишаю відкритим питання: талант чи газета зробили голос пана Менцеля таким далекосяжним, що його донос зміг справити таку сумну дію і що зайняті державні мужі, які читають радше літературні газети, ніж книжки, повірили йому на слово. Знаю лише, що слово його мусило зазвучати тим голосніше, чим боязкіша тиша панувала тоді в Німеччині... Проводирі революційної партії ховалися

у розважливе мовчання або сиділи в добротіно за-
гратованих приміщеннях і дожидалися вироку,
можливо, й смертного... Лише коли-не-коли долина-
ло схлипування матері, чия дитина за допомогою
багнета захопила у Франкфурті гауптвахту й не
могла звідти вибратися,— державний злочин, що
був, звичайно, таким же необачним, як і гідним
кари, і повсюди виправдовував якнайчуткішу підоз-
ріливість урядів... Пан Менцель дуже вдало ви-
брав час для доносу на велику змову, яка під іме-
нем «Молода Німеччина»⁵¹ скерована проти пре-
столу і церкви і автора цих рядків визнає за свого
найнебезпечнішого проводиря.

Дивна річ! Якраз релігією, якраз мораллю і якраз
патріотизмом завжди прикрашують свої напади всі
мерзенні суб'єкти! Вони нападають на нас не у сво-
їх нікчемних особистих інтересах, не із письмен-
ницької заздрості, не з природженого холопства,
а заради того, щоб урятувати господа бога, добрі
звичаї і батьківщину. Пан Менцель, який протягом
багатьох років, поки він дружив із паном Гуцковим,
у згорьованому мовчанні спостерігав, як релігія на-
ражається на смертельну небезпеку, раптом збаг-
нув, що християнство неминуче загине, якщо не схо-
пити мерщій меча й не вгородити його ззаду в
серце Гуцкова. Заради порятунку самого християн-
ства йому, звісно, доводиться діяти трішки не по-
християнському; але ангели на небі й богомольці
на землі залюбки знайдуть виправдання для його
дрібних наклепів та інших домашніх засобів, бо їх
освячує мета. [...]

[...] пан Менцель напав не на мою особу, і
я справді не відчуваю до нього особистої злості. Ко-
лись ми були навіть добрими друзями, і він частень-
ко давав мені зрозуміти, як дуже він мене любить.
Він ніколи не закидав мені, що я поганий поет, і

я також хвалив його. Він забавляв мене, і я похвалив його в одному журналі, який не надовго пережив цю похвалу. Я був тоді хлопчиськом, і моя найбільша розвага полягала в тому, щоб поміщати бліх під мікроскоп і демонструвати людям їхні величезні розміри. Пан Менцель натомість поміщав тоді Гете під зменшувальне скло, і це також справляло мені дитинну радість. Витівки пана Менцеля подобалися мені; він був тоді дотепний і, не маючи, властиво, провідної думки, синтезу, вмів досить хитро комбінувати й групувати те, що зринало у нього в голові, тож іноді здавалося, що він написав не просто ворох рядків, а книжку. Він мав і деякі справжні заслуги перед німецькою літературою; з ранку до вечора він стояв у гною з мітлою в руці та вимітав нечистоти, що накопичилися в німецькій літературі. Але від цієї брудної поденщини він сам зробився таким чорним і смердючим, що кінець кінцем стало неможливо терпіти його близькість; як чистильника відхідників виставляють за двері, коли робота виконана, так тепер самого пана Менцеля виставляють поза літературу. На його нещастя, робота біля гною поглинала всенький час, тож він не навчився нічого нового. Що ж йому тепер робити? Його колишніх знань ледве вистачило для домашнього літературного вжитку; його невігластво завжди було мішенню для поглумки його найближчих знайомих; лише дружина була високої думки про його вченість. І він неабияк їй імпонував! Брак знань і потреба приховувати цей брак породили, мабуть, найбільше помилок і шахрайств пана Менцеля. Коли б він розумів по-грецькому, йому б ніколи не спало на думку виступати проти Гете. На нещастя, від латини він також був далекий, і йому довелось держатися більше за германське, і щодня зростала його схильність до поетів німецького се-

редньовіччя, до благородної акробатики і до Якоба Беме; німецький стиль цього останнього невимовно важко зрозуміти, та він збирався видати його також у науковій формі.

Я говорю це лише для того, щоб викрити зародки і походження його тевтонomanії⁵², а не для того, щоб його уразити; як і взагалі,—повинен це підкреслити,—я говорю про нього без злості чи роздратування. Якщо мої слова різкі, то не моя це вина. Треба показати публіці, що собою являє цей хвалькуватий герой націоналізму, цей страж німецької народності, який без угаву лає французів і нас, нещасних письменників «Молодої Німеччини», оголошує поспіль французами і євреями. Євреями — це була б дрібниця; ми не шукаємо союзу з простацьким натовпом, а людина з освітою добре знає, що ті, кого обвинувачують в атеїзмі, не можуть почувати симпатії до синагоги; хіба звертаються до зів'ялих принад матері, коли перестала подобатися її пристаркувата дочка? Але що нас намагалися виставити ворогами Німеччини, які зраджують батьківщину французам, це вже була підлість настільки ж боягузлива, наскільки підступна.

У цій зграї є, можливо, й кілька справжніх французоненависників, які через наші симпатії до Франції так хибно нас розуміють і так безглуздо обвинувачують. Інші — це старі пси, що й досі гавкають, як у 1813 році; їхній гавкіт саме засвідчує наш поступ вперед. «Собака гавкає, караван іде», — каже бедуїн. Вони гавкають не так зі злости, як зі звички, мов стара паршива дворняга, що також люто дзявкає на кожного незнайомця, однаково, чи на думці в нього погане, чи добре. Нещасна тварина користується, можливо, цією нагодою, щоб поторгати свій ланцюг і грізно ним побряжчати, не викликавши цим незадоволення господаря. Та біль-

шість цих французоненависників — пройдисвіти, що зумисне напустили на себе цю облудну ненависть, зрадливі, безсоромні, нечесні, полохливі пройдисвіти, начисто позбавлені усіх чеснот німецького народу, вони вбираються в його пороки, щоб набути патріотичної зовнішності і в цьому уборі безкарно паплюжити істинних друзів батьківщини. Це подвійно фальшива гра. Спогади про наполеонівську імперію ще не зовсім померкли на нашій батьківщині, там ще не встигли забути, як грубо поводитися французи з нашими чоловіками і як ніжно — з нашим жіноцтвом, і для юрби ненависть до французів і досі рівнозначна з любов'ю до батьківщини: спритно експлуатуючи цю ненависть, можна схилити принаймні простолюд на свій бік, а саме — нападаючи на молодих письменників, що прагнуть бути посередниками в дружбі між Францією і Німеччиною. Правда, ця ненависть була колись корисна для держави, коли йшлося про те, щоб відтіснити чужоземне панування; але нині небезпека не на заході, Франція більше не загрожує нашій самостійності, сьогоднішні французи — це вже не вчорашні французи; навіть їхня вдача змінилася, на місце легкодумного завойовницького запалу прийшла меланхолійна, майже німецька поважність, вони братаються з нами в царстві духовному, тоді як у царстві матеріальному їхні інтереси з кожним днем переплітаються з нашими дедалі тісніше: Франція тепер — наш природний союзник. Хто цього не розуміє, той дурень, а хто це розуміє і протидіє цьому, той зрадник.

Та що може втратити при загибелі Німеччини отакий собі пан Менцель? Кохану батьківщину? Батьківщина раба там, де є дрючок. Свою безсмертну славу? Вона померкне в ту саму годину, коли кінчиться договір, що закріплює за ним редагуван-

ня штутгартської газети «Літературний листок». Ба, досить баронові Котта відлічити невеличку суму грошей, призначену на компенсацію, і Менцелєве безсмертя кінчиться вже сьогодні... Чи, може, йому треба боятися за свою особу? О боже! Коли монгольські орди ввійдуть до Штутгарта, пан Менцель візьме собі з театрального гардероба костюм амура, озброїться луком та стрілами, й башкири, ледве побачивши його фізіономію, радісно заволають: «Це наш улюблений брат!»

Я сказав, що афішована ненависть наших тевтономанів до французів—подвійно фальшива гра. Вони добиваються цим передусім популярності, яка дуже дешево коштує, бо при цьому не треба боятись втратити посаду чи свободу. Вергати громи проти вітчизняних властей уже набагато небезпечніше. Але для того, щоб вважатися народними трибунами, нашим тевтономанам доводиться іноді ризикнути вільнодумним словом проти німецьких урядів; ці від природи нахабні боягузи гадають, що уряди охоче простять їм принагідно трішки демагогії, якщо вони за це безнастанніше проповідуватимуть ненависть до французів. Вони не відчують, що наші володарі тепер вже не бояться Франції, не мають більше потреби в національній ненависті як оборонному засобі і вбачають у королі французів найнадійнішу опору монархічного принципу.

Той, кому хоч раз доводилося проводити дні у засланні, вогкі й холодні дні та чорні довгі ночі, хто коли-небудь піднімався і спускався важкими сходами чужини, той зрозуміє, чому я відмітаю від себе підозру щодо патріотизму з велемовнішим обуренням, ніж усі інші наклепи, які протягом багатьох років сипались на мене так рясно і які я зношу терпляче і гордо. Я кажу: гордо, бо це могло навести мене на пихату думку, ніби я належу до

грона тих обранців слави, пам'ять про яких жива в людському роді і які повсюди, поряд зі священними осяйними слідами своїх ніг, завжди залишають по собі на землі також і довгі брудні тіні — наклепу.

Та й від обвинувачення в атеїзмі й аморальності хотів би я захистити не себе, а свої твори. Але це нездійсненна річ, поки мені не буде дозволено з висоти синтезу розвинути свої погляди на релігію і мораль. Сподіваюся, що це, як я вже сказав, мені невдовзі буде дозволено. А тим часом дозволю собі лише одне зауваження на свою користь. Обидві книжки, які властиво мали б правити за *corpus delicti* * проти мене і в яких намагаються знайти закидувані мені злочинні тенденції, надруковані не так, як я їх написав; чужа рука спотворила їх настільки, що в інші часи, коли можна було б не боятися фальшивого тлумачення, я відмовився б від авторства. Я говорю про другу частину «Салону» і про «Романтичну школу». Внаслідок незліченних великих купюр, які там зроблено, зовсім утратилася первісна тенденція обох книжок, що дозволило пізніше вкласти у них зовсім інакшу тенденцію. В чому полягала ця первісна тенденція, я не скажу; можу тільки запевнити, що непатріотичною вона не була. Саме у викинутих пасажах містилося визнання величі німецького народу блискучіше, ніж усі ті, що їх будь-коли пускав в обіг штучний патріотизм тевтономанів; у французькому виданні, в книзі «*De l'Allemagne*» **, кожен знайде підтвердження сказаному. Французьке видання інкримінованих мені книжок переконає також усякого, що тенденції їхні не належали до царини релігії і моралі. Дехто на-

* Речові докази (лат.).

** «Про Німеччину» (франц.).

віть обвинувачує мене в індиферентизмі до всіх релігійних і моральних систем і вважає, що для мене прийнятна будь-яка доктрина, якщо тільки вона здатна сприяти щастю європейських народів або принаймні може правити за зброю в боротьбі за нього. Але це несправедливо. Я ніколи не став би боротися за правду за допомогою брехні. [...]

ВСТУП ДО «ДОН КІХОТА» *

[...] Я назвав Вальтера Скотта другим великим поетом Англії, а його романи — шедеврами. Та найбільшій похвали я хотів би удостоїти лише його геній. Самі ж його романи я аж ніяк не можу поставити нарівні з великим романом Сервантеса. Цей роман перевершує його епічним духом. Сервантес був, як я уже згадував, католицький поет, і цій своїй властивості він завдячує, можливо, той великий епічний душевний спокій, який, немов кришталеве небо, шатром розпростерся над його барвистими творами: ніде жодної щілини для сумніву. До цього приєднується ще незворушність іспанського національного характеру. А Вальтер Скотт належить до церкви, яка навіть божественні справи піддає гострій дискусії; будучи адвокатом і шотландцем, він звик до дії і дискусії, отож як і в його духовній сфері і житті, так і в його романах домінує драматизм. Тому його твори ні в якому разі не можна розглядати як чисті зразки того літературного жанру, який ми називаємо романом. Іспанці прославилися створенням найкращого роману, тоді як англійцям мусимо признати славу найвищого злету в драматургії.

А німці? В чому вони можуть посісти пальму першості? Що ж, ми створили найкращі пісні на

цій планеті. В жодного народу немає таких чудових пісень, як у німців. Зараз у народів надто багато політичних справ; та коли з ними буде колись покінчено,— тоді ми, німці, британці, іспанці, французи,— всі ми рушимо у зелений ліс і будемо співати, і нехай соловей буде арбітром. Я певен, у цьому співецькому змаганні першу нагороду здобуде пісня Вольфганга Гете.

Сервантес, Шекспір і Гете являють собою тріумвірат поетів, які дали неперевершене у трьох родах поетичної творчості — епічний, драматичний і ліричний. Можливо, автор цих рядків має особливе право вихваляти нашого великого співвітчизника як найдосконалішого майстра пісенної поезії. Гете стоїть посередині між двома збоченими видами пісні, між тими двома школами, одна з яких, на жаль, зв'язана з моїм власним іменем, другу ж називають швабською. Обидві, звичайно, мають свої заслуги: вони непрямим способом сприяли розквітові німецької поезії. Перша викликала благодотворну реакцію проти однобічного ідеалізму в німецькій пісні, вона повела дух назад до повнокровної реальності й викорчувала той сентиментальний петраркізм, який завжди видавався нам якимось ліричним донкіхотством. Швабська школа також сприяла непрямо благу німецької поезії. Те, що в Північній Німеччині змогли виникнути соковиті, здорові поетичні твори, ми завдячуємо, можливо, швабській школі, яка увібрала в себе всяку хворобливу, хирляву, побожно-добродушну вільготу німецької музи. [...]

Приписуючи найвищі досягнення в драмі, в романі, в пісні згаданому вище великому тріумвіратові, я далекий від того, щоб гудити поетичні скарги інших великих поетів. Немає нічого дурнішого від запитання: котрий поет більший від інших? Полум'я є полум'я, і вагу його не можна визначити

у фунтах і унціях. Лише плаский гендлярський розум суне зі своїми паскудними тезазами для продажу сиру й хоче зважити геній. Не тільки давні, але й декотрі новіші поети дали твори, в яких полум'я поезії палає не менш яскраво, ніж у шедеврах Шекспіра, Сервантеса і Гете. І все-таки ці троє імен держаться разом, немов тут діють таємні узи. З їхніх творінь променить споріднений дух; від них віє вічним милосердям, ніби подихом бога; тут панує скромність самої природи. Не менше, ніж Шекспіра, Гете весь час нагадує Сервантеса; на нього він схожий, аж до деталей стилю, своєю спокійною прозою, забарвленою безмежно лагідною і простодушною іронією. Сервантес і Гете схожі один на одного навіть у своїх вадах: багатослівністю викладу, тими довжезними періодами, що їх ми часом у них подибуємо і які можна порівняти з валкою королівських екіпажів. Нерідко одна-однісінька думка сидить в отакому розлогодному періоді, який, подібно до місткої золоченої придвірної карети, повагом котиться, запряжений шістьма кіньми у строкато-смугастій оздобі. Але ця самотня думка завжди являє собою щось благородне, коли не самого монарха.

Про Сервантесів дух і про вплив його книжок я міг сказати лише коротко. Про саму ж художню вартість його роману я ще менше тут можу розводитися, бо не обійшлося б без пояснень, які надто далеко завели б у царину естетики. Тут можу лише в загальних рисах нагадати про форму його роману й про ті дві постаті, що утворюють його осереддя. За формою він є, власне, описом подорожі, що віддавна була природною формою для такого роду творів. Досить назвати лише «Золотого осла» Апулея, перший роман античності. Одноманітність цієї форми пізніші письменники намагалися подолати тим, що сьогодні ми називаємо фавбулою роману.

Відтоді вбогі на вимисел романісти здебільшого за-
позичали свої фабули один в одного, принаймні де-
котрі з них із незначними модифікаціями завжди
використовували чужі фабули, через що виникали
повтори тих самих характерів, ситуацій і зав'язок,
і публіці врешті трохи обридло читання романів.
Щоб уникнути нудотності заяложений романічних
фабул, звернулися на якийсь час до первісної фор-
ми — опису подорожі. Проте й вона буде згодом
доценту витіснена, як тільки з'явиться оригіналь-
ний автор з новими, свіжими романічними фабула-
ми. В літературі, як і в політиці, все відбувається
за законом дії і протидії.

Що ж до цих двох персонажів, які іменують себе
Дон Кіхотом і Санчо Пансою, ненастанно пародію-
ють один одного й попри це так знаменито допов-
нюють один одного і становлять, властиво, одного
героя роману, то вони однаковою мірою засвідчу-
ють і художнє чуття, і глибину духу поета. Коли
інші письменники, в чиїх романах герой вирушає
в світ в одній особі, змушені вдаватися до монологів,
листів чи щоденників, щоб виразити думки і почут-
тя героя, то Сервантес повсюди може вводити при-
родний діалог; а що один персонаж завжди пароді-
ює сказане другим, задум автора розкривається
тим очевидніше. Відтоді подвійний персонаж, що
надавав романові Сервантеса такої художньої
природності, викликав чимало наслідувань, адже
з цього характеру, немов з єдиного зерняти, розвива-
ється, на кшталт індійського дерева-велета, увесь
роман, з усім його буйним листям, запашним кві-
том, лискучими плодами, мавпами і казковими пта-
хами, що гойдаються на його вітті.

Проте було б несправедливо віднести все це на
рахунок рабського наслідування, бо само собою на-
прошувалося введення отаких двох персонажів, як

Дон Кіхот і Санчо Панса: один з них, поетичний, рушає шукати пригод, а другий, почасти з щирої прихильності, почасти з користолюбства, чимчикує позад нього в сонячні дні й у негоду, і ми самі не раз зустрічали їх у житті. Щоб усюди, в мистецтві і в житті, упізнати цю пару під найрізноманітнішими масками, треба, звичайно, зосереджувати увагу на суттєвому, на печаті духу, а не на випадкових прикметах їхнього зовнішнього вигляду. Я міг би навести безліч прикладів. Хіба в постатях Дон Жуана і Лепорелло⁵³ ми не подибуємо Дон Кіхота і Санчо Пансу, так само, як і в особі лорда Байрона та його слуги Флетчера? Хіба ми не спізнаємо цих двох типів і їхні взаємини в образі рицаря фон Вальдзее та його Каспара Ларіфарі⁵⁴ з тою ж очевидністю, що й у фігурі іншого письменника та його книго-торговця, який, безперечно, бачить навіженство свого автора, а проте, заради матеріального прибутку, вірно супроводить його в усіх духовних блуканнях? І пан видавець Санчо, хоч інколи його прибуток у цьому гешефті становлять самі штурхани, все ж незмінно залишається гладким, а шляхетний рицар марніє з дня на день.

Однак не тільки серед чоловіків, але й серед жінок я також часто зустрічав типи Дон Кіхота і його зброєносця. Ось пригадую собі одну вродливу англійку, мрійливу білявку, що втекла зі своєю подругою з одного лондонського пансіону для дівчат і збиралася об'їздити весь світ у пошуках благородного чоловічого серця, про яке марила в тихі місячні ночі. Її подруга, присадкувата чорнявка, розраховувала при цій нагоді запопасти коли вже й не особливо ідеального, то принаймні пристойного чоловіка. Вона досі увижається мені: її ставна фігура, спрагли кохання голубі очі, як вона стоїть на брайтонському узбережжі, тужливо уп'явшись по-

глядом в далину, де за бурхливим морем лежала Франція... Тим часом подруга її лузала ліскові горішки, смакуючи солодке зерня і кидаючи шкаралупки в воду.

Однак ні в шедеврах інших митців, ні в самій природі ми не знайдемо такого точного відтворення обох розглядуваних типів і їхніх взаємовідносин, як у Сервантеса. Кожна риса в характері й у вигляді одного відповідає тут протилежній, а проте спорідненій рисі того другого. Тут кожна деталь має пародійне значення. Ба навіть між Росінантом і осликом Санчо панує той самий іронічний паралелізм, що й між зброєносцем та його рицарем, і навіть обидві тварини є певною мірою символічними носіями тих самих ідей. Як у своєму ладі мислення, так і у своїй мові пан і слуга виявляють найдивовижніші протилежності, і тут я не можу не згадати про ті труднощі, які мусив подолати перекладач, передаючи німецькою мовою доморощену, неоковирну, грубувату говірку славного Санчо. Своєю рубаною, нерідко вульгарною афористичністю славний Санчо цілком нагадує блазня царя Соломона, Маркольфа, який у своїх коротких примовках також протиставить патетичному ідеалізму життєвий досвід простолюду. Натомість Дон Кіхот говорить мовою освічених, мовою вищого стану, і величчю злагоджених синтаксичних структур він також репрезентує шляхетного ідальго. Часом ці синтаксичні структури надто розтягнуті, і мова рицаря схожа на пихату придворну даму в пишній шовковій сукні з довгим шелестким шлейфом. Але переодягнуті пажами грації, усміхаючись, несуть краєчок цього шлейфа: довгі речення закінчуються найграційнішими зворотами.

Характер мови Дон Кіхота і Санчо Панси можемо резюмувати такими словами: коли говорить пер-

ший, то повсякчас справляє таке враження, немов він сидить на високому коні; другий же говорить так, наче сидить він на своєму низькому ослі. [...]

ДІВЧАТА І ЖІНКИ ШЕКСПІРА *

[...] несправедливо до історичних драм Шекспіра ставити вимоги, що їх може задовольнити лише драматург, для якого поезія та її художня форма є найвищою метою. Шекспір бачив своє завдання не тільки в поезії, але й в історії; він не міг свавільно змінювати наявний матеріал, він не міг піддаватись примхливості у зображенні подій і характерів; і так само, як він не міг зберегти єдності часу й місця, він не зберігав єдності інтересу * до якоїсь одної особи чи якогось одного факту. А проте в цих історичних драмах поезія б'є повноводнішим, могутнішим і розкішнішим струменем, ніж у трагедіях поетів, які або самі вигадують свої фабули, або переробляють їх на власний розсуд, добиваючись якнайсуворішої пропорційності форм і перевершуючи бідного Шекспіра якраз у мистецтві, тобто в enchaînement des scènes **.

Авжеж, саме так, великий британець не лише поет, але й історик, він уміє орудувати не тільки кинджалом Мельпомени, але й ще гострішим грифелем Кліо ⁵⁵. Щодо цього він схожий на найперших історіографів, які теж не знали різниці між поезією та історією і давали не тільки перелік фактів, запорошений гербарій подій, але й прояснювали правду піснею і в пісні дозволяли дзвеніти лише голосу правди. Так звана об'єктивність, про яку сьогод-

* За сучасною термінологією: єдність дії (прим. перекл.).

** Послідовності дії (франц.).

ні так багато говориться,—сама гола брехня: неможливо змальовувати минуле, не надавши йому забарвлення наших власних почуттів. Авжеж, оскільки так званий об'єктивний історіограф завжди звертається зі своїм словом до сучасності, він мимохіть пише в дусі свого власного часу, і цей дух часу буде помітний в його працях, як у листах помітний не тільки характер їхнього автора, але й адресата. Ця так звана об'єктивність, що чваниться своєю позажиттєвістю і царює на Голгофі фактів, уже тому повинна бути відкинута як брехня, що для історичної правди потрібні не тільки точні дані про факт, але й певні відомості про враження, яке цей факт справив на своїх сучасників. Та подібні відомості — найважче завдання: адже для цього потрібне не лише звичайне знання документів, потрібна ще й споглядальна здатність поета, для якого, як каже Шекспір, стали зримі «суть і плоть минулих часів».

А для нього вони були зримі: як події з історії рідного краю, так і ті, що про них звістку полишили нам аннали давнини, і ми помічаємо це з подивом у тих драмах, де він найправдивішими барвами зображує занепаду Римську імперію. Він проник в душу героїв античного світу, так само як і в душу середньовічних рицарів, і звелів їй виповісти найпотаємніше. І завжди умів він піднести правду до поезії; він умів опоетизувати навіть бездушних римлян, цей суворий, тверезий і прозаїчний народ, цю суміш грубої хижості й тонкого адвокатського розуму, цю казуїстичну солдатню.

Проте й щодо своїх римських драм Шекспір знову ж мусить вислухувати докір за безформність, і навіть такий надзвичайно обдарований письменник, як Дітріх Граббе, називав їх «поетично оздобленими хроніками», де відсутній будь-який осере-

док, де не збагнеш, котрий персонаж головний, а котрий другорядний, де, якщо навіть знехтувати єдність місця і часу, годі знайти і єдність інтересу. Дивна помилка найпроникливіших критиків! Ні цієї останньої єдності, ні єдностей місця і часу зовсім не бракує нашому великому поетові. Однак у нього ці поняття трохи ширші, ніж у нас. Місце дії його драм — наша земна куля, отака його єдність місця; вічність — ось той час, протягом якого відбувається дія його п'єс, отака його єдність часу; і відповідним до них обох є герой його драм, який сяє у центрі, становлячи єдність інтересу... Цей герой — людство, герой, що ненастанно воскресає, ненастанно любить, ненастанно ненавидить, та все ж любить більше, ніж ненавидить,— сьогодні плазує, як хробак, а завтра орлом злітає до сонця, сьогодні вдостається блазенського ковпака, а завтра — лаврів, та найчастіше — того й того водночас: великий карлик, маленький велет, гомеопатично приготований бог, в якому божественність, правда, вкрай розріджена, та все ж наявна. Ах, краще не будемо розводитися надміру про героїзм цього героя — із скромності й сорому!

Цю саму правдивість, притаманну Шекспіровому ставленню до історії, ми констатуємо в нього і щодо природи. Часто говорять, нібито він — дзеркало природи. Цей вислів належить засудити, бо він уводить в оману щодо відношення поета до природи. В душі поета віддзеркалюється не природа, а її образ; достеменно схожий на дзеркальне відбиття, образ цей властивий поетові від народження; поет немов на світ приводить світ, і коли він, прокинувшись із дитячого віку, немов від сну, починає усвідомлювати самого себе,— йому відразу стає зрозумілою кожна частка зовнішнього світу явищ в усій своїй складності: адже він носить у своїй душі по-

добу суцього, він знає основні причини всіх феноменів, які пересічному розумові здаються загадовими і які вкрай важко або й зовсім неможливо збагнути шляхом звичайного дослідження... Подібно до математика, який, одержавши від нас найменший відтинок кола, тут же зуміє визначити все коло і його центр, поетові також,—коли ззовні постане перед його зором хоча б найменший уламок світу явищ,—відкривається умість зв'язок цього уламка із всесвітом; він знає, так би мовити, орбіту й центр всіх речей; він осягає розумом речі в їх найширшому об'ємі і в найглибшому осередді.

Одначе уламок світу явищ поет завжди має одержувати ззовні, перше ніж у ньому відбудеться той дивовижний процес доповнення світу; це сприйняття шматка світу явищ здійснюється органами відчуттів і є, власне, тим зовнішнім фактом, що ним обумовлюються внутрішні одкровення, яким ми завдячуємо художні твори поета. Чим значиміші ці останні, тим цікавіше нам пізнати ті зовнішні факти, що дали для них перший привід. Ми залюбки розшукуємо дані про справжні життєві обставини поета. Така цікавість тим безглуздіша, що, як уже впливає із сказаного вище, значимість зовнішніх фактів аж ніяк не порівнянна зі значимістю творинь, викликаних ними. Ті факти можуть бути дуже дрібні й непримітні. Я кажу: «непримітні» і «дрібні», бо не хочу послуговуватися прикрішими словами. Поети являють себе світові в блиску своїх творів, і, зокрема, коли дивишся на них з далини, проміння осліплює тебе. Тож ніколи не спостерігаймо їхнього поводження зблизька! [...]

Німці збагнули Шекспіра краще від англійців. І тут знов найперше необхідно згадати дороге ім'я, що його ми подибуємо всюди, де у нас була потреба у великій ініціативі. Готгольд Ефраїм Лессінг був

перший, хто в Німеччині підняв голос за Шекспіра. Він прикотив найважчий будівельний камінь для храму найбільшому серед усіх поетів і, що заслуговує на ще палкішу хвалу, взяв на себе обов'язок очистити від давнього сміття площинку, де належало спорудити цей храм. У своєму радісному будівничому запалі він нещадно поламав вутлі французькі балагани, що пиндючилися на тій площинці. Готшед так розпачливо трусонув кучерями своєї перуки, що здригнувся весь Лейпціг, а щоки його дружини поблідли з переляку або, можливо, від пудри. Є підстави твердити, що вся «Драматургія» Лессінга написана заради Шекспіра.

Після Лессінга слід назвати Віланда. Своїм перекладом великого поета він ще активніше сприяв визнанню його в Німеччині. Дивна річ, автора творів «Агатон», «Мусаріон», легковажного *cavalier servente* * грацій, прихильника і наслідувача французів, раптом так сильно опанувала британська поважність, що він сам підняв на щит героя, якому судилося покласти край його власному пануванню.

Третій могутній голос, що залунав у Німеччині на користь Шекспіра, належав нашому любому Гердерові, який із беззастережним захватом став на його бік. І Гете також ушанував його гучним тушем; одне слово, це був ряд видатних королів, які один за одним взяли участь у голосуванні й обрали Вілльяма Шекспіра імператором літератури. [...]

Було б несправедливо, коли б я намагався заперечити заслуги пана А. В. Шлегеля; маю на увазі його переклади Шекспірових драм і його лекції про них. Та, чесно кажучи, цим останнім надто бракує філософського підґрунтя; вони вкрай поверхові, лек-

* Рицаря-прислужника (*ital.*).

тор плаває у фривольному дилетантизмі, і надто вже випирають тут деякі бридкі приховані думки, щоб я міг висловитися про ці лекції з беззастережною похвалою. Захоплення А. В. Шлегеля — завжди штучна, нарочита симуляція про захмеління без вина, і в нього, як і в усієї романтичної школи, апофеоз Шекспіра мав непримо служити приниженню Шіллера. Шлегелівський переклад і досі, безперечно, найудатніший і відповідає вимогам, які ми ставимо до віршового перекладу. Жіночий характер його таланту напрочуд придатний тут для перекладу, і при своїй безликій художній вправності він, на зразок вірного коханця, здатен пригорнутися до чужого духу. [...]

ЛЮДВІГ БЕРНЕ *

Книга п'ята

[...] унаслідок збігу найрізномірніших обставин як вороги, так і друзі Берне, говорячи про нього, ніколи не переставали розводитися більш чи менш доброзичливо чи злостиво також і про моє життя-буття. Аристократична партія в Німеччині, чудово знаючи, що поміркованість моїх виступів набагато небезпечніша для неї, ніж несамовитий шал Берне, всіляко намагалася знеславити мене як його одnodумця і поплічника, щоб нав'язати мені певну солідарність з його політичними дурощами. Радикальна партія була вкрай далека від того, щоб викрити цю воєнну хитрість, ба навіть підтримувала її, щоб представити мене в очах юрби своїм прихильником і таким чином скористуватися авторитетом мого імені. Виступити публічно проти таких махінацій не було змоги; я тільки накликав би на себе підозру,

ніби, дезавуюючи Берне, запобігаю ласки в його ворогів. За таких обставин Берне справді робив мені послугу, публічно нападаючи на мене не лише в мимохідь кинутих словах, але й у довгих полемічних виступах, і сам інформуючи публіку про розбіжності в наших поглядах. Це зробив він, зокрема, в шостому томі «Паризьких листів» і у двох статтях, які опублікував у французькому журналі «Le Reformateur». Ці статті, що на них, як уже зазначено, я не відповів ні слова, дали новий привід, як тільки здійснювалася мова про Берне, говорити водночас і про мене,— тепер, звичайно, в зовсім іншому тоні, ніж раніше. Аристократи обсипали мене якнайлукавішими похвалами — ними вони мало не звели мене зі світу; я знову, мовляв, став великим поетом, збагнувши, врешті, що далі не годен грати свою політичну роль сміховинного ліберала. Натомість радикали стали тепер виступати проти мене публічно — приватно вони робили це весь час,— вони перебрали мене по кісточках, заперечуючи в мені будь-який характер і визнаючи мене тільки як поета. Отак-то я дістав, так би мовити, політичну відставку й був наче виряджений на Парнас, на спочинок. Хто знає ці обидві партії, той легко оцінить великодушність, з якою вони залишили мені звання поета. Одні бачать у поеті мрійливого придворного дозвільних ідеалів. Інші не бачать у поеті зовсім нічого; в їхній тверезій порожнечі поезія не знаходить і наймізернішого відлуння.

Не будемо з'ясовувати, що, власне, являє собою поет. Однак ми не можемо не висловити своєї скромної думки про те, які уявлення вкладають у слово «характер».

Що розуміють під словом «характер»?

Характер має той, хто живе і діє в межах певних життєвих принципів, немов ідентифікуючи себе

з ними, й ніколи не допускається суперечності зі своїм мисленням і своїми почуттями. Ось чому, коли йдеться про дуже визначні уми, які піднімаються над своєю добою, маса ніколи не може знати, мають вони характер чи ні, бо широкий масі не вистачає далекоглядності, щоб окинути поглядом межі, в яких обертаються ці високі уми. Ба, оскільки маса не знає, де кінчаються дерзання й моральні права цих високих умів, легко може статися, що в їхніх учинках вона не годна помітити ні правоздатності, ні необхідності; тоді-то духовно обмежені та короткозорі й скаржаться на сваволю, непослідовність, безхарактерність. Людей, обдарованих менше, тих, чиї поверховіші і вузчі погляди на життя легше збагнути й охопити зором і які, так би мовити, раз і назавжди популярною мовою оголосили на публічному ринку свою життєву програму,— таких людей вельмишановна публіка спроможна завжди зрозуміти вкупі з обставинами, вона має мірку для кожного їхнього вчинку, вона тішиться при цьому своєю власною кмітливістю, як після розгаданої шаради, і тріумфує: «Дивіться-но, оце так характер!»

Ми завжди маємо справу з тупістю, коли тупа маса легко розуміє когось і настійно звеличує як характер. Щодо письменників це тим паче підозріло, що діла їхні — це, властиво, слова, й те, що публіка вшановує у їхніх творах як характер, кінець кінцем виявляється нічим іншим, як холопською відданістю моменту, браком творчої витримки, художності.

Правило, ніби характер письменника можна пізнати з його стилю, не є беззастережно слушним; воно дається застосувати до тої численної категорії авторів, чиїм пером у процесі писання водить миттєве натхнення і які більше скоряються слову, аніж ним володіють. До справжніх митців цей принцип

незастосовний, бо вони, майстри слова, користуються ним для будь-якої мети, поводяться з ним довільно, пишуть об'єктивно, і їхній стиль не виказує їхнього характеру.

Чи Берне є характером, тоді як інші — лише поети? У відповідь на це безплідне запитання ми можемо тільки зі щирим співчуттям знизати плечима.

«Лише поет» — ми ніколи не будемо так жорстоко гудити наших противників, зараховуючи їх до одної категорії з Данте, Мільтоном, Сервантесом, Камюенсом, Філіппом Сіднеєм, Фрідріхом Шіллером і Вольфгангом Гете, що були тільки поетами... Між нами кажучи, ці поети, навіть останній, часами виказували характер!

«Мають очі — і не бачать, мають вуха — і не чують⁵⁶, мають навіть носи, проте не сприймають жодних запахів». Ці слова напрочуд добре прикладаються до вульгарної маси, яка ніколи не збагне, що без внутрішньої єдності неможлива духовна велич, і те, що, властиво, повинно називатися характером, належить до найнеодмінніших прикмет поета.

До речі, розрізнення між «характером» і «поетом» найперше зроблене самим Берне, й він-таки сам підказав ті ниці висновки, що ними його прибічники намагалися пізніше закидати автора цих рядків. У «Паризьких листах» і в згаданих вище статтях із «Reformateur» уже вдосталь гадючого шипіння про мою безхарактерну поезію і поетичну безхарактерність. [...]

ЮЛІУСОВІ КАМПЕ

Париж, 5 червня 1844 р.

Любий мій Кампе!

Одержавши вашого листа від 20 травня, я ще раз старанно переглянув рукопис поеми, переписав цілі розділи, змінив усе, що тільки можна було змінити, і ще раз зробив деякі скорочення, сліди яких помітите. Але тепер я нічого вже більше міняти не можу; ви самі впевнитесь, що поема стала зовсім смирною і що *нагорі* вам уже нічого не загрожує. А мені знову загрожує небезпека нерозуміння *знизу*, як це було з попередніми виданнями, коли я, на своє лихо, дослухався до ваших порад, що прищеплювали мені надто великий страх і смиренність. Я послав вам рукопис пароплавом минулої суботи, разом з іншим рукописом, який потрібен для включення поеми в новий том віршів; адже, як мені здалося з вашого листа, ви прийняли мою пропозицію і, щоб вийшов двадцять один аркуш, замість «Атта Троля» дасте в томі мою нову поему. Я все розмістив як слід, і ви могли б одразу ж віддати книжку до друку, якщо наважитесь видати нову поему без цензури. На цензуру, як я вам уже казав, я погодитись не можу і не погоджусь, і якщо ви не можете без неї обійтись, я заберу поему й надішлю вам для тому «Атта Троля». Я обдумав усе до дрібниць. Через ваші страхи я утримуюсь від прозових додатків, які справді прозвучали б надто радикально, а моя поема не ризикованіша від багато чого іншого, що видається в Німеччині. Якщо книжку не заборонять остаточно, то нова поема надасть їй такого смаку, що вона, без сумніву, зможе конкурувати з «Книгою пісень» і її розкуплять тисячі читачів, яких навряд чи привабила б більш невинна книжка лірики.

В найгіршому разі, коли книжка зазнає тяжчих переслідувань, ніж можна чекати, ви втратите небагато,— вірші належать вам, і ви можете їх друкувати, коли тільки захочете, а без великої політичної поеми вам не страшна ніяка цензура. Тільки, заради всього святого, нікому не показуйте мого рукопису і ні з ким про нього не говоріть. Я хочу надрукувати й видати його перше, ніж хтось дізнається, чим він пахне. Невинний заголовок (зауважте, що я назвав книжку «Нові поезії Г. Гейне») дозволяє нам діяти напевне: ніхто не чекає від мене ніяких революційних висловлювань. [...]

У моєму рукописі одне місце підкреслено олівцем. Якщо воно здасться вам занадто гострим, його теж можна викинути. Наскільки лагідна в деяких місцях німецька цензура, я зрозумів із того, що мій вірш проти прусського короля, надрукований в одній тутешній газеті, передруковано в Майнці, на Рейні. А я не наважився внести його навіть у свою збірку, боячись надто озлобити Берлін. Посилаю його вам, і якщо ви не поділяєте моїх побоювань, то можете вмістити його серед політичних віршів, де-небудь посередині. Господи боже мій, скільки віршів я відклав до кращого, світлішого часу? Тутешній газеті «Vorwärts!»⁵⁷ я дав іще кілька творів і надішлю їх вам, коли їх буде надруковано. [...]

НІМЕЧЧИНА. ЗИМОВА КАЗКА

Передмова

[...] поему я написав у січні цього року в Парижі, і вільний дух згаданого міста проник у декотрі строфи куди глибше, ніж мені хотілось. Я відразу

намагався пом'якшувати та вилучати те, що здавалося несумісним із німецьким кліматом. І все ж, коли я в березні надіслав рукопис до Гамбурга своєму видавцеві, мені вказали ще на чимало сумнівних місць. Отож я мусив знов узятись за ненависне мені діло — переробку, і можливо, що подекуди більш ніж треба притлумив поважні ноти або заглушив їх надміру веселими брязкальцями гумору. З деяких голих думок я в прикрому поспіху зірвав фігові листки і, може, вразив чиїсь занадто делікатні вуха. Дуже шкодую, однак утішаю себе тим, що й значніші за мене автори часом припускались такого гріха. Арістофана я не хочу навіть згадувати на своє виправдання, бо ж він був темний поганин, та й його афінська публіка, хоч і здобула класичне виховання, дуже мало зналась на пристойності. На Сервантеса й Мольєра мені вже багато легше посилатись; перший писав для вельможного панства обох Кастілій, а останній — для великого версальського короля та його великого двору! Ох, я й забув, що ми живемо у вельми міщанську добу, і передбачаю, на жаль, що чимало освічених панночок як не на Альстері, то в кожному разі на Шпрее наморщать свої більш або менш класичні носики! Та ще з більшим жалем передбачаю я той гвалт, що його здіймуть фарисеї німецької нації, які тепер поділяють усі антипатії урядів, тішаться беззастережною любов'ю й пошаною цензури і мають змогу задавати тон у щоденній пресі, коли захочуть напасти на тих своїх ворогів, які водночас є й ворогами їхніх вельможних панів. Але нас не лякає гнів цих геройських лакеїв у чорно-червоно-золотих лівреях. Я вже чую їхні хрипкі від пива голоси: «Ти піддаєш хулі навіть кольори нашого прапора, зневажнику батьківщини, французофіле, і їм хочеш віддати вільний Рейн!».

Заспокойтесь! Я поважатиму й шануватиму кольори вашого прапора, коли вони того заслуговуватимуть, коли вони не будуть більше дозвільною або лакейською забавкою. Поставте чорно-червоно-золотий прапор на вершині німецької думки, зробіть його знаменом вільного людства, і я віддам за нього всю кров свого серця.

Заспокойтесь! Я люблю батьківщину не менше, ніж ви. Через цю любов я тринадцять років свого життя пробув у вигнанні, і через цю ж таки любов я тепер вертаюсь у вигнання, можливо, назавжди, але не скиглю й не корчу кривих страдницьких мін. Я приятель французів, як і всіх розумних та добрих людей, бо й сам не такий дурний та поганий, аби жадати, щоб мої німці й французи, два обраних народи, скручували в'язи одні одним задля добра Англії та Росії й на зловтіху всім юнкерам та попам земної кулі. Не хвилюйтесь, я ніколи не віддам Рейну французам хоч би з тієї простої причини, що Рейн належить мені. Так, він належить мені за незаперечним природженим правом, бо я син вільного Рейну, ще вільніший за нього; на його берегах стояла моя колиска, і я не розумію, чому це Рейн повинен належати комусь іншому, а не уродженцям Рейнського краю.

Ельзас і Лотарінгію я, звичайно, не можу приєднати до Німеччини так легко, як це робите ви,— бо ж люди в цих краях міцно держаться Франції через ті права, що дав їм переворот у французькій державі, через ті закони про рівність і ті вільності, такі приємні серцю громадянина, хоча шлункові широкої маси вони ще полишають багато чого бажати. Ельзасці й лотарінгці тоді приєднаються знов до Німеччини, коли ми докінчимо те, що почали французи, коли ми перевершимо французів у ділі, як уже перевершили в думці, коли ми спроможемося під-

нестись до найостанніших її висновків, коли ми знищимо покору в останньому її сховку — на небесах, коли ми врятуємо від упослідження того бога, що живе на землі, в людських душах, коли ми станемо визволителями бога, коли ми повернемо належну гідність бідному, знедоленому народові, й зневаженому людському генієві, й спаплюженій красі, як нас учили наші великі вчителі і як хочемо ми самі, їхні учні. Так, тоді не лише Ельзас і Лотарінгія, а й сама Франція приєднається до нас, і вся Європа, і весь світ — весь світ тоді стане німецьким! Про цю місію, про таке всесвітнє панування Німеччини часто мрію я, гуляючи під дубами. Оце мій патріотизм.

У одній з дальших своїх книжок я ще повернуся до цієї теми й висвітлю її до краю рішуче, не зважаючи на особи, але в усякому разі справедливо. Я зумію з пошаною сприйняти найгостріше заперечення, аби воно виходило з щирого переконання. Я стерплю й пробачу найбрутальнішу ворожість; я спокійно відповім навіть на найбезглуздішу дурницю, аби тільки вона була сказана чесно. Зате тільки з моєю мовчазною зневагою спіткається той безчесний нікчема, що з гидкої заздрості або плюгавої особистої злості намагається зачорнити в очах громадськості мою добру славу, надягаючи для цього личину патріотизму, а то ще й побожності чи моральності. Анархічний стан німецької політичної й літературної періодики не раз використовувано для цієї мети з таким хистом, що мене просто диво брало. Воістину, Шуфтерле⁵⁸ не вмер — він ще живий і вже багато років стоїть на чолі чудово організованої банди розбійників пера, що населяють богемські ліси нашої преси, сидять у схованці за кожним кущем, за кожним листком і слухають щонайтихішого посвисту свого достойного отамана.

Ще одне. «Зимова казка» закінчує собою книгу «Нових поезій», що тепер виходять у Гофмана й Кампе. Щоб випустити поему окремим виданням, мій видавець мусив віддати її на дбайливу перевірку відповідній установі, і всі нові зміни та викреслення — результат цієї високої критики.

Гамбург, 17 вересня 1844 р.

Генріх Гейне

АТТА ТРОЛЬ

Передмова

Атта Троль був написаний пізньої осені 1841 року. [...] Тоді процвітала так звана політична поезія. Опозиція, як каже Руге, змінила шкуру й уда-рилась у поезію. Музи дістали сувору вказівку від-нині не тинятись без діла, а служити батьківщині — приміром, маркітантками свободи або ж прая-ми християнсько-германського національного духу. І в німецькому гаю співців розбудився той туман-ний, безплідний пафос, розлився той чад пустого ен-тузіазму, що, зневажаючи смерть, кидався в океан загальних фраз і завжди нагадував мені американ-ського матроса, так безмірно відданого генералові Джексону⁵⁹, що врешті стрибнув з вершка щогли в море, вигукнувши: «Я вмираю за генерала Джек-сона!» Отак і ми, німці, хоча й не мали ще власного морського флоту, зате мали вже багатьох завзятців-матросів, які вмирали за генерала Джексона у вір-шах і в прозі. Мати талант було досить небезпечно, бо це накликало підозру щодо безхарактерності. Заздрісна нездарність, проскнівши тисячу років у роздумах, нарешті знайшла-таки свою грізну зброю проти гордого генія: вона відкрила супереч-

ність між талантом і характером. Широкому загалові дуже втішно було чути ось такі твердження: звичайно, порядні люди здебільшого бувають поганими музикантами, зате добрі музиканти вкрай рідко бувають порядними людьми, а в житті порядність важливіша за музику. Відтак порожні голови дістали право посилатись на переповнене серце, і принциповість стала великим козирем. Я пригадую одного тодішнього письменника, який вважав своєю особливою заслугою те, що він не вмів писати; за свій дубовий стиль він одержав у нагороду срібний кубок.

Присягаюся безсмертними богами! Тоді як ніколи треба було обстоювати невід'ємні права духу, надто в поезії. А я обстоював ці права усе своє життя; я присвятив його цій справі, ото ж і в поемі, яку нині подаю вам, аж ніяк про них не забував; тому й зміст, і тон твору являли собою протест проти демагогії тогочасних форумів. І справді, вже перші опубліковані фрагменти «Атта Троля» збурили жовчу у моїх прототипів, моїх римлян, що звинуватили мене не тільки в літературному, а й у громадському ретроградстві, ба навіть у нарузі над найсвятішими ідеями людства. Художньої вартості своєї поеми я не захищав, та не роблю цього й тепер: я-бо писав її задля власної втіхи, в примхливо-мрійницькій манері тієї романтичної школи, якій я присвятив найкращі літа своєї юності, але врешті відшмагав самого вчителя. З цього погляду моя поема, може, й справді гідна осуду. Але ти брешеш, Бруте, і ти брешеш, Кассію, та й ти брешеш, Азінію⁶⁰, твердячи, ніби я глумлюся з ідей, які становлять дорогоцінне надбання людства і за які я сам стільки боровся й страждав. Ні, якраз через те, що ці ідеї витають перед поетовим зором у всій чудовій чистоті й величі, його тим невтримніше розбирає

сміх, коли він бачить, як примітивно, незграбно, недоладно можуть розуміти ці ідеї його обмежені сучасники. І тоді він глузує з тієї товстої ведмежої шкури, яка ще немовби вкриває їх. Є дзеркала, відшліфовані так нерівно, що й сам Аполлон відіб'ється в них карикатурою й насмішить нас. Але ми сміятимемося тоді зі спотвореного відображення, а не з бога. [...]

*Писано в Парижі
у грудні 1846 року*

Генріх Гейне

МЕМУАРИ

[...] велику вагу мало те, що вже на тринадцятому році життя я ознайомився з усіма системами вільнодумних мислителів завдяки одній шановній духовній особі, що аж ніяк не нехтувала своїми обов'язками священика,— отже, я досить рано побачив, що релігія і сумніви можуть цілком спокійно, анітрохи не лицемірячи, іти поруч, і через це в мені виникло не тільки безвір'я, а й якнайтерпиміша байдужість.

Місце і час — також важливі моменти: я народився наприкінці скептичного вісімнадцятого сторіччя і в місті, де за мого дитинства панували не тільки французи, але й французький дух.

Французи, з якими я познайомився,— повинен чесно в цьому зізнатися,— постачали мене книжками, в яких було багато бруду і які вселили в мене упередження проти всієї французької літератури.

І навіть згодом я ніколи не любив її так, як вона того заслуговує, і найнесправедливіше я ставився до французької поезії, огидної мені ще змалку.

У цьому винен насамперед триклятий абат До-нуа, який викладав у дюссельдорфському ліцеї

французьку мову й намагався будь-що примусити мене складати французькі вірші. Ще б трохи, і він вселив би в мене огиду не тільки до французької, а й до поезії взагалі.

Абат Донуа, священник-емігрант, був пристаркуватий чоловік з дуже рухливим обличчям, у каштановій перуці, яка раз у раз зсувалася набік, коли він гнівався.

Він склав для різних своїх класів кілька французьких граматик, а також хрестоматій, що містили уривки для перекладу з творів німецьких і французьких класиків; для найстаршого класу він видав «Art oratoire» * та «Art poétique» **, дві книжечки, одна з яких подавала рецепти красномовства за Квінтіліаном, пристосовані до цитат з проповідей Флеш'є, Массільйона, Бурдалу та Боссює, що не здавалися мені дуже нудними.

Зате друга книжка, яка містила в собі визначення поезії як *l'art de peindre par les images* ***, зазначені недогризки старої школи Батте, а також французьку просодію і взагалі всю метрику французів,— який це був страхітливий кошмар!

Я й досі не знаю більшого несмаку, ніж метрична система французької поезії, цього, за визначенням французів, *art de peindre par les images*,— оце хибне уявлення, можливо, й сприяє тому, що вони так часто вдаються в картинні перифрази.

Цю метрику, безперечно, винайшов Прокруст⁶¹; то справжня гамівна сорочка для думок, що завдяки своїй сумирності зовсім її не потребують. Твердження, ніби краса вірша виникає з подолання метричних труднощів,— сміховинний аргумент, що

* «Ораторське мистецтво» (франц.).

** «Поетичне мистецтво» (франц.).

*** Мистецтво живописати образами (франц.).

впливає з того самого безглузлого джерела. Французький гексаметр, ця римована гикавка, в мене справді викликає відразу. Французи завжди й самі відчували його огидну протиприродність, куди гріховнішу, ніж паскудства Содом і Гоморри⁶²; їхнім чудовим акторам доводиться вимовляти вірші так уривчасто, наче це проза,— до чого ж тоді всі ці марні зусилля версифікації?

Так думаю я тепер, і те ж саме відчував, будучи ще хлопчиком, ото ж легко собі уявити, що поміж мною і старою каштановою перукою діло мусило дійти до відкритих воєнних дій, коли я заявив, що ніколи в житті не складатиму французьких віршів. Абат сказав, що я зовсім позбавлений смаку до поезії, і назвав мене варваром з Тевтобурзького лісу.

Я й досі ще з жахом пригадую, як мені доводилося перекладати за хрестоматією цього вчителя промову Кайяфи до синедріону⁶³ з гексаметрів «Мессіади» Клопштока на французькі александрійські вірші! То були витончені тортури, які перевершили всі страсні муки самого месії і яких навіть він не зніс би спокійно. Хай простить мене бог, але я прокляв тоді світ і чужоземних гнобителів, що намагалися накласти на нас ярмо своєї метрики, і був близький до того, щоб стати французожером.

За Францію я ладен був умерти, але складати французькі вірші — нізачо в світі!

Завдяки ректорові й моїй матері цим чварам було покладено край. Мати взагалі була незадоволена, що я вчився складати вірші, хай навіть лише французькі. Річ у тім, що тоді вона страшенно боялася, щоб я, чого доброго, не став поетом; це було б найгірше з усього, що могло зі мною статися, завжди казала вона.

Звання поета в ті часи й справді поєднувалося з не дуже принадними уявленнями: поет — то був

жалюгідний злидар у лахмітті, який фабрикує по-здоровні вірші за кілька талерів і зрештою помирає в лікарні для вбогих. [...]

Тепер вона — вісімдесятирічна матрона, але розум її анітрохи не постраждав від старості. Вона ніколи не зазіхала на мій спосіб мислення і завжди була для мене втіленням делікатності й любові.

Її релігією був суворий деїзм, який цілком відповідав основному напрямку її розуму. Вона була ученицею Руссо, читала його «Емілія», дітей своїх годувала власним молоком і кохалася в усьому, що стосувалось виховання. Сама вона здобула ґрунтовну освіту і вчилася разом із своїм братом, який став чудовим лікарем, але рано помер. Коли вона була ще зовсім юною дівчиною, їй доводилося читати своєму батькові латинські дисертації та різні вчені трактати, і вже тоді вона частенько вражала старого своїми запитаннями.

Її розум і почуття були втіленням здоров'я й поміркованості, і не від неї успадкував я нахил до фантастичного й до романтики. Як я вже згадував, у ній жив страх перед поезією; побачивши у мене в руках роман, вона одразу ж виривала його, не дозволяла мені відвідувати театральні вистави, забороняла брати участь в народних карнавалах, стежила за моїми знайомствами, лаяла служниць, коли вони при мені розповідали історії з привидами,— одне слово, робила все можливе, щоб відгородити мене від забобонів і поезії.

[...] Дітріх Граббе був одним з найталановитіших німецьких поетів, і серед усіх наших драматургів його слід назвати найближчим по духу до Шекспіра. Нехай на його лірі струн менше, ніж у інших, і цим вони, можливо, переважають його, але струни, що ними він володіє, бринять у нього так, як бриніли вони тільки у великого британця. Нашо-

му Граббе притаманні такі самі несподівані спалахи, той самий безпосередній голос природи, яким лякає, вражає, захоплює нас Шекспір.

Правда, всі ці чесноти потьмарені несмаком, цинізмом і розбещеністю, які перевершують усе найбезумніше і найогидніше, що його будь-коли породжував людський мозок. Однак це зовсім не хвороба, лихоманка чи недоумство викликали таке,—ні, то було духовне сп'яніння генія. Достоту так, як Платон вельми влучно назвав Діогена божевільним Сократом,—так і нашого Граббе можна, на жаль, ще з більшим правом назвати п'яним Шекспіром.

В його надрукованих драмах усі ці потворності дуже пом'якшено, але вони були страшенно різкі в рукопису його «Готланда», трагедії, яку він одного разу, коли я ще зовсім його не знав, передав мені, або, точніше кажучи, шпурнув під ноги зі словами: «Мені хотілося знати, чого я вартий, і тому я відніс цей рукопис професорові Губіцу, а він тільки похитав головою і, щоб спекатися мене, послав до вас, бо у вас в голові, мовляв, буяють такі самі дикі фантазії, як і в мене, і через те ви мене краще зрозумієте,— ну, ось вам ця базгранина!»

По цих словах дивак, не чекаючи моєї відповіді, пішов собі геть, а що я саме збирався йти до пані фон Фарнгаген, то й узяв із собою рукопис, щоб піднести їй поетового первістка, бо з тих уривків, які встиг прочитати, одразу збагнув, що написав їх справжній поет. [...]

Розділ II

МИСТЕЦТВО ПОПЕРЕДНІХ ЕПОХ І РОМАНТИЗМ. ІДЕЇ І СТИЛЬ ЧІЛЬНИХ ПРЕДСТАВНИКІВ НІМЕЦЬКОГО РОМАНТИЗМУ

РОМАНТИКА *

[...] Хочу в кількох словах, без полемічних випадів і зовсім безсторонньо викласти тут свої суб'єктивні погляди на романтику і романтичну форму.

В старовину, тобто, власне, у греків і римлян, переважала чуттєвість. Люди жили здебільшого у зовнішньому спогляданні, і зовнішнє, об'єктивне було метою і водночас засобом прославлення у їхній поезії. Та коли на сході спалахнуло прекрасніше й м'якше світло, коли люди стали передчувати, що існує щось краще, аніж чуттєве сп'яніння, коли почала проймає душі ця разюче захоплююча ідея християнства — любов, то люди прагнули виразити й оспівати словами цей таємний трепет, цю безмежну тугу й водночас безмежне блаженство. Та даремно пробували виразити нові почуття старими образами і словами. Тепер треба було придумати нові образи і нові слова, і саме такі, які через таємну душевну спорідненість з тими новими почуттями могли б повсякчас, немов силою чарів, збуджувати їх в душі. Так постала так звана романтична поезія, яка найяскравішими барвами розквітла в добу середньовіччя, згодом сумно зів'яла від холодного подиху воєнних і релігійних бур і в нові часи знов

чарівливо зійшла на німецькому ґрунті й розпустила свої найпишніші квіти. Правда, романтичні образи повинні радше пробуджувати, ніж пояснювати. Та ніколи, ні в якому разі не є істинною романтикою те, що так часто видають за неї, а саме: суміш іспанського блиску, шотландських туманів і італійського бренькоту, безладні і розпливчаті образи, що немов зроджені чарівним ліхтарем, дивно розчулюють і тішать душу строкатою грою барв і незвичним освітленням. Ба ні, образи, яким належить викликати оті романтичні почуття, повинні бути такі ж ясні й окреслені так само чітко, як і образи пластичної поезії. Ці романтичні образи вже самі по собі повинні тішити; вони ж бо ті коштовні золоті ключі, що ними, як мовиться в давніх казках, відмикаються прекрасні заворожені сади фей. Ось чому обидва наші найбільші романтики — Гете і А. В. Шлегель — є водночас і нашими найбільшими пластиками. В гетевському «Фаусті» і в піснях маємо ті самі чисті обриси, що й в «Іфігенії», «Германі і Доротеї», в елегіях і т. д.; в романтичних творах Шлегеля — такі ж визначені і точно окреслені контури, як і в його глибоко пластичному «Римі». О, коли б урешті взяли це до уваги ті, хто так залюбки називає себе шлегеліанцем!

Та чимало людей, помітивши, який величезний вплив на романтичну поезію справило християнство, а вслід за ним і рицарство, гадають, що повинні до своїх творів домішувати одне й друге, щоб накласти на них романтичну печать. Я, однак, вважаю, що християнство і рицарство були тільки засобом ввести романтику; полум'я її вже давно палає на олтарі нашої поезії; вже жоден жрець не мусить доливати туди священної оливи, і жоден рицар не мусить більше стояти при ній на варті. Німеччина тепер вільна; жоден піп не може тепер

ув'язнити німецькі уми; жоден вельможний владарик не може тепер погнати на панщину німецькі тіла, і тому німецька муза теж повинна знову стати вільною, квітучою, природною чесною німецькою дівчиною, а не бути млосною черницею або рицарською панянкою, що чваниться своїми предками.

О, коли б більшість поділяла ці погляди! Тоді скоро кінчилася б суперечка між романтиками і пластиками. Та ще немало зав'яне лаврів, поки знов на нашому Парнасі зазеленіє маслинова гілка.

«РЕЙНСЬКО-ВЕСТФАЛЬСЬКИЙ АЛЬМАНАХ МУЗ НА 1821 РІК» *

[...] пан Расман пропонує нам «Альманах муз». А в такому альманасу зовсім не повинно бути прози (і, по змозі, також нічого прозаїчного) з тієї простої причини, що музи ніколи не говорять прозою. Ця теза, що виникла з історичних спогадів про «Альманаси муз» Фосса, Тіка, Шлегеля і т. д., спонукала якимось покійну бабусю рецензента заявити, що, власне, де не дзвенять рими і не гецають гекзаметри, там зовсім немає поезії. Згідно з цією засадою можна зухвало твердити, що багато наших уславлених, багато наших дуже популярних авторів, приміром, Жан Поль, Гофман, Клаурен, Кароліна Фуке і т. д., зовсім не знаються на поезії, бо ніколи не пишуть віршів або роблять це дуже рідко. Однак чимало людей, до яких більш-менш належить і рецензент, схильні піддавати сумніву цю засаду. [...] Серед тридцяти семи поетів, яких представляє нам «Альманах муз» і серед яких до нас усміхається кілька нових імен, треба однаково згадати видавця. Расман щодо форми належить до но-

вої школи, але його серце належить ще давній добі, тій добрій давній добі, коли у всіх поетів Німеччини було неначе одне серце. [...] Ноктюрн Бюрена «Відьми» — дуже цікавий, і автор добре відчуває, як багато можна досягнути умілими прийомами, він добре відчуває могутність спондеїв, зокрема спондеїчних рим; однак найвища витонченість, міра, якої слід дотримуватися, вживаючи їх, йому поки що невідомі. [...] Вірш Гайльмана «Дух любові» був би дуже гарний, коли б у ньому було більше духу і менше любові на словах. Сюжет «Шельм фон Берген» у Теобальда пречудовий, майже неперевершений; але автор іде хибним шляхом, намагаючись наслідувати народний тон кульгавими віршами і певною неоковирністю. [...]

ЛИСТИ З БЕРЛІНА *

Лист другий

Берлін, 16 березня 1822 р.

[...] Тут була сила балачок, коли стало відомо, що виданий Вільмансом у Франкфурті новий роман Гофмана «Володар бліх і його челядники» конфісковано на вимогу нашого уряду. А саме, уряд довідався, що в п'ятому розділі роману автор наспіхається з комісії, яка розслідує інтриги демагогів. Що наш уряд байдужий до таких насмішок, він уже давно довів, бо під носом у нього, тут, у Берліні, у Раймера з дозволу цензури надрукована «Комета» Жан Поля, а як вам, можливо, відомо — в передмові до другої частини цього роману жахливо висміюється розслідування інтриг. Що ж до нашого Гофмана, то у вищих сферах, можливо, не без

підстав образилися на такі глузи. Адже завдяки довір'ю короля радник апеляційного суду Гофман сам був членом тих слідчих комісій; йому, принаймні, не годилося невчасним глузуванням підривати їхній авторитет, допускаючись цим гідної осуду непристойності. Тому Гофмана притягли зараз до відповідальності. [...] В дальших моїх листах я, можливо, напишу вам більше про цього письменника, якого я надто люблю і шаную, щоб говорити про нього поблажливо.

Лист третій

Берлін, 7 червня 1822 р.

[...] Цей могутній старий, Алі-Паша ¹ нашої літератури, видав ще одну частину своєї автобіографії. Після завершення це буде один з найдивовижніших творів, немовби велика епопея доби. Бо така автобіографія є й біографією доби. Гете зображає здебільшого саме добу, її вплив на нього, тоді як інші автори автобіографій, приміром Руссо, мають на увазі виключно свою хиренну особистість.

Але частина біографії Гете з'явиться аж по його смерті, бо він говорить у ній про всі свої веймарські взаємини, зокрема ті, що стосуються великого герцога. Цей додаток, звісно, викличе найбільшу сенсацію. Небавом одержимо також мемуари Байрона, які, одначе, нібито міститимуть, подібно до його драм, більше описів його душевного стану, ніж подій. У передмові до його трьох нових драм є зовсім незвичні слова про наш час і притаманний йому революційний елемент. Дуже нарікають ще на безбожність його поезії, і поет-лауреат Сауті в Лондоні називає Байрона і його однодумців «сатанин-

ською школою». Але Чайльд-Гарольд² щосили змахує отруєним бичем, що ним він шмагає увінчаного лаврами сердегу. Великий інтерес збуджує тут ще одна автобіографія. Це «Мемуари Джакомо Казанови де Сенегалья», які видає Брокгауз у німецькому перекладі. Французький оригінал ще не надруковано, і доля манускрипта ще оповита серпанком неясності. Щодо його автентичності немає найменших сумнівів. «Fragment sur Casanova»* у творах принца Шарля де Ліня — вірогідний доказ, і по самій книжці зразу видно, що вона не сфабрикована. Моїй коханій я не порекомендував би її, але всім своїм друзям — так. Італійська чуттєвість аж пашисть на нас із цієї книжки. Її герой — життєрадісний, кремезний венеціанець, який пройшов вогонь і воду, об'їздив усі країни, був у близьких стосунках з найславетнішими людьми й ще в набагато ближчих — із жінками. В цій книзі немає ні рядка, який гармоніював би з моїми почуттями, але й жодного рядка, який я читав би без задоволення. [...] Про «Володаря бліх» Гофмана я обіцяв у попередньому листі написати більше. Слідство проти автора припинено. Він і досі хворіє. Я нарешті прочитав цей сенсаційний роман. Я не знайшов там жодного рядка, що зачіпав би демагогічні інтриги. [...] Герой роману, однак, не блоха, а людина, на ім'я Перегрінус Тис, що живе у стані марення, випадково зустрічає володаря бліх і веде з ним украй забавні розмови. Цей володар, прозваний майстром Блохою, — вельми тямущий чоловік, трохи боязливий і все ж дуже войовничий; він носить на худих ногах високі золоті чоботи з діамантовими острогами, як це й видно на палітурці книги. Його переслідує така собі Дерт'є Ельвердінк, яка

* «Уривок про Казанову» (франц.).

нібито має втілювати демагогію. Гарна постать студент Георг Пепуш, який, власне, є будяком Цегерітом і колись квітував у Фамагусті, він закоханий у Дертє Ельвердінк, яка, власне, є принцесою Гамагеею, дочкою короля Секакіса. Контрасти, які в отакий спосіб виникають між індійським міфом та буденністю, менш пікантні тут, ніж в «Золотому горнцеві» та інших романах Гофмана, де автор застосовує ту саму натурфілософську *сoup de théâtre* *. Узагалі світ душі, який так чудово вміє змальовувати Гофман, в цьому романі виведений надзвичайно тверезо. Перший розділ його божественний, інші не дуже приємні. В книжці немає стрункості, великого осереддя, внутрішньої зцементованості. Якби палітурник свавільно переплутав її аркуші, цього, напевне, ніхто б і не помітив. Велика алегорія, до якої врешті сходиться все, не задовольнила мене. Нехай нею милуються інші; я вважаю, що роман не повинен бути алегорією... Суворість і гіркота в моєму судженні про цей роман обумовлені тим, що я дуже ціную і люблю попередні твори Гофмана. Вони належать до найприкметніших витворів нашого часу. Всі вони позначені печаттю незвичайного. Кожного мусять захопити «Фантастичні оповідання». В «Еліксирі диявола» міститься найстрашніше і найжахливіше, що лише здатен вигадати розум. Який недолугий натомість «The Monk» ** Люїса, що розробляє цю саму тему. В Геттінгені один студент нібито збожеволів через цей роман. В «Нічних оповіданнях» перевершено все найстрашніше і найжахливіше. Сам диявол не написав би нічого більш диявольського. Маленькі новели, більшість яких зібрана під заголовком «Сера-

* Несподівану розв'язку (франц.).

** «Чернець» (англ.).

піонові брати»,— до них належить залічити також «Малюка Цахеса»,— не такі разючі, подеколи навіть чарівливі і веселі. «Театральний директор» — досить посередній плутяга. В «Стихійному духові» стихією є вода, духу ж там немає жодного. Але «Принцеса Брамбілла» — знадлива красуня, і в кого від її химерності не запаморочиться голова, той зовсім не має голови. Гофман наскрізь оригінальний. Ті, хто називає його наслідувачем Жан Поля, не розуміють ні одного, ні другого. Твори цих двох мають протилежний характер. Роман Жан Поля завжди починається надзвичайно бароково й бурлескно, й так він плине далі, аж раптом, і не зчуєшся, виринає гарний, чистий світ душевності, осяяний місяцем, розквітлий червонястим цвітом пальмовий острів, який з усією своєю тихою, духмяною пишністю знову швидко пірнає в потворні, пронизливо-шипучі хвилі ексцентричного гумору. Передній план Гофманових романів звичайно веселий, квітуєчий, часто ледь зворушливий, дивовижно-таємничі істоти в танці пролітають мимо, простодушні постаті походжають туди-сюди, забавні чоловічки приязно вітаються, і несподівано посеред усієї цієї приємної метушні вишкіряє зуби огидно-потворна пика старої баби, з моторошною неквапністю стара корчить свої найбридотніші гримаси і зникає, знов залишаючи свободу дій сполоханим жвавим чоловічкам, які знов починають свої щонайкумедніші стрибки, однак не годні витіснити з нашої душі проникле в неї похмільне почуття... Про романи інших тутешніх письменників говоритиму в моїх дальших листах. Усім властивий той самий характер. Це характер німецьких романів узагалі. Найлегше збагнути його, порівнюючи їх з романами інших націй, наприклад, французів, англійців і т. д. Тут бачимо, як зовніш-

не становище письменників надає романам певної нації своєрідного характеру. Англійський письменник подорожує в екіпажі лорда чи апостола — розбагатілий від гонорару чи ще убогий, байдуже, він подорожує, мовчазний і замкнутий, він спостерігає звичаї, пристрасті, життєву круговерть людей, і в романах його відбивається дійсний світ і дійсне життя, часом весело (Голдсміт), часом похмуро (Смоллет), але завжди правдиво (Філдінг). Французький письменник весь час живе в товаристві, і то у великому світі, хоч би сам він був злидарем, без титула. Принци і принцеси лестять переписувачеві нот Жан Жаку³, і в паризькому салоні міністра називають *monsieur*, а герцогиню *madame*. Тому-то в романах французів панує цей легкий, узвичаєний в товаристві тон, ця витонченість і ввічливість, що їх набувають лише у спілкуванні з людьми, й звідси ця фамільна схожість між французькими романами, мова яких здається завжди тою самою саме через те, що це — мова товариська. А бідний німецький письменник, одержуючи здебільшого мізерний гонорар і рідко посідаючи власне майно, не має грошей на подорож, або, принаймні, подорожує пізно, коли вже виробив манеру; він рідко має становище або титул, що відкрили б йому двері до ласки вищого товариства, яке у нас не завжди буває найкращим; він часто не має навіть чорного сюртука, щоб обертатися в товаристві середнього класу, тож бідний німець зачинається у своїй самотній кімнаті на горищі, видумує власний світ і чудернацькою, висмоктаною з пальця мовою пише романи, де живуть постаті і речі прекрасні, божественні, високопоетичні, але відсутні в житті. Цей фантастичний характер мають усі наші романи, добрі і погані, від найдавніших часів Шпіса, Крамера й Вульпіуса і до Арніма, Фуке, Горна, Гофмана

і т. д.; такий характер романів дуже вплинув на характер народу, і ми, німці, посеред усіх націй найсхильніші до містики, до таємних товариств, до натурфілософії, науки про духів, до кохання, до нісенітниць і — до поезії.

ПРО ПОЛЬЩУ *

[...] Про старожитності міста Познані та великого герцогства взагалі не стану вам писати, бо цим клопочеться зараз набагато досвідченіший дослідник давнини, ніж я; невдовзі він, безперечно, сповістить про них публіці багато цікавого. Це тутешній професор Максиміліан Шотткі... З якою безприкладною ретельністю і невтомною енергією працював він, очевидно, у Відні, коли вже привіз звідти з собою цілих тридцять шість товстих, навіть дуже товстих і майже поспіль гарно написаних томів рукописів *in quarto* *. Крім цілісних списків давньонімецьких віршів, добре відібраних і призначених для берлінської та бреславльської бібліотек, в цих томах є також чимало вже готових до видання великих, здебільшого історичних віршів і пісень XIII сторіччя [...], прозові тексти деяких романів, що належать значною мірою до циклу легенд про короля Артура ⁴ і можуть подобатися широкому колу читачів; далі — дотепно і обачно зроблені зіставлення з друкованих і рукописних пам'яток, заголовки яких правлять за окреслення більшості найважливіших життєвих відносин усього середньовіччя. [...] На мою думку, розуміння духовного життя середньовіччя в його сукупності втрачається, якщо порозміщати його окремі моменти по певних рубриках, хоча воно й гарно і зручно для широкої публіки зразу

* В чверть аркуша (лат.).

знаходити — як це здебільшого буває у зіставленнях професора Шотткі — під рубрикою, наприклад «рицарство», зібраним усе, що стосується виховання, життя, зброї, турнірів і інших рицарських справ; якщо в жіночій рубриці буде зібрано усякі поетичні фрагменти і нотатки, які мають відношення до життя жінок у добу середньовіччя; якщо так зроблено й стосовно мисливства, кохання, релігії і т. д. [...]. вивчення давньонімецьких пам'яток мистецтва й історії взагалі не тішиться довір'ям у наші дні — саме тому, що в минулі роки воно було модним заняттям, тому, що ним хизувався кравецький патріотизм, і тому, що непрохані друзі пошкодили йому більше, ніж найлютіші вороги. Нехай же якнайскоріше настане час, коли й середньовіччю буде віддано належне, коли жоден нездарний апостол банального просвітництва не буде складати інвентаря тіньових місць на великій картині, щоб отаким чином зробити комплімент своїй любій світлій добі; коли жоден учений школяр не буде проводити паралелей між Кельнським собором і Пантеоном⁵, між «Піснею про Нібелунгів» і «Одіссеею»; коли середньовічні красоти будуть вивчатися в їхньому органічному взаємозв'язку й зіставлятися лише самі з собою, і «Пісню про Нібелунгів» буде названо віршовим собором, а Кельнський собор — кам'яною «Піснею про Нібелунгів».

КАРЛОВІ ІММЕРМАНУ

Люнебург, 10 червня 1823 р.

Ваш лист від 13 травня, любий Іммермане, зробив мені велику приємність. Я вчув у ньому мову щирої прихильності і знайшов духовну підтримку. [...]

[...] Безсмертні боги знають, що в той самий час, коли я вперше почав читати ваші трагедії, я зрозумів, чого варті [ви]. Не менш упевнений я, що правильно оцінюю і себе самого. Впевненість ця виникла не з мрійливої самоомани,— ні, вона походить скоріше з ясного усвідомлення, з точних уявлень про поетичне та його природну протилежність — пошлість. Так, усі явища ми досягаємо через їхню протилежність. Для нас взагалі не існувало б поезії, якби ми не бачили скрізь також пошлості й тривіальності. Ми самі пізнаємо свою сутність тільки тому, що чужорідна сутність іншої людини приваблює нашу увагу і служить нам для порівняння. Оті бундючні, пишномовні молодики, які наперед вважають себе Шекспірами й Аріосто, виявляють іноді перед нами свою часто-густо неусвідомлену невпевненість саме тим, що сором'язливо женуться за похвалами, вигукуючи громоподібні бойові поклики, стверджуючи, що вони, мовляв, наскрізь поетичні, що вони взагалі ніколи не вилазять з поезії і що під час віршування божественний шал завжди витає над їхнім чолом.

Пригадую, що останні рядки — справжні слова одного берлінського жевжика, які я колись почув у товаристві; я розповів вам про це і відверто виклав свої погляди, щоб запевнити вас, любий Іммермане, що коли я кажу: «Я знаю свої помилки і охоче в них признаюся», — то це більше, ніж звичайна фраза. З вашого листа я з задоволенням зрозумів, що ви збираєтесь написати критичний розгляд моїх «Трагедій», і повторюю: ви аж ніяк не образите мене, навіть коли висловитесь якнайсуворіше. Я сам охоче відкрию вам основну ваду моєї поезії, назвати яку ви, певне, побоюєтесь, щоб не образити мене: це однобічність моїх творів. Усі вони лише варіації однієї дрібної теми. Ви помітите це

скоріше, ніж будь-хто, бо тема вашої поезії — весь світ у його безмежній різноманітності. Нещодавно я висловив це панові фон Фарнгагену. Це у вас спільне з Шекспіром; ви увібрали в себе увесь світ, і якщо в ваших творах є вада, то це тільки те, що ви не вмієте концентрувати свої величезні скарби. Шекспір робить це краще, тому ж бо він і Шекспір. Але й ви помалу досягнете це мистецтво концентрування, і кожна ваша трагедія буде кращою за попередню. З цього погляду «Петрарка» подобається мені більше, ніж «Едвін», хоча «Едвін» багатший. (Тут криються причини вашої плодовитості й того, що при всьому багатстві спостережень ви часто не знаєте, як бути з ними, і там, де Шекспір створив би образи, ви змушені шукати порятунку в нагромадженні міркувань; тут полягають і причини того, що одні нікчеми — поети й копійчані критики намагаються зобразити вас як наслідувача Шекспіра, а інші — як наслідувача Гете. З цим останнім у вас, щоправда, більше спільного, ніж із Шекспіром, бо свій безмежний світогляд Шекспір втілював художньо тільки в *одній* формі — в драмі, а Гете — в найрізноманітніших формах: у драмі, в романі, в пісні, в епосі, навіть в абстрактному уявленні).

І справді, тільки тому, що ви не зуміли строго сконцентрувати своє безмежне багатство, не кожен може досягнути зором його, і ваші трагедії не схожі на зімкнуту бойову фалангу, як трагедії деяких наших сучасних драматургів, що в поті чола запихають у п'ять актів увесь запас своєї хирлявої поезії. Мені було легше застосувати мистецтво концентрації саме тому, що я зображав лише краєчок світу, лише одну-єдину тему. Відтоді, особливо минулої зими, під час моєї хвороби, мій кругозір значно розширився, і трагедія, яку я, можливо, створюю через кілька років, покаже, чи зможу я, що досі

малював лише різноманітні варіанти історії Амура і Псіхеї, так само гарно змалювати й Троянську війну. Ось вона, сумна таємниця моєї поетичної моці; можливо, що хворість наклала печать хворобливості на останні мої твори. О господи! Багато в моїй новій книжці не витримає справжньої критики, і, звичайно, я не буду вражений, якщо в ній виявлять і такі вади, яких я й сам ще не усвідомив. Тільки одне може зачепити мене якнайдошкульніше — спроба пояснити дух моїх творів біографією (ви знаєте, як розуміють це слово), біографією автора. Я був глибоко й гірко ображений, коли вчора в листі одного знайомого побачив, що він намагається витлумачити всю мою поетичну сутність нашвидкуруч понатыгуваними звідусіль анекдотиками і робить дуже невтішні зауваження щодо моїх *життєвих вражень, політичної позиції, релігійних переконань* тощо. Якби такі судження були висловлені прилюдно, вони б і зовсім обурили мене, і я від щирого серця радію, що цього ніколи ще не траплялося. Хоч як легко знайти в біографії поета ключ до його твору, хоч як легко довести, що політична позиція, релігійні переконання, особиста ненависть, заботони й обережність часто-густо справді впливали на його вірші, на це все ж таки ніколи не слід посилається, і особливо за життя поета. Ми ніби позбавляємо твір незайманості, розриваємо його таємниче покривало, якщо вплив біографії, на який ми посилаємось, справді існує. Якщо ж ми штучно припасовуємо цей вплив, ми викривляємо твір. А як мало збігається іноді зовнішня канва біографії з нашою внутрішньою, справжньою біографією! У мене принаймні вони не збігалися *ніколи*.

Я так багато набалакав у цьому листі, і ви здогадаєтесь, любий Іммермане, що тут, у Люнебурзі,

я живу в цілковитій самотності. Мабуть, знічев'я я багато набалакав і в попередньому листі. З вашої відповіді бачу, що написав дурницю про барона Фуке. Перед моїм від'їздом з Берліна, а тепер і в листі до мене він показав себе з найкращого боку. Я мушу визнати, що в нього прекрасне, благородне серце. Можливо, звичайно, що згодом я судитиму про це інакше. А проте я вважаю, що його справедливо лають за ультрареакційні погляди. Хоч як я люблю його як людину, то все ж таки вважаю доброю справою картання тих похмурих ідей, що їх він намагається прищепити народові з допомогою свого дивовижного таланту. У мене серце обливається кров'ю, коли я бачу, як ображається Фуке, і я все ж таки радію, що є люди, які без будь-якої поблажливості знущуються з задурмання. Мене до глибини душі обурюють претензії тієї злиденної кліки, ідеї якої поділяє Фуке, і ви цілком можете повірити, що я теж прагну відшмагати до крові тих благородних рицарів, які хотіли б перетворити таких, як ми, на своїх псарів, а мене, можливо, навіть на щось гірше, наприклад просто на пса. [...]

РУДОЛЬФОВІ ХРІСТІАНИ

Геттінген, 26 травня 1825 р.

[...] Восени я пішки подорожував по Гарцу, обійшов його вздовж і впоперек, відвідав Брокен, а також і Гете,— це вже коли я повертався назад через Веймар. Відвідав я Ейсleben, Галле, Іену, Веймар, Ерфурт, Готу, Ейзенах і Кассель, і звідти знову сюди. Багато прекрасного бачив я в цій подорожі, долини Боде і Зельке залишаться в моїй

пам'яті назавжди. При вмілому хазяйнуванні протягом усього життя я зможу прикрашати мої вірші деревами Гарцу.

Вигляд Гете злякав мене до глибини душі: обличчя жовте й висхле, наче у мумії, беззубий рот у тривожному русі, вся постать — втілення людської старості. Можливо, це наслідок його останньої хвороби. Лише очі в нього лишилися ясними й блискучими. Ці очі — єдине, що є тепер визначного у Веймарі. Мене зворушила глибоко людяна турбота Гете про моє здоров'я. Йому казав про це покійний Вольф. З багатьох рис упізнав я того Гете, для якого життя, його поліпшення й збереження, так само як і все практичне, є найістотнішим. Тоді уперше відчув я цілком ясно, наскільки ця натура протилежна моїй власній, якій ненависне все практичне, яка, по суті, мало цінує життя і могла б всупереч усьому віддати його за ідею. Мій внутрішній розлад саме в цьому й полягає, що мій розум перебуває в безперервній боротьбі з моєю природженою схильністю до мрійливості. Тепер я знаю цілком точно, чому в глибині душі твори Гете мене завжди відштовхували, хоч як я схилявся перед їхньою поетичністю і хоч як мій звичайний погляд на життя збігався з напрямом думок Гете. Отже, я перебуваю у справжній війні з Гете і його творами так само, як мій світогляд воює з моїми природженими нахилами й таємними порухами душі. Але не турбуйтеся, любий Христіані, ця війна ніколи не вийде наверх, я завжди належатиму до гетевського корпусу волонтерів, і все, що я писатиму, виникатиме з артистичної розважливості, а не з шаленого захвату.

Ось так відомий ти повсюди людям,
А решту ворухити ми не будем.

Цікаво, що завжди і всюди, навіть у Люнебурзь-

кому степу, я потрапляю до запеклих гетеанців. До них належать і Сарторіус з дружиною, яку просто-мовно називають мудрою душею. З ними я тут найбільше спілкуюсь. Я привіз їм вітання від Гете і відтоді став милішим для них удвічі. Навіть серед студентів є гетеанці. [...]

ДО ФРІДЕРІКИ РОБЕРТ *

Люнебург, 12 жовтня 1825 р.

[...] Я зараз справді-таки злюся, але, зрозуміло, не на прекрасну, любу Роберт, а на себе самого й на нашого Людвіга Роберта, чийого «Райського птаха» я нарешті прочитав. [...] незадовго до ознайомлення з «Райським птахом» я спізнав зовсім інших птахів, а саме «Птахів» Арістофана. Можливо, прекрасна пані, ви ще ніколи про них не чули або чули мало слухного. Навіть мій вельми субтильний учитель А. В. Шлегель у своїх лекціях про драму потрактував їх нестерпно поверхово й хибно, окресливши п'єсу як веселий жарт у бароковому дусі: в ній, мовляв, злітають птахи, засновують у повітрі місто й відмовляють у покорі богам і т. д. і т. ін. А тим часом цей твір має глибокий, набагато поважніший зміст, і тоді як він чудово розважав екзотеричних кехенейців (тобто афінських роззяв) фантастичними постатями, жартами, дотепами і натяками — приміром, про те, що являло собою тодішне посольство, я (з езотеричної позиції) бачу в цьому творі надзвичайний світогляд; я бачу в ньому збунтоване проти богів безумство людей, справжню трагедію, тим трагічнішу, що безумство це врешті перемагає і почуває себе щасливим в ілюзії, немов повітряне його місто існує насправді й що воно по-

долало богів та домоглося усього, навіть заволоділо всемогутньою пречудовою Базілеєю⁶.

Знаю, знаю, прекрасна пані, що ви все ніяк не збагнете, чого я, власне, хочу, і коли ви навіть прочитаєте незугарний переклад Фосса тих «Птахів», то ви цього все одно не помітите, бо нема людини, яка передала б ці безмежно ніжні пташині хори, що зухвало штурмують небо, ці по-солов'їному радісні, п'янливі тріумфальні пісні безумства. І все ж я мусив усе це написати, щоб ви відразу не засміялися мені в обличчя, коли я осудливо скажу: «Робертів «Райський птах», по суті, не трагедія». «Нечувана вимога! Комедія повинна бути трагедією!» — чую я, одначе, ваш здивований вигук. Але Роберт споважніє, він знає, що я не поставив би такої вимоги до жодної легкої французької розважальної п'єси, зате вона зовсім не буде несправедлива щодо романтичної комедії. Роберт дуже добре збагнув різницю в характері цих обох видів комедії, а саме, що романтична комедія цілком відривається від землі й зухвало ширяє в повітрі, і те, що розповідається в прадавньому народному переказі про справжнього райського птаха, який не має ніг і не годен ходити по землі, чудово захищає Робертового «Райського птаха». Але в цьому останньому відсутній той величний світогляд, який завжди буває трагічним. Його не дасться замінити спогляданням світу рампи, театральним убозтвом і на додачу убозтвом звичаїв — це матеріал для традиційної розважальної комедії, тільки не для романтичної. Яким визначним і вдатним постає «Павіан», ця воістину арістофанівська комедія! Вона зображує ширший світогляд і є, по суті, трагічнішою, ніж сам «Парія». Як би непогамовно не сміялися з першого погляду над павіаном, що гірко ремствує на утиск та образи з боку привілейованих створінь,

однак при глибших роздумах нас вражає моторошна, жахлива правда, що ремство це, власне кажучи, справедливе. Це й є історія, яка завжди виступає головним елементом трагедії. Усе найпотворніше, найстрашніше, найогидніше, щоб не зробити його непоетичним, можна представити лише в строкатому одязі смішного, немов шляхом умиротворення,— ось чому Шекспір у Лірові виповідає найжахливіше устами блазня, ось чому Гете обрав для наймоторошнішого матеріалу, для «Фауста», форму лялькового театру, ось чому ще могутніший поет (найперший поет, як висловлюється Фрідеріка), тобто наш господь бог, домішав до всіх страхітливих сцен цього життя чималу дозу смішного. [...]

«НІМЕЦЬКА ЛІТЕРАТУРА» ВОЛЬФГАНГА МЕНЦЕЛЯ *

(в двох частинах, Штутгарт, у братів Франк, 1828)

[...] Коли насамперед намагаємося з'ясувати, з якими із наявних книжок такого роду можна було б для порівняння зіставити даний твір, нам приходять на пам'ять майже виключно лекції Фрідріха Шлегеля. Ця книга також не знайшла свого компетентного судді, і як би голосно останнім часом — з дріб'язкових протестантських мотивів — не здіймалися проти Фрідріха Шлегеля заперечливі голоси, однак ще ніхто не спромігся, критикуючи, піднести-ся над великим критиком; і хоча не можна не визнати, що його брат Август Шлегель та кілька нових критиків, як-от Вілібальд Алексіс, Ціммерман, Фарнгаген фон Ензе та Іммерман, значно переважають його критичною проникливістю, все ж вони досі постачали нас самими монографіями, тоді як

Фрідріх Шлегель прекрасно схопив усі духовні устремління в їхній сукупності і вияви їх немов заново вернув у первісне слово, що їх сотворило, тож книга його схожа на творчу пісню духів.

Релігійні суб'єктивні химери, що пронизують пізніші твори Шлегеля, які, на його думку, були єдиною метою його писання, становлять, одначе, лише випадкове, бо саме в його лекціях про літературу,— можливо, більшою мірою, ніж він це усвідомлює,— ідея мистецтва досі є ще головним центром, який своїми золотавими променями обсновує усю книжку. Адже ідея мистецтва є й центром цілого того літературного періоду, що починається появою Гете і щойно зараз досяг свого кінця, вона ж бо є сущим центром і в самому Гете, великому представникові цього періоду,— і коли Фрідріх Шлегель у своїй оцінці Гете заперечує в ньому будь-який центр, то помилка ця корениться в його цілком прощеній нехоті. Ми кажемо «прощеній», щоб не вживати слова «людській»; Шлегелі, йдучи за ідеєю мистецтва, визнали об'єктивність найвищою вимогою до художнього твору, а оскільки вони найвищий ступінь її знайшли у Гете, то піднесли його на щит, нова школа схилялася перед ним, як перед королем, а ставши королем, він віддячив, як звичайно віддячують королі,— зневажливо відсторонив Шлегелів і втопав у порошок їхню школу. [...]

Під рубрикою «мистецтво» назбиралося найбільше випадів проти Фосса. Ця рубрика охоплює майже весь другий розділ Менцелевої праці. Не будемо обговорювати його судження про наших найближчих сучасників. Захоплення автора Жан Полем робить честь його серцю. Як і ентузіазм перед Шіллером. Ми також його поділяємо; але ми не належимо до тих, хто, зіставляючи Шіллера з Гете, хотів би применшити вагу цього останнього. Обид-

ва поети першорядні, обидва великі, знамениті, надзвичайні, і коли ми віддаємо певну перевагу Гете, то впливає це з тої незначної обставини, що Гете, на нашу думку, був би здатен відтворити всього Фрідріха Шіллера поспіль з його Розбійниками, Пікколоміні, Луїзами, Маріями і Дівами, якби відчув потребу докладно зобразити такого поета разом з належними до цього віршами.

Ми не в силі виразити весь наш жах перед тою різкістю й ущипливістю, з якою пан Менцель говорить про Гете. Він каже дещо загалом слухне, але воно ніяк не може бути віднесене до Гете. Під час читання тих сторінок, де обговорюється чи, радше, засуджується Гете, нам стало раптом так тривожно на душі, як минулого літа, коли один банкір у Лондоні показав нам заради курйозу кілька фальшивих банкнотів; ми якомога скоріше віддали ці папірці в інші руки з острахом, щоб нас самих не звинуватили раптом у їх виготовленні і не повісили без церемоній перед old Bailey *. Аж коли ми задовольнили нашу моторошну цікавість читанням Менцелевих сторінок про Гете, тоді прокинулося обурення. Ми в жодному разі не збираємося захищати Гете; ми вважаємо, що Менцелева теза «Гете не геній, а талант» знайде відгук лише в небагатьох, та й ті одиниці змушені будуть визнати, що Гете подеколи має талант бути генієм. Та коли б навіть Менцель і мав рацію, не годиться йому все-таки так різко висувати своє різке судження. Це, як-не-як Гете, король, і рецензент, який підходить з ножем до поета-короля, мусив би мати не менше гречності, ніж той англійський кат, що стяв голову Карлові I, але перш ніж виконати цей прикрий обов'я-

* Назва вулиці і тюрми в Лондоні (англ.).

зок, став на коліна перед вінценосним злочинцем і попрохав у нього прощення.

Але ж звідки та різкість проти Гете, що її ми помічаємо іноді навіть у найпрекрасніших людей? Можливо, саме тому багато великих умів дивиться на нього з затаєною злобою, що Гете, якому належало бути *primus inter pares**, став тираном в республіці умів. [...]

Гнітючий настрій незадоволення великих людей буває заразливим, і повітря стає задушливим. Принцип гетевської доби, ідея естетизму зникає, настає новий час із новим принципом, і — дивна річ! — як змушує констатувати книга Менцеля, він починається бунтом проти Гете. Можливо, Гете й сам відчуває, що прекрасний об'єктивний світ, утверджений ним за допомогою слова і прикладу, в силу необхідності розвалюється, так само і ідея естетизму втрачає поступово свою владу, і що новими ідеями нового часу породжуються нові, свіжі уми, які, подібно до північних варварів, вдираються на південь, трощать цивілізоване гетеанство і на його місці засновують царство найнепогамовнішого суб'єктивізму. Звідси — намагання виставити гетевське народне ополчення. Повсюди гарнізони і підбадьорливі підвищення у званні. Старих романтиків, яничарів, муштрують на регулярне військо, їм доводиться залишати сховки, напинати гетевські мундири, щодня ходити на муштру. Рекрути галасують, п'ють і волають «віват»; сурмачі сурмлять...

Чи спроможні мистецтво і античність відтіснити природу і молодість?

Ми не можемо настійно не зауважити, що під гетеанством розуміємо не твори Гете, не ті дорогі цінні витвори, які, можливо, житимуть і тоді, коли

* Перший серед рівних (лат.).

відіме німецька мова і уярмлена Німеччина жалібно стогнати́ме слов'янським діалектом; під цим словом ми не розуміємо також і суто гетевського ладу мислення, цього квіту, який дедалі розкішніше розцвітатиме на гноєві нашої доби, хоч би там як не нарікало на його холодний спокій гаряче серце ентузіаста; словом «гетеанство» ми позначили вище скоріш гетевські форми, що їх, наслідуючи, ліплять нетямуці послідовники, і кволе наслідувальне цвірінькання мелодій, що їх насвистував старий. Саме та радість, яку справляє старому наслідувальне ліплення і цвірінькання, й викликає наше ремство. «Старий! Яким він став свійським і покірним! Як він виправився!» — мовив би якийсь ніколаїст⁷, який знав його ще в ті буйні роки, коли він написав бентежного «Вертера» і «Геца з залізною рукою». Яким він зробився архічемним, якою ненависною здається йому нині всяка грубість, як неприємно вражає його, коли йому нагадують про колишні богоборчі часи, часи «Ксеній», а тим паче коли хтось, ідучи його давніми слідами, з таким же зухвальством дає волю своєму перехідному віку титана! Дуже влучно в цьому відношенні один дотепний іноземець порівняв Гете зі старим розбійницьким отаманом, який покинув своє ремесло, живе чесним життям бюргера серед знаті провінційного містечка, намагається педантично дотримуватися усіх філістерських чеснот і зазнає болісної ніяковості, коли якийсь непутящий лісовий побратим з Калабрії ненароком зустрінеться з ним і хоче поновити давню дружбу.

ПОДОРОЖНІ КАРТИНИ

Частина третя

ІТАЛІЯ І. ПОДОРОЖ ВІД МЮНХЕНА
ДО ГЕНУІ. 1828

Розділ XXVI

*«Ти знаєш край, де білий цвіт
цитрин?..»*

Ти знаєш цю пісню? Всю Італію зображено в ній, але зображено в барвах сумної жаги. В «Італійській подорожі» Гете оспівав її трохи докладніше, а Гете пише, маючи завжди перед очима оригінал, і на нього завжди можна покластися щодо вірності контурів і відтворення барв. Тому я і вважаю зручним послатися тут, раз і назавжди, на «Італійську подорож» Гете, тим більше, що до Верони він їхав тою ж дорогою, що й я,— через Тіроль. Я вже й раніше говорив про цю книжку, коли ще не знав її змісту, і вважаю, що мої судження, в яких я виходив з передчуття, цілком підтверджуються. У цій книжці ми скрізь бачимо реальне розуміння речей і спокій самої природи. Гете ніби тримає перед нею дзеркало, або, краще сказати, він сам — дзеркало природи. Природа захотіла довідатись, який вона має вигляд, і створила Гете. Він зумів відобразити для нас навіть думки, наміри природи, і палкому гетеанцеві ніяк не можна кинути докір — особливо в нестерпну літню спеку,— коли він, щиро дивуючись ідентичності відображення й оригіналу, приписує дзеркалу силу творення, чарівну здатність викликати до життя тотожні оригінали. Такий собі пан Еккерман написав колись книжку про Гете, де цілком серйозно запевняє, що якби

господь бог, творячи світ, сказав Гете: «Дорогий Гете, я, хвалити бога, упорався тепер з усім, окрім птахів і дерев, і ти зробив би мені велику послугу, якби, замість мене, погодився створити ці дрібниці»,— то Гете не гірше за самого господа бога міг би створити і птахів, і дерева у цілковитій відповідності із загальним духом світобудови, а саме: птахів наділив би перами, а дерева — зеленим листям.

Це справедливі слова, і я навіть гадаю, що Гете в деяких випадках упорався б із цим ділом навіть краще, ніж сам господь бог, і що, приміром, пана Еккермана він створив би набагато вдаліше, так само наділивши його пір'ям і зеленим листям. Справді, природа зробила помилку, не прикрасивши голови пана Еккермана зеленими перами, і Гете намагався виправити цей недогляд принаймні тим, що виписав йому з Ієни докторський капелюх, який власноручно і надів йому на голову...

Крім «Італійської подорожі» Гете, можна рекомендувати «Італію» пані Морган та «Корінну» пані де Сталь. Те, що цим жінкам бракує часом таланту,— а це могло б зробити їх зовсім непомітними поруч із Гете,— вони надолужують мужністю, якої йому бракує. Адже пані Морган говорила як справжній мужчина, вона вселяла скорпіонів у серця зухвалих найманців, і сміливі й солодкі були трелі цього крилатого солов'я свободи. Точнісінько так само, як це відомо кожному, і мадам Сталь була привітною маркітанткою у війську лібералів і сміливо сновигала у лавах бійців зі своїм барильцем ентузіазму, підкріплюючи тих, що стомилися, і боролася разом з ними краще, ніж найкращі з них. [...]

[...] Палаці колишніх володарів Генуї. Її nobilів, незважаючи на свій занепад, здебільшого все-таки прекрасні і сповнені розкоші. Вони розташовані головним чином на двох великих вулицях, які називаються Strada Nuova * та Balbi. Палац Dugazzo найбільш вартий уваги серед них. Тут є гарні картини, між ними полотно Паоло Веронезе — Христос, якому Магдалина витирає обмиті ноги. Вона така прекрасна, що боїшся, коли б її не спокусили, чого доброго, ще раз. Я довго стояв перед нею. Ох! вона не звела на мене очей. Христос стоїть неначе якийсь Гамлет від релігії — «go to a puppet» **. Я знайшов там також декілька голландців і чудові картини Рубенса; вони наскрізь пронизані глибокою життєрадісністю, властивою цьому нідерландському титанові, крила чийого духу були такі міцні, що він злетів до самого сонця, дарма що з сотню центнерів голландського сиру висіло в нього на ногах. Я не можу пройти повз найменшу картину цього великого художника, щоб не віддати їй данину мого захоплення, тим більше, що тепер входить у моду знижувати плечима, зачувши його ім'я, через брак у нього ідеалізму. Історична школа в Мюнхені особливо відзначалася в цьому відношенні. Досить тільки подивитися, з якою зарозумілою зневагою походить по рубенсівському залу довговолосий корнеліанець! Та, можливо, помилка учнів стане зрозумілою, коли зважимо на те, який величній контраст існує між Петером Корнеліусом і Петером-Паулем Рубенсом. Неможливо, мабуть, уявити собі більшого контрасту, а проте мені здається,

* Нова вулиця (італ.).

** «Іди в монастир» (англ.).

ніби між ними є щось спільне, хоч я більше відчуваю це, ніж бачу. Може, в обох закладено в прихованій формі характерні риси їхньої спільної батьківщини, і саме це знаходить легенький відгук в їхньому третьому землякові — в мені. Але ця прихована спорідненість ні в якому разі не таїться в нідерландській життєрадісності і яскравості барв, що так щедро усміхається нам з усіх картин Рубенса, — можна навіть подумати, що їх створено в стані радісного сп'яніння від рейнського вина, коли навколо розлягалися відчайдушно веселі звуки танцювальної музики на сільському святі. А картини Корнеліуса, справді, здаються намальованими скоріше в страсну п'ятницю, коли на вулицях лунали тужливі наспіви скорботного хресного ходу, які й знайшли відгук у майстерні і в серці художника. Ці художники нагадують один одного скоріше своєю продуктивністю, творчим дерзанням, геніальною стихійністю. Обидва вони — природжені живописці, обидва належать до кола великих майстрів, які розквітали переважно за часів Рафаеля, за часів, які ще могли безпосередньо впливати на Рубенса, але які так різко відрізняються від іншої епохи, що нас майже лякає поява Петера Корнеліуса, і часом він здається нам ніби духом одного з великих художників рафаелівської доби, який підвівся з домовини, щоб домалювати ще декілька картин, — мертвий творець, що викликав себе до життя чарівною силою похованого разом з ним і відомого йому життєдайного слова. Коли ми розглядаємо картини Корнеліуса, вони дивляться на нас немовби очима п'ятнадцятого століття; постаті в примарному одязі, вони ніби шелестять повз нас глухої півночі, чарівно-могутні тіла їх змальовано з точністю яснобачення, вони могутньо правдиві, тільки крові бракує їм, пульсу життя. Так, Корнеліус — творець, та

коли дивитися в його образи, то здається, що всі вони недовговічні, наче всіх їх намальовано за годину до їхньої смерті, наче на них усіх лежить скорботне передчуття вмирання. І картини Рубенса, незважаючи на свою життєрадісність, збуджують у нашій душі таке ж почуття, здається, що й вони носять у собі зародок смерті і що саме завдяки надміру життя, їхній рум'яній повнокровності, їх має от-от розбити апоплексичний удар. Можливо, в цьому й полягає ота потаємна спорідненість, що її ми так дивно відчуваємо, порівнюючи твори обох майстрів. Найвища життєрадісність в деяких картинах Рубенса і глибока скорбота в картинах Корнеліуса викликають у нас чи не однакове почуття. Але звідки ця скорбота у нідерландця? Можливо, це — страхітна свідомість того, що він належить до давно зниклої епохи і життя його — лише містичний епілог? Адже він — на жаль! — не тільки єдиний великий художник серед нині живих, але, можливо, останній з тих, хто буде малювати на цій землі. Перед ним, — аж до часів родини Карраччі, — довгий період мороку, і після нього знову сходиться сутемрява, його рука — це світоч, самотня рука привида в ночі мистецтва, і картини, які вона малює, позначені лиховісним смутком якоїсь суворої, гострої відчуженості. На цю руку, руку останнього живописця, я ніколи не міг дивитися без внутрішнього жаху, коли бачив самого художника, невисокого рухливого чоловіка з палаючими очима, потім знову ця рука викликала в мені почуття глибокого благоговіння, бо я згадував, що колись вона любовно лягала на мої маленькі пальці і допомагала мені окреслювати контури облич, коли я, ще малим хлопчиком, учився малювати в Дюссельдорфській академії.

КАРЛОВІ АВГУСТОВІ ФАРНГАГЕНУ ФОН ЕНЗЕ

28 лютого 1830 р.

[...] читаю четвертий том листування Гете і Шіллера і, як звичайно, роблю спостереження над стилем. Я знову вважаю, що в стилі у вас багато спільного тільки з раннім Гете, з Гете «Вертера»; у вас зовсім відсутнє артистичне самовдоволення, власне пізній творчості великого генія заперечення дійсності, генія, що став для себе самоціллю. Він володіє матеріалом, а ви свій матеріал перемагаєте. Округлості, світлотіні, вставного нанизування речень, механічного підмальовування думок — усього цього можна повчитися у Гете, тільки не мужності. Я все ще під владою нав'язливої ідеї, що із закінченням естетичного періоду настає кінець і зверхності Гете; тільки наш, пойнятий естетизуванням, філософуванням, пристрасстю до гарного час сприяв розквіту Гете; добі ентузіазму й дії він не потрібен. З цього четвертого тома листування я ясно зрозумів, як злісно Гете ненавидів революцію; в цьому розумінні він шкідливо впливав на Шіллера, якого, кінець кінцем, перетворив би на співаристократа. Див. його знущання з Посселята, з Кампе, з диплома громадянина, якого Шіллер одержав із Франції⁸, і т. ін. [...]

РОМАНТИЧНА ШКОЛА

Книга перша

[...] Мистецькі твори середньовіччя... показують... опанування матерії духом, і часто це буває навіть єдине їх завдання. Епічну поезію тих часів

легко було б класифікувати за ступенем цього опанування.

Про ліричні й драматичні твори тут нема чого сказати: останніх просто не існувало, а перші майже однакові в кожную добу, як солов'їні пісні кожної весни.

Хоч епічна поезія середньовіччя поділялась на духовну і світську, та обидва ці жанри своїм характером були цілком християнські; бо якщо духовна поезія оспівувала тільки іудейський народ, як єдиний священний народ, його історію, що так і звалася священною, героїв Старого й Нового завіту, біблійні перекази, одно слово — церкву, то й у світській поезії відбивалося цілком тодішнє життя з усіма його християнськими уявленнями й пориваннями. Вінцем духовної поезії німецького середньовіччя є, мабуть, «Варлаам і Йосафат»⁹ — поема, в якій знайшло найпослідовніший вираз учення про аскезу, про здержливість, про самозречення, занедбання всіх світових розкошів. Після цієї поеми я б назвав найкращою в духовному жанрі «Хвалебну пісню святому Аннонові»¹⁰. Але цей останній твір уже виходить далеко за межі духовного, в світську стихію. Взагалі він різниться від першого, як, скажімо, візантійська ікона від старонімецької. У «Варлаамі і Йосафаті» ми бачимо, як і у візантійському церковному живописі, щонайбільшу простоту; нема ніяких другопланових аксесуарів, і видовжені, худі, ніби скульптурні постаті та одухотворено-поважні обличчя чітко вирізняються немовби на м'яко-золотому тлі; зате в «Хвалебній пісні святому Аннонові», як на старонімецьких образах аксесуари — це майже головне, і попри грандіозний задум показано до найменшої дрібнички всі деталі, а тому не знаєш, із чого більше дивуватися з заміру велетня чи з терпеливості пігмея. Єван-

гельська поема Отфріда ¹¹, що її звичайно називають головним твором духовної поезії, далеко не така гарна, як обидва вищеназвані твори.

В світській поезії, за наведеним вище поділом, знаходимо насамперед епічний цикл про Нібелунгів та «Книгу героїв» ¹²; там ще панують дохристиянські думки та почуття, там брутальна сила ще не пом'якшилась переходом до рицарства, там ще стоять, мов кам'яні статуї, незграбні витязі Півночі, і лагідне світло та добродетельний подих християнства ще не проникають під залізні обладунки. Але трохи в давньогерманських лісах світає, старі священні дуби падають під ударами сокири, і виникає просторе бойовище, де християнин б'ється з язичником,— таке ми бачимо в епічному циклі про Карла Великого, де, власне, відбилися хрестові походи з їхніми духовними цілями. І ось із спіритуалізованої християнством сили розвивається найсвоєрідніше явище середньовіччя — рицарство, що кінець кінцем підноситься ще й до рицарства духовного. Перше, світське рицарство найпринадніш оспіване в епічному циклі про короля Артура, де панує найсолодша галантність, найвишуканіша куртуазність і найбуйніша войовничість. З чарівно-вигадливих арабесок та фантастичного квіткового плетива цих поем вітають нас пречудовий Івейн, славний Ланцелот Озерний і хоробрий, галантний, благородний, але трошечки нудний Вігалуа. Поряд із цим епічним циклом ми бачимо споріднений і переплетений з ним цикл легенд про «священний Грааль», у якому прославляється вже духовне рицарство,— і тут перед нами постають три найвеличніші епічні твори середньовіччя — «Тітурель» ¹³, «Парціфаль» ¹⁴ і «Лоенгрін» ¹⁵; ми ніби вічна-віч зустрічаємося з романтичною поезією, зазираємо їй глибоко у великі стражденні очі, і вона непомітно облутує нас

своїми схоластичними тенетами й затягує в безумні глибини середньовічної містики. Та врешті ми натрапляємо в тій добі й на твори, що не так беззастережно тримаються християнського спіритуалізму, ба навіть часом фрондуються проти нього,— твори, де поет скидає з себе кайдани абстрактних християнських чеснот і з задоволенням поринає в світ насолод звеличеної чуттєвості. І головний твір цього напрямку — «Трістана й Ізольду»¹⁶ — залишив нам якраз не найгірший з поетів. Так, я мушу визнати, що Готфрід Страсбурзький, автор цього найкращого поетичного твору середньовіччя, є, можливо, і найбільшим поетом тієї доби й перевершує навіть великого Вольфрама фон Ешенбаха, який так захоплює нас своїм «Парціфалем» та фрагментами «Тітуреля». Може, хоч тепер дозволено беззастережно хвалити й уславляти майстра Готфріда. Бо за Готфрідових часів його поему напевно вважали безбожною, та й усі такі твори, до яких належав уже «Ланцелот»¹⁷, мали за небезпечні. Та й справді через них траплялися непевні речі. Франческа да Полента і її вродливий друг мусили дорого заплатити за те, що якимось почали вдвох читати таку книжку: найбільша небезпека, звичайно, полягала в тому, що вони раптом перестали читати!

Поезія в усіх цих середньовічних творах має свій певний характер, яким вона різниться від поезії греків та римлян. З огляду на цю різницю ми й називаємо першу романтичною, а другу — класичною. Одначе ці позначення вельми нечіткі й досі призводили до щонайприкрішої плутанини, надто ж тоді, коли античну поезію називали замість класичної ще й пластичною. Це найчастіше буває причиною непорозумінь. Адже митці свій матеріал, чи то християнський, чи язичницький, завжди повинні обробляти пластично, надавати йому чітких обрисів —

одно слово, пластичне зображення має бути головною засадою сучасного романтичного мистецтва так само, як і мистецтва античного. І справді, хіба постаті в «Божественній комедії» Данте або на картинах Рафаеля менш пластичні, ніж у творах Вергілія чи на геркуланумських стінах? Різниця полягає в тому, що пластичні образи в античному мистецтві цілком ідентичні з об'єктом відображення, з ідеєю, яку хотів передати митець: наприклад, блукання Одиссея означають не що інше, як блукання чоловіка, що був сином Лаерта, чоловіком Пенелопи й звався Одиссеєм; а той Вакх, що його ми бачимо в Луврі, не хто інший, як чарівний син Семели¹⁸ зі сміливою тугою в очах і священною жагою в м'якому вигині уст. А в романтичному мистецтві не те; там блукання рицаря мають іще й езотеричне значення — вони, можливо, уособлюють життєві блукання взагалі; дракон, якого треба подолати, — це гріх; мигдалеве дерево, що так солодко пахтить героєві з далини, — це свята трійця, бог-батько, бог-син і бог — дух святий, що водночас становлять одне ціле; шкуринка, шкаралупка й зерня в мигдалі становлять у своїй єдності мигдалевий горіх. Коли Гомер змальовує обладунок героя, то це не що інше, як добрий обладунок, вартий стількох і стількох волів; а коли середньовічний чернець у своїх віршах описує спідниці матері божої, то можна бути певному, що він має на увазі її розмаїті чесноти, і в тих священних одіяннях непорочної діви таїться особливий зміст; а її саму, оскільки її син — мигдалеве зерня, цілком логічно оспівувати як мигдалевий цвіт. Оце ж бо і є характер середньовічної поезії, що її ми називаємо романтичною.

Класичне мистецтво зображувало тільки скінченне, і його образи могли бути ідентичні з заду-

мом митця. Романтичне мистецтво мало зображувати нескінченне і чисто спіритуалістичні відношення — чи радше натякати на них, — тому воно мусило звернутися до системи традиційних символів чи скоріше алегорій; адже й сам Христос намагався з'ясувати свої спіритуалістичні ідеї всілякими гарними притчами-алегоріями. Звідси й походить усе містичне, загадкове, чудесне й надмірне в мистецьких творах середньовіччя; фантазія робить жахливі зусилля, щоб передати чисто духовне в приступних чуттям образах, вигадує найграндіозніші химери, громадить Пеліон на Оссу¹⁹, «Парціфалю» на «Тітурелю», щоб досягти неба.

У народів, чия поезія отак само прагнула зображувати нескінченне й породжувала найнеймовірніші виплоди фантазії, наприклад у скандинавів чи індійців, ми також знаходимо твори, що їх вважаємо за романтичні, та звичайно й називаємо романтичними.

Про середньовічну музику можна сказати дуже мало. Нам бракує пам'яток. Аж пізніше, в XVI сторіччі, виникли шедеври католицької церковної музики, по-своєму неоціненні, бо вони виражають християнський спіритуалізм у найчистішому вигляді. Словесні мистецтва, самою своєю суттю спіритуалістичні, більш-менш могли процвітати в християнському світі. Не така сприятлива була християнська релігія для мистецтв образотворчих. Бо ж і вони мали зображувати перемогу духу над матерією, а були, проте, змушені вживати як зображувальний засіб ту ж таки матерію; отже, їм доводилось, так би мовити, розв'язувати протиприродне завдання. Ось звідки такі відразливі сюжети в скульптурі й малярстві — сцени мучеництва, розп'яття, умирущі святі, знищення плоті. Самі ці завдання були мучеництвом для скульптури, і коли я

бачу ті викривлені статуї, що побожно схиленими головами, довгими тонкими руками, кощавими ногами та соромливо-недоладним убранням мали зображувати християнську аскезу й зречення всього чуттєвого, мене поймає невимовний жаль до тодішніх митців. Живописцям було, мабуть, трохи легше, бо самий їхній матеріал — колір — своєю строкатою мінливістю, невловністю відтінків не так різко опирався спіритуалізові, як матеріал скульпторів; та все ж і вони, живописці, мусили обтяжувати нещасне полотно найвідворотнішими образами страждання. Справді-таки, коли оглядаєш деякі збірки живопису й не бачиш нічого, крім кривавих сцен, бичування та страт, спадає на думку, ніби давні майстри малювали свої полотна для галереї ката.

Але людський геній здатен осяяти навіть неприродне, і багатьом художникам щастило розв'язати своє протиприродне завдання натхненно і прекрасно. Особливо італійці уміли вшановувати красу почасти коштом спіритуалізму й підноситись до тієї ідеальності, що досягла свого розквіту в таких численних зображеннях мадонни. Взагалі католицьке церковництво там, де йшлося про мадонну, завжди робило певні поступки сенсуалізові. Цей образ несплямленої краси, осяяний ще й материнською любов'ю та стражданням, мав такий привілей, що поети й художники могли його прославляти, наділяючи всіма чуттєвими принадами. Бо він був магнітом, який міг притягти широкі маси в лоно християнства. Діва Марія була немовби прекрасною *dame du comptoir* * католицької церкви і своєю небесною усмішкою принаджувала й утримувала клієнтів, особливо північних варварів.

* Буфетницею (франц.).

Архітектура мала в середні віки такий самий характер, як і інші мистецтва; взагалі тоді всі вияви життя дивовижно гармоніювали між собою. В будівництві знаходить свій вираз та сама схильність до алегоричності, що й у поезії. Заходячи тепер у старовинний собор, ми навряд чи здогадаємося про езотеричний зміст його кам'яної символіки. Тільки загальне враження безпосередньо впливає на наш настрій. Ми відчуваємо тут піднесення духу і упослідження плоті. Самий інтер'єр собору — це порожнистий хрест, і ми опиняємось у середині знаряддя тортур; з кольорових шибок падає на нас червоне й зелене світло, ніби краплі крові та гною з ран; довкола нас квилять заупокійні співи; під нашими ногами — могильні плити й тлін. І разом з височезними колонами дух підноситься вгору, болісно вириваючись із тіла, що опадає додолу, мов безсила оболонка. А коли бачиш їх іззовні, ці готичні собори, ці велетенські споруди, виконані так легко, так тонко, так граційно, так прозора, що здаються вирізьбленими, схожими на брабантське мереживо з мармуру, — аж тоді по-справжньому відчуваєш усю могутню силу тієї доби, яка вміла навіть камінь опанувати так, що він набув майже примарної одухотвореності, так що й ця найтвердіша матерія виражає християнський спіритуалізм.

Але мистецтво — це тільки дзеркало життя, і католицизм, погасаючи в житті, відлунав і збляк також в мистецтві. В часи реформації в Європі почала зникати католицька поезія, натомість ожила давно відмерла еллінська поезія. Та це, звичайно, була тільки штучна весна, витвір садівника, а не сонця; і дерева та квіти росли в тісних горщиках, а від холоду та північного вітру їх захищало скляне небо.

В світовій історії не кожна подія — безпосередній наслідок іншої; скоріше всі події взаємно обумовлюють одна одну. Любов до еллінства й прагнення його наслідувати поширили у нас не тільки вчені греки, що після падіння Візантії емігрували в наші краї; ні, в мистецтві, як і в житті, водночас заворушилося протестантство. Лев Х, препишний Медічі, був такий самий ревний протестант, як і Лютер, тільки що у Віттенберзі протестували латинською прозою, а в Римі — каменем, фарбами та *ottave rime* *. Хіба ж могутні мармурові постаті в скульптурі Мікеланджело, усміхнені обличчя німф на картинах Джуліо Романо й п'яніюча життєрадісність віршів маестро Лодовіко не були антитезою — протестом проти старого, похмурого, виснаженого католицизму? Італійські художники полемізували з попівством, можливо, багато ефективніше, ніж саксонські теологи. Квітуха плоть Тіціанових картин — це суцільне протестантство. Стегна його Венери ²⁰ — куди фундаментальніші тези, ніж ті, що їх німецький монах наліпив на церковних дверях у Віттенберзі. Тоді люди немовби враз відчули, що з них спав тисячолітній гніт; а особливо митцям стало легше дихати, наче з грудей їхніх скотилася змора християнства, що душила їх, і вони захоплено кинулись у море еллінської життєрадісності, з піни якого назустріч їм знов виринали богині краси; живописці знов почали малювати олімпійське блаженство, скульптори знову з давнім завзяттям витісували з мармуру давніх героїв; поети знов оспівували доми Атрея і Лая ²¹ — настала доба новокласичної поезії.

Як новочасне життя найповніш розвинулось у Франції за Людовіка XIV, так і ота новокласична

* Октавами (*італ.*).

поезія досягла тут найбільшої довершеності, ба навіть певної самостійності, оригінальності. Завдяки політичному впливові великого короля ця новокласична поезія поширилась по всій Європі; в Італії, де вона вже давно почувала себе як удома, вона набула французького колориту; разом з Анжуйською династією герої французької трагедії попали до Іспанії; в Англію вони прийшли з пані Генрієттою; і ми, німці, само собою зрозуміло, поставили напудреному версальському Олімпові свої неоковирні храми. Найславетніший їхній жрець був Готшед — ота велика пишна перука, що її так влучно описав у своїх мемуарах наш незабутній Гете.

Літературним Армінієм²², що визволив наш театр від цього чужоземного панування, став Лессінг. Він показав нам нікчемність, сміховинність, несмак усіх тих наслідувань французької драматургії, що сама, своєю чергою, здавалась наслідуванням давньогрецької. Але основоположником оригінальної новітньої німецької літератури він став не тільки завдяки своїй критиці, а й завдяки власній художній творчості. В усі напрямки духовної діяльності, в усі сторони життя поринав цей чоловік ентузіастично й самовіддано. Мистецтву, теології, археології, поезії, театральній критиці, історії — всьому він віддавався з тим самим запалом і з тією самою метою. У всіх його творах живе та сама велика спільна ідея, та сама прогресивна людяність, та сама релігія розуму, Іоанном Предтечею²³ якої він був і месії якої ми ще дожидаємо. Цю релігію він проповідував увесь час, та, на жаль, здебільшого сам і в пустелі. Та й бракувало йому вміння обертати камінь на хліб; більшу частину свого життя прожив він убого, сутужно — це прокляття тяжить майже над усіма великими умами Німеччини, і роз-

віє його, мабуть, лише політичне визволення. І політично Лессінг був активніший, ніж гадали,— риса, якої ми не знаходимо в його сучасників; ми тільки тепер добираємо, що він мав на меті, зображуючи в «Емілії Галотті» дрібний деспотизм. Тоді його вважали за поборника духовної свободи, борця проти клерикальної нетерпимості, бо його теологічні праці вже більш-менш розуміли. Фрагменти «Про виховання людського роду», що їх переклав на французьку мову Ежен Родріг, можливо, дадуть французам якесь уявлення про всеосяжну широту Лессінгового розуму. Дві критичні праці, що справили найбільший вплив на мистецтво,— це його «Гамбургська драматургія» та «Лаокоон, або Про межі малярства й поезії». Його чудові п'єси — «Емілія Галотті», «Мінна фон Барнгельм» і «Натан Мудрий».

Готгольд Ефраїм Лессінг народився в Каменці в Лаузіцькому краї 22 січня 1729 року й помер у Брауншвейгу 15 лютого 1781 року. Він був цілісною людиною і, руйнуючи своєю полемікою старе, водночас творив сам щось нове, краще; він, як каже один німецький автор, «був подібний до тих благочестивих іудеїв, які наново будували Єрусалимський храм: коли вороги, нападаючи, перешкоджали їм у роботі, вони однією рукою відбивалися, а другою будували далі божий дім». Тут не до речі буде говорити про Лессінга більше; однак не можу не відзначити, що в усій історії літератури цього письменника я люблю найдужче. І ще одного письменника, що працював у тому ж дусі й з тією ж метою і може бути названий найближчим Лессінговим послідовником, хотілось би мені тут згадати; звісно, і йому я в цій праці не маю змоги віддати належну шану, тим більше, що він взагалі посідає в історії літератури зовсім окреме місце, і його сто-

сунку до своєї доби й сучасників ще не можна виразно схарактеризувати. Це Йоганн Готфрід Гердер, що народився 1744 року в Морунгені, у Східній Пруссії, й помер у Веймарі, в Саксонії, 1803 року.

Історія літератури — це великий морг, де кожен шукає своїх мерців, яких він любив чи з якими був споріднений. І коли я бачу там серед стількох нецікавих трупів благородно-людяне обличчя Лессінга або Гердера, у мене тьохкає серце. Як можу я пройти повз них, не поцілувавши хоч мимохідь у бліді уста!

Однаке Лессінг, завдаючи таких могутніх ударів мавпуванню французької елліноманії, все ж і сам своїми вказівками на справжні мистецькі твори еллінської давнини до певної міри сприяв появі у нас нової форми легкодумного наслідування. А своєю боротьбою проти релігійних забобонів він навіть заохочував ту суху, бездушну манію просвітництва, яка була розбуялась у Берліні й головним виразником якої був небіжчик Ніколаї, а арсеналом — «Загальна німецька бібліотека». Найнікчемніша посередність розворушилась тоді так, що страх і все недотепне та пусте надималось, як жаба з байки.

Хто гадає, ніби Гете, що вже вийшов тоді на сцену, був зразу визнаний усіма, той прикро помиляється. Правда, «Геца фон Берліхінгена» й «Вертера» сприйняли захоплено, але ж так само захоплено сприймали тоді твори звичайнісіньких партачів, і Гете приділили в храмі літератури тільки невеличку нішу. Як уже сказано, читачі захоплено сприйняли тільки «Геца» та «Вертера», та й то більше за сюжет, ніж за художню вартість, якої майже ніхто не зумів оцінити в цих шедеврах. «Гец» був драматизований рицарський роман, а цей

жанр тоді полюбляли. А у «Вертері» вбачали тільки обробку справжньої історії такого собі Єрузалема — юнака, що застрелився з нещасливого кохання, наробивши великого галасу в той глухий час; люди лили сльози, читаючи його зворушливі листи, і вельми проникливо зауважували, що Вертерова нехіть до життя ще зросла, коли його так холодно відштовхнуло аристократичне товариство; проблема самогубства ще дужче привернула увагу до книжки; кільком йоголопам спало на думку з цієї нагоди застрелитись і собі; отже, роман справив гучний ефект своїм змістом. Однак романи Августа Лафонтена читали тоді так само охоче, а що він писав безперестану, то й був славетніший за Вольфганга Гете. Тодішнім великим поетом був Віланд, і на арені поезії з ним міг змагатись хіба берлінський одописець пан Рамлер. З Віланда тоді зробили справжнього ідола; перед Гете ніколи так не схилялися. В театрі панували Іффланд зі своїми сльозливими міщанськими драмами та Коцебу з його банально-дотепними фарсами.

Ось проти цієї літератури в останні роки минулого сторіччя й повстала в Німеччині мистецька школа, яку ми називаємо романтичною і управителями якої відрекомендувались нам панове Август Вільгельм та Фрідріх Шлегелі. Іена, де час від часу перебували ці два брати, а також багато їхніх однокумців, була тим центром, звідки поширювалась нова естетична доктрина. Я не випадково кажу «доктрина», бо нова школа почала з оцінки художніх творів минулого й рецепту для майбутніх творів. У обох цих напрямках шлегелівська школа має великі заслуги перед естетичною критикою. Оцінюючи вже наявні художні твори, вона або відзначала їхні вади й слаботи, або ж з'ясовувала переваги і красоти. В полеміці, в цьому розкритті ху-

дожніх вад і слабот, панове Шлегелі цілком наслідували старого Лессінга, вони заволоділи його великим бойовим мечем; та, на жаль, рука пана Августа Вільгельма Шлегеля була занадто квола й тендітна, а око його брата Фрідріха повите занадто густим містичним туманом, щоб перший міг тяти так сильно, а другий — так влучно, як Лессінг. Але в позитивній критиці, де розглядаються красоти мистецького твору, де потрібно тонко помічати своєрідність і висвітлювати її,— о, тут панове Шлегелі набагато перевершили старого Лессінга. Але що я маю сказати про їхні рецепти майбутніх шедеврів? Тут панове Шлегелі виявили таке саме безсилля, яке ми вбачали й у Лессінга. І той, хоч який сильний був у запереченні, в ствердженні був зовсім слабкий: йому рідко щастило встановити якийсь основний принцип, а ще рідше — принцип правильний. Йому бракувало твердого ґрунту філософії — певної філософської системи. І панів Шлегелів це стосується ще значно більшою мірою. Чимало мудрують про вплив ідеалізму Фіхте й натурфілософії Шеллінга на романтичну школу, твердять навіть, ніби вона цілком вийшла з цих учень. Проте я вбачаю в ній щонайбільше вплив деяких окремих думок Фіхте й Шеллінга, а зовсім не вплив певної філософської системи. А втім, пан Шеллінг, який тоді читав лекції в Ієні, справив на романтичну школу принаймні великий особистий вплив; адже він, хоч цього у Франції не знають, теж трохи поет і, кажуть, сам вагається, чи не слід би йому видати всі свої філософські праці в поетичній, ба навіть віршованій формі. Це вагання досить виразно характеризує його.

Однак оскільки панове Шлегелі не могли висунути певної теорії для шедеврів, що їх замовляли поетам своєї школи, вони надолужували брак та-

кої теорії тим, що вихваляли як взірці найкращі художні твори минулого й робили їх приступними для своїх учнів. І були то переважно твори середньовічного католицько-християнського мистецтва. Переклади з Шекспіра, що стоїть на межі цього мистецтва і вже з ясною протестантською усмішкою дивиться в нашу новітню добу, мали тільки полемічну мету, з'ясовувати яку мені тут бракує місця. Та й виконував ці переклади пан А. В. Шлегель у той час, коли ще не розвинулось таке глибоке захоплення середньовіччям. Згодом, коли це сталося, перекладали вже Кальдерона і ставили його куди вище за Шекспіра, бо вбачали в його творах найчистіший вияв поезії середньовіччя, і то в обох її головних моментах: рицарстві й чернецтві. Благочестиві комедії кастільського поета-священника, чиї поетичні квіти оббризкані свяченою водою й обкурени ладаном, почали наслідувати в усій їхній священній урочистості, храмовій пишності, з усіма їхніми благословенними дурущами, і в Німеччині буйно розцвіла та строкато-побожна, глибокодумно-безглузда поезія, чиї герої то містично закохувались, як у «Молитві перед хрестом»²⁴, то билися за честь матері божої, як у «Непохитному принці»²⁵, а Цахаріас Вернер зайшов цим шляхом аж так далеко, як лишень можна зайти, не боячись, що тебе посадять у божевільню.

«Наша поезія стара,— казали панове Шлегелі,— наша муза — бабуся з прядкою, наш Амур²⁶ — не білявий хлопчик, а сивоголовий, зморшкуватий карлик, почуття у нас зів'ялі, фантазія засохла; нам треба віджитися, розшукати замулені джерела наївної, простосердої поезії середньовіччя, і з них бризне напій молодості». Нашому зсохлому, схудлому народові не довелось нагадувати про це вдруге; а надто закортіло знову розцвісти й відмолоді-

ти спраглим бідакам, що жили на бранденбурзьких пісках, і вони кинулись прожогом до тих чудесних джерел та заходилися без міри жадібно хлебтати, цмулити й сьорбати з них. Та з ними сталося те, що з однією старою покоївкою, про яку розповідають таке: вона помітила, що її пані має чудодійний еліксир, який відновлює молодість, і одного разу, коли пані не була вдома, взяла з туалетного столика пляшечку з еліксиром, але, замість випити кілька крапель, хильнула добрячий ковток, і чудодійна сила напою не тільки відмолодила її, а обернула в немовля. І справді, якраз таке приключилось насамперед із нашим славним паном Тіком, одним з найкращих письменників школи; він так багато наковтався з народних книжок і поетичних творів середньовіччя, що зробився мало не немовлям, відмолодів аж до белькотливої наївності, захоплюватись якою коштувало пані де Сталь таких великих зусиль. Вона сама визнає, що їй чудно, коли персонаж драми виступає з монологом, який починається словами: «Я поштивий Боніфаций і прийшов сказати вам...»²⁷

Своїм романом «Мандрівки Штернбальда» та виданою ним книжкою такого собі Вакенродера «Щирі визнання залюбленого в мистецтві ченця» пан Людвіг Тік і художникам та скульпторам указав на примітивні, наївні початки мистецтва як на взірець. Благочестя й дитинність цих творів, що виявлялися саме в їхній технічній безпорадності, рекомендувалися для наслідування. Про Рафаеля більш і знати не хотіли, та майже так само й про його вчителя Перуджіно, хоча того, звичайно, цінували вище, бо відкрили в ньому рештки тих принад, усією повнотою яких так святобливо захоплювались у невмирущих шедеврах фра Джованні Анджеліко да Ф'езоле. Хто хоче скласти собі уявлен-

ня про смаки тодішніх ентузіастів мистецтва, тому треба піти до Лувру, де ще висять найкращі картини майстрів, яких тоді беззастережно шанували, а хто хоче скласти уявлення про цілу юрму поетів, які тоді наслідували в усіх можливих віршованих розмірах поезію середньовіччя, тому слід сходити до Шарантонської божевільні ²⁸.

А втім, я гадаю, що ті картини в першому залі Лувру ще занадто доладні, щоб складати за ними уявлення про тодішні художні смаки. Треба ще уявити ці староіталійські картини в старонімецькому перекладі. Бо роботи старонімецьких художників уважали ще найвнішими й дитиннішими, а отже, гіднішими наслідування, ніж інші староіталійські. Адже німці, казали тоді, спроможні своєю душею осягти християнство глибше, ніж нації, а тому Фрідріх Шлегель та його приятель пан Йозеф Геррес об'їздили всі старовинні міста над Рейном, шукаючи залишків старонімецького живопису й скульптури, що їх тоді шановано сліпо, мов святі мощі. [...]

Час, коли готувалась ця визвольна війна ²⁹, був щонайсприятливішим для розквіту мистецької школи, яка була настроєна вороже до французького духу й прославляла все народно-німецьке в мистецтві й у житті. Романтична школа йшла тоді рука в руку з прагненнями урядів і таємних товариств, і пан А. В. Шлегель кував змову проти Расіна з тією самою метою, що міністр Штайн проти Наполеона. Школа пливла за часом — за потоком, що тік тоді назад, до свого джерела. І коли нарешті німецький патріотизм та німецька національність здобули остаточну перемогу, це означало повний тріумф і народно-германсько-християнсько-романтичної школи, «новонімецько-релігійно-патріотичного мистецтва». Наполеон, великий класик, не менш кла-

сичний, ніж Александр і Цезар, упав, а панове Август Вільгельм та Фрідріх Шлегелі, маленькі романтики, не менш романтичні, ніж Мізинчик та Кіт у чоботях³⁰, піднялися на трон переможців.

Але й тут не обійшлося без реакції, що йде вслід за всякою надмірністю. Як спіритуалістичне християнство було реакцією проти брутального панування імператорсько-римського матеріалізму; як відроджену любов до життєрадісного еллінського мистецтва й науки слід уважати реакцією проти звироднілого аж до найбезглуздішої мертвечини християнського спіритуалізму; як нове пробудження середньовічної романтики також може вважатися реакцією проти бездушного мавпування античного, класичного мистецтва,— так і тепер ми бачимо реакцію проти поновлення того католицько-феодалного світогляду, того рицарства й попівства, що проповідувалося нам словом і пензлем, та ще й за таких украй непевних обставин. Адже, так високо підносячи давніх середньовічних митців, захоплюючись ними й виставляючи їх за взірць, їхній досконалості не могли знайти іншого пояснення, ніж те, що ці люди вірили в зображуване, що вони, попри свою невправність і наївність, були здатні на більше, ніж пізніші, позбавлені віри, майстри, хоч ті й володіли досконалішою технікою, і що віра їхніми руками творила дива. Та й справді, як інакше можна пояснити принади живопису, приміром фра Анджеліко да Ф'езоле, або поезії брата Отфріда! І ось щиро віддані мистецтву митці, бажаючи наслідувати божественну кривобокість тих чудових полотен та священну неоковирність тих чудових віршів, одне слово — нез'ясовано-містичний дух старовинних творів, вирішили помандрувати до тієї самої Іпокрени³¹, з якої черпали своє чудесне натхнення давні майстри: вони рушили на прощу до

Рима, щоб намісник Христа підживив там молоком своєї ослиці сухотне німецьке мистецтво, одно слово, вони подались у лоно єдиної спасенної римсько-католицько-апостольської церкви. Декотрим послідовникам романтичної школи для цього не потрібні були ніякі формальності, бо вони, як наприклад пан Геррес і пан Клеменс Брентано, були католиками зроду, і їм тільки довелося зректись колишніх своїх вільнодумних поглядів. Але інші народились і були виховані в лоні протестантської церкви, наприклад Фрідріх Шлегель, пан Людвіг Тік, Новаліс, Вернер, Шюц, Карове, Адам Мюллер тощо, і їхній перехід до католицизму мав бути оформлений офіційно. Я згадав тут тільки письменників; художників, які цілими юрмами зрікалися євангелічного віровизнання й доброго розуму, було куди більше.

[...] у Німеччині ліберали досі завжди були водночас і вчителями філософії чи теологами, і борються вони завжди за ту саму ідею свободи, однаково, чи розробляючи тему чисто політичну, чи філософську, чи богословську. Це найвиразніше виявилось у житті людини, яка підкопувалась під романтичну школу від самого її виникнення і досі найбільше прислужилась у її поваленні. Я маю на увазі Йоганна Генріха Фосса.

Цього чоловіка у Франції не знають, а тим часом мало кому німецький народ стільки завдячує з погляду свого духовного розвитку, як йому. Після Лессінга він, мабуть, найбільший громадянин у німецькій літературі. В кожному разі, він видатна людина й заслуговує того, щоб я розповів тут про нього не надто коротко.

Біографія його подібна до біографій майже всіх письменників старої школи. Народився він 1751 року в Мекленбурзі, в убогій родині, студіював теологію, але покинув її, познайомившись із поезією й антич-

ністю, взявся серйозно за їх вивчення, задля шматка хліба був домашнім учителем, тоді став шкільним учителем у Оттерндорфі, в Гадельнській окрузі, перекладав античних авторів і скромно, в бідності і постійній праці дожив до сімдесяти п'яти років. Серед поетів старої школи його ім'я було у великій шані; але нові романтичні поети без угаву скубли його лавровий вінок і чимало глузували з поштивого старомодного Фосса, який простосердою мовою, часом навіть нижньонімецькою говіркою, оспівував дрібноміщанське життя в пониззі Ельби, на героїв і героїнь своїх творів обирав не середньовічних рицарів і мадонн, а простого протестантського пастора і його добродішну родину й сам був такий поміщанському здоровий та природний, тоді як вони, новітні трубадури, були такі сомнамбулічно-хворобливі, такі по-рицарському витончені й такі геніально-неприродні. Який ненависний мусив бути Фрідріхові Шлегелю, сп'янілому співцеві розпусно-романтичної «Люцінди»³², цей тверезий Фосс із його цнотливою Луїзою та статечним пастором з Грюнау³³! Пан Август Вільгельм Шлегель, не так щиро відданий розпусті й католицтву, міг би поладнати з старим Фоссом куди легше, ніж його брат, і, по суті, їх різнило тільки суперництво в царині перекладу, яке, треба сказати, було вельми корисне для німецької мови. Фосс іще до виникнення нової школи переклав Гомера, а потім став з нечуваним завзяттям перекладати й інших поетів язичницької давнини, тоді як пан А. В. Шлегель перекладав християнських поетів романтико-католицької доби. Працю обох їх визначала прихована полемічна мета: Фосс хотів своїми перекладами підтримати класичні вірші й напрям думок, а пан А. В. Шлегель прагнув зробити приступними широкій публіці для наслідування й виховання смаку

християнсько-романтичних поетів у добрих перекладах. Їхній антагонізм виявився навіть у мові обох перекладачів. Пан Шлегель дедалі ретельніше вигладжував свій стиль аж до солодкавості й манірності, а Фосс у своїх перекладах робився чимраз суворіший і грубіший; останні з них містять стільки умисних кострубатостей, що їх майже неможливо читати вголос; отже, якщо на вилощеному, слизькому паркеті Шлегелевих віршів легко послизнутись, то так само легко перечепитись через віршовані мармурові плити старого Фосса. Кінець кінцем Фосс із суперництва захотів перекласти й Шекспіра, якого пан Шлегель ще в перший період своєї діяльності так чудово відтворив німецькою мовою; але ця спроба не пішла на добро старому Фоссові, а ще дужче — його видавцеві: переклад зовсім не вдався. Там, де пан Шлегель перекладає, можливо, занадто м'яко, де його вірші місцями схожі на підбиті вершки, що про них, підносячи до рота, не знаєш, їсти їх чи пити,— там Фосс твердий як камінь, і, вимовляючи його вірші, боїшся зламати щелепу. Але що вирізняло Фосса найдужче, так це могутня сила, з якою він поборював усі труднощі; а боровся він не тільки з німецькою мовою, а й з тим езуїтсько-аристократичним страховищем, що тоді вистромляло з темних пущ німецької літератури свою потворну голову, і Фосс завдав йому тяжкої рани. [...]

Це знаменита історія. Граф Фрідріх фон Штольберг був поет старої школи, дуже шанований у Німеччині — може, не стільки за поетичний хист, скільки за графський титул, що тоді важив у німецькій літературі куди більше, ніж тепер. Але Фріц Штольберг був ліберальний чоловік з благородним серцем і друг тих юнаків міщанського походження, що заснували в Геттінгені поетичну школу. Я раджу

французьким літераторам прочитати передмову до поезій Гельті, де Йоганн Генріх Фосс змалював ідилічне співжиття гуртка поетів, до якого належали він і Штольберг. Урешті з того гуртка молодих поетів zostалися на світі лише вони двоє. І ось, коли Фріц Штольберг із великою помпою перейшов у католицьку віру, зрікся розуму та любові до свободи, став поборником обскурантизму і своїм вельможним прикладом знадив за собою ще багатьох легкодухів, Йоганн Генріх Фосс, уже сімдесятирічний, публічно виступив проти друга юності, теж сімдесятирічного, написавши книжечку «Як Фріц Штольберг зробився рабом?». Він проаналізував усе Штольберга життя й показав, як у графові, що брався з міщанами, все ж весь час таїлась аристократична натура; як вона після подій Французької революції почала чимраз відвертіше виступати назовні; як Штольберг потай пристав до так званого «дворянського ланцюжка», що мав на меті протидіяти французьким волелюбним ідеям; як ці дворяни об'єдналися з єзуїтами; як від поневолення католицтва сподівалися виграшу і для дворянських інтересів; як взагалі готувались реставрація християнсько-католицького феодального середньовіччя й придушення протестантської свободи мислення та громадської свідомості. Німецька демократія й німецька аристократія, ще в дореволюційні часи, коли перша з них ще нічого не сподівалася, а друга ще нічого не боялась, могли так щиро по-юнацькому брататись, тепер, під старість, зійшлися віч-на-віч у боротьбі не на життя, а на смерть.

Та частина німецької громадськості, що не розуміла значення й жахливої неминучості цієї боротьби, ганила бідолашного Фосса за таке безжальне розкриття хатніх таємниць, усяких життєвих дрібничок, які, одначе, в сукупності складають пе-

реконливу цілість. Знайшлося чимало так званих благородних душ, що почали звисока кричати про дріб'язкову прискіпливість і звинувачувати бідолаху Фосса в пліткарстві, філістери, стурбовані тим, що хтось може задуматись та відгорнути завісу й з-перед їхньої нікчемності, обурювались порушенням літературного звичаю, який суворо забороняє всякі особистості, всяке зазирання в приватне життя. А коли незабаром Фріц Штольберг помер — нібито з горя,— та ще коли зараз після його смерті вийшла «Книжечка любові», у якій він святенницько-християнським, всепрощеним, чисто езуїтським тоном висловлювався про бідолашного засліпленого друга, отоді потекли сльози німецького співчуття, отоді вже німецький Міхель умився гіркими, і багато накопичилось у м'яких серцях люті на бідолашного Фосса, і найбільше лайки почув він якраз від тих людей, за чие добро духовне й фізичне боровся.

Взагалі у Німеччині можна розраховувати на співчуття й слізні залози широкої маси, коли тобі добряче перепаде в полеміці. Щодо цього німці схожі на тих старих бабів, які ніколи не минають видовища публічної кари, в юрмі глядачів пропихаються на самий перед, і гірко плачуть, дивлячись на засудженого бідолаху та його страждання, і навіть захищають його. Але ці тужільниці, що виявляють таку жалісливість під час літературних езекуцій, були б дуже невдоволені, якби нещасного винуватця раптом помилували і їм довелося тюпати додому, так і не побачивши, як його шмагали. Тоді їхній гнів, іще сильніший, обертається проти того, хто не справдив їхніх сподівань.

Проте Фоссова полеміка сильно вплинула на широку публіку й підірвала в громадській думці пристрасть до середньовіччя, що була розбуялась,

мов пошесть. Ця полеміка збурила всю Німеччину; велика частина читацтва виступила на захист Фосса, ще більша — на захист його справи. Посипалися памфлети й контрпамфлети, і ця гризня немало затруїла останні роки життя старого поета. Йому довелось боронитися від найгірших ворогів — попів, що нападались на нього під усілякими личинами. Не лише потайні католики, а й пієтисти, квієтисти, лютеранські містики, одно слово — всі супранатуралістичні секти протестантської церкви, хоч би як вони різнились переконаннями між собою, об'єднались у великій спільній ненависті проти Йоганна Генріха Фосса, раціоналіста. Так у Німеччині називають людей, які визнають і релігії, і певні права й за розумом, на протилежність супранатуралістам, що більш або менш рішуче заперечують будь-яку роль розуму в пізнанні. Вони в своїй ненависті до бідолашних раціоналістів схожі на маніяків у божевільні, які, хоч їхні манії можуть бути діаметрально протилежні, все ж сяк-так ладнають між собою, зате бувають сповнені найлютішої злості на ту людину, що її вони вважають своїм спільним ворогом, тобто не на кого іншого, як на лікаря-психіатра, що хоче повернути розум.

В той самий час, коли викриття католицьких інтриг згубило романтичну школу в очах громадської думки, в своєму власному храмі їй теж довелося почути нищівну догану, і то з уст одного з тих богів, яких вона сама там поставила. Бо сам Вольфганг Гете зійшов зі свого п'єдесталу й виголосив прокляття панам Шлегелям, тим самим найвищим жерцям, що так щедро кадили йому. Цей голос розвіяв усі чари; привиди середньовіччя щезли, сичі поховались назад у похмурі руїни замків; круки полетіли на свої старі дзвіниці; Фрідріх Шлегель виїхав до Відня, де щодня ходив на месо і їв смажених

курчат; пан Август Вільгельм Шлегель ретирувався до пагоди Брами³⁴.

Відверто кажучи, Гете зіграв тоді вельми дво-значну роль і його не можна похвалити беззастережно. Правда, й самі панове Шлегелі ніколи не були чесні з ним: можливо, вони поставили йому вівтар, і кадили йому, і веліли народові схиляти перед ним коліна лише тому, що в своїй полеміці зі старою школою мусили виставляти за взірець хоч одного живого поета, а придатнішого, ніж Гете, не знайшли, та й від нього сподівались якоїсь підтримки в літературних справах. На додачу він був близько, під рукою. З Іени до Веймара веде алея гарних дерев, на яких родять сливи, дуже смачні, коли в літню спеку захочеться пити, і цією дорогою Шлегелі ходили дуже часто, щоб у Веймарі порозмовляти з паном таємним радником Гете, який завжди був великим дипломатом і спокійно слухав Шлегелів, схвально всміхався, подеколи частував їх обідом чи робив ще якусь приємність. Вони мо-стились і до Шіллера; але той був чоловік прямо-душний і не хотів їх знати. Листування між ним і Гете, опубліковане три роки тому, проливає трохи світла на ставлення обох цих поетів до Шлегелів. Гете вельможно всміхається, згадуючи про них, а Шіллера сердить їхнє нахабство, звичка сканда-лами привертати до себе увагу, і він називає їх «бовдурами».

Та хай хоч як звисока всміхався Гете, а проте своє реноме він завдячував головним чином Шлегелям. Вони розпочали й заохочували вивчення його творів. І те, що він кінець-кінцем відштовхнув їх обох так презирливо і образливо, дуже відгонить невдячністю. А втім, можливо, проникливому Гете прикро було, що Шлегелі хотіли тільки використа-ти його як засіб для досягнення своєї мети; сама

ця мета загрожувала скомпрометувати його, міністра протестантської держави; може, в ньому прокинувся гнів стародавнього поганського божества, коли він розгледів смердючу католицьку крутню — бо якщо Фосс скидався на дебелого одноокого Одіна³⁵, то Гете й зовнішністю, й натурою подібний був до великого Юпітера. Фосс-Одін, звісно, мусив щосили гатити Тором³⁶ молотом; а Гете — Юпітерові досить було невдоволено хитнути своєю головою в божественних кучерях, що Шлегелі затремтіли й відповзли геть. Офіційне свідчення про цей вияв гніву Гете з'явилось у другому номері журналу Гете «Мистецтво й античність», і називалось воно «Про християнсько-патріотично-новонімецьке мистецтво». Цією статтею Гете ніби здійснив своє вісімнадцяте брюмера³⁷ в німецькій літературі; бо, так брутально вигнавши з храму Шлегелів і перетягши на свій бік багатьох їхніх найревніших учнів, він під гучні оплески публіки, якій давно вже була ненависна шлегелівська директорія, утвердив своє самодержавне панування в німецькій літературі. Відтоді про панів Шлегелів більш ніхто й говорити не хотів; лише вряди-годи згадували про них, як тепер іще часом згадують Барра або Гойє; говорили вже не про романтизм і класичну поезію, а про Гете і тільки про Гете. Звичайно, тим часом на сцену вийшли й інші поети, які небагато поступались перед ним і творчою силою, і багатством уяви; але вони з чемності визнавали його своїм главою, обступали його, як вірні васали, цілували йому руку, ставали перед ним на коліно; ці гранди Парнасу, щоправда, вирізнялися з широкого загалу тим, що й у присутності Гете мали право не скидати з голови свого лаврового вінка. Вони іноді навіть фрондували проти нього; одначе гнівались, коли хтось нижчий теж вважав, що його право —

ляяти Гете. Адже аристократи, хоч би які були не-вдоволені зі свого самодержця, не люблять, коли проти нього повстають і плебеї.

А аристократи духу в Німеччині останні два десятки років мали вельми слушні підстави сердитись на Гете. Як я сам тоді з неабиякою прикрістю відверто казав, Гете був подібний до Людовіка XI, що притискав вельмож і підносив *triers état* *.

Це була гидка річ: Гете боявся кожного самостійного письменника й хвалив та заохочував усіляку дрібноту; в цьому він дійшов аж до того, що врешті похвали Гете стали вважатись ніби патентом на посередність.

Згодом я розповім і про цих нових поетів, що виступили під час царювання Гете. Це молодий ліс, дерева якого показують свою величність лиш тепер, коли впав столітній дуб, що підносив своє гілля так високо над ними й затінював їх.

Як я вже сказав, не бракувало у нас і опозиції, що злісно нападала на Гете, цього великого дуба. В тій опозиції об'єднались люди найпротилежніших поглядів. Старовіри-ортодокси сердилися, що в стовбурі великого дерева немає ніші з образом, що в його затінку влаштовують свої відьомські грища голі дріади давнього язичництва, і радісінько повалили б старого чаклунського дуба свяченою сокирою, як колись святий Боніфаций; а прихильники нової віри, лібералізму, навпаки, гнівалися, що цей дуб не можна обернути на дерево свободи і вже нізащо в світі — використати його для барикади. Справді, дерево було занадто високе, щоб почепити на його вершечку червоний ковпак і затанцювати під ним карманьйола³⁸. Але широка публіка шанувала цей дуб якраз тому, що він був такий само-

* Третій стан (франц.).

бутньо-прекрасний, і так сповнював увесь світ своїми приємними пахощами, і гілля його так розкішно пнулось до неба, аж здавалось, наче зірки — то тільки золоті плоди цього великого, чудесного дерева.

Опозиція проти Гете починається, власне, з появою так званих «Фальшивих літ мандрів», що вийшли під назвою «Літа мандрів Вільгельма Майстера» 1821 року — отже, незабаром після падіння Шлегелів — у кведлінбурзького видавця Готфріда Басе.

Гете вже оголосив, що напише під такою назвою продовження «Літ науки Вільгельма Майстера», і навдивовижу це продовження вийшло одночасно з тим літературним двійником, у якому не тільки наслідувалася манера письма Гете, а й виведено як дійову особу героя його справжнього роману. Таке мавпування не свідчило ні про великий розум, ні тим більше про велику тактовність, а що автор зумів досить довго зберігати свою анонімність і його марно намагалися розкрити, то це ще дужче підігрівало зацікавлення публіки. Та врешті виявилось, що автор книжки — доти нікому не відомий сільський священник на прізвище Пусткухен, що по-французькому означає omelette soufflée* — і це прізвище справді характеризувало всю його натуру. Бо це було не що інше, як давня піетистська опара, тільки естетично підбита. Самому Гете в цій книжці закидалося, що його твори не мають моральної мети; що він не може створювати благородних образів, а тільки вульгарні постаті; зате, мовляв, Шіллер зображує ідеально благородні натури, а тому він більший поет.

Цим останнім твердженням, тобто що Шіллер більший за Гете, книжка викликала найпалкіші су-

* Підбита яєчня (франц.).

перечки. Виникла справжня манія порівнювати твори обох поетів, і думки про них поділилися. Шіллеріанці вдаряли на моральну велич Макса Пікколоміні, Текли, маркіза Пози та інших героїв драматургії Шіллера, на противагу їм оголошуючи персонажі Гете — Філіну, Гретхен, Клерхен та інших гарненьких жіночок — аморальними. Гетеанці з усмішкою відказували, що, звичайно, цих героїнь, та й героїв Гете, важко назвати моральними, однак зміцнення моральності, якого вимагають від творів Гете, зовсім не є метою мистецтва, бо ж у мистецтві нема ніякої мети, так само як і в усій світобудові, бо це тільки люди вигадали й приписали їй такі уявлення, як «мета» й «засіб»; мистецтво, як і світ, існує само для себе, і як світ вічно лишається той самий, хоча судження людей про нього безнастанно змінюються, так само й мистецтво повинне лишатися незалежним від минутих людських суджень; а тому воно повинно лишатись особливо незалежним від моралі, яка змінюється на землі щоразу, коли розвинеться нова релігія й витіснить стару. І дійсно, оскільки у світі що кілька сторіч народжується нова релігія і, переходячи в звичаї, утверджується як нова мораль, кожна епоха мала б засуджувати всі мистецькі твори минулого як аморальну ересь, якби вимірювати їх міркою панівної в цю епоху моралі. І справді, ми знаємо, що добрих християн, які вважають плоть диявольською й проклинають її, завжди обурювали зображення давньогрецьких богів; цнотливі ченці чіпляли фартушок античній Венері; ще й донедавна голим статуям наліплювали сміховинні фігові листки; а один благочестивий квакер³⁹ пожертвував усе своє багатство на те, щоб скуповувати найкращі міфологічні картини Джуліо Романо, і спалював їх — далі, цим він заслужив, щоб його взяли на небо

і там щодня шмагали різками! А релігія, котра, скажімо, оселює бога тільки в матері й тому вважає божественною тільки плоть, мусила б, перейшовши в звичаї, породити мораль, згідно з якою хвалити варто лише ті мистецькі твори, що прославляють плоть, а твори християнського мистецтва, що демонструють тільки нікчемність плоті, гідні осуду як аморальні. Так, мистецькі твори, які в одній країні є цілком моральними, в іншій країні, де звичаї визначала інша релігія, можуть уважатись аморальними, наприклад наші образотворчі мистецтва сповнюють відразую правовірного мусульманина, і навпаки, деякі мистецтва, що в східних гаремах вважаються цілком невинними, для християнина жахливі. Оскільки в Індії суспільне становище баядерки звичаї зовсім не таврують ганьбою, там драма «Васантасена»⁴⁰, героїня якої — продажна дівчина, нікому не здається аморальною, та якби хто зважився поставити цю драму в «Théâtre Français», то весь партер зняв би крик про аморальність — той самий партер, який щодня з задоволенням дивиться на закручені п'єси, де героїні — молоді вдови, що під кінець весело виходять заміж, а не спалюють себе на вогнищі разом з померлим чоловіком, як того вимагає індійська мораль. Виходячи з такої позиції, гетеанці розглядають мистецтво як незалежний другий світ і ставлять його так високо, що всі людські діла, вся людська релігія й мораль, хисткі й мінливі, лишаються десь унизу. Одначе я не можу беззастережно пристати до цієї позиції; гетеанці піддалися спокусі оголосити саме мистецтво вищим за все й відвернутися від потреб того першого, справжнього світу, якому все ж таки слід віддати перевагу.

Шіллер багато рішучіше, ніж Гете, пристав до цього першого світу, і за це ми повинні його хвали-

ти. Його, Фрідріха Шіллера, живо захоплював дух його часу, Шіллер боровся з ним, скорявся йому, йшов за ним у бій, ніс його знамено, під яким так завзято бились і по той бік Рейну і за яке ми й тепер готові пролити кров свого серця. Шіллер у своїх творах обстоював великі ідеї революції, він руйнував бастилії духу, він теж будував храм Свободи — той величний храм, що має вмістити, як одну велику братерську громаду, всі нації; він був космополіт. Почав він із ненависті до минулого, яку ми бачимо в «Розбійниках», де він скидається на підлітка-титана, що втік із школи, напився горілки і б'є вікна Юпітерові; а скінчив тією любов'ю до майбутнього, що розцвіла вже в «Доні Карлосі», мов цілий квітучий гай, і сам він — маркіз Поза, водночас пророк і воїн, який бореться за те, що сам провіщає, і під іспанським плащем у нього б'ється найпрекрасніше з усіх сердець, які будь-коли любили й страждали в Німеччині.

Поет, маленький наслідувач бога-творця, подібний до нього ще й тим, що він творить людей за власним образом і подобою. Отож якщо Карл Моор і маркіз Поза — це до крапельки сам Шіллер, то Гете схожий на свого Вертера, свого Вільгельма Майстера і свого Фауста; по них можна вивчати фази його духовного розвитку. Якщо Шіллер з головою кидається в історію, завзято виступає за суспільний прогрес людства й оспівує події світової історії, то Гете поринає більше в особисті почуття або в мистецтво чи природу. Пантеїста Гете неминуче мусило кінець кінцем захопити природознавство як головна мета, і він виклав результати своїх досліджень не тільки в художніх, а й у чисто наукових творах. І його індіферентизм був теж результатом пантеїстичного світогляду.

Доводиться визнати, що пантеїзм, на жаль,

справді нерідко робив людей індиферентистами. Вони міркували так: якщо все є бог, то чи не однаково, чому себе присвятити: хмарам чи античним гемам, народним пісням чи мавпячим кісткам, людям чи лицедіям? Та в цьому таїться помилка: не «все є бог», а «бог є все»; бог виявляє себе не однаковою мірою в усіх речах, скоріше він у різних речах виявляє себе різною мірою, і все носить у собі прагнення досягти вищого ступеня божественності; такий великий закон поступу в природі. Пізнання цього закону, що його найглибше розкрили сен-сімоністи, робить тепер пантеїзм світоглядом, який веде зовсім не до індиферентизму, а до самопожертвного поривання вперед. Ні, бог не виявляє себе однаковою мірою в усіх речах, як гадав Вольфганг Гете, що став через те індиферентистом і присвятив себе не найвищим інтересам людства, а тільки художнім іграшкам, анатомії, вченню про кольори, ботаніці та спостереженню хмар: бог виявляється в одному більше, в другому менше, він живе в цьому постійному вияві, бог — у русі, в дії, в часі, його священне дихання обвіює сторінки історії — історія і є справжнє святе письмо. Це відчував, про це здогадувався Фрідріх Шіллер, і він став «пророком, зверненим у минуле» й написав «Відпадиння Нідерландів», і «Тридцятилітню війну», і «Орлеанську діву», і «Телля».

Звичайно, і Гете оспівав деякі великі визвольні рухи, але він оспівав їх тільки як митець. А що він сердито відкидав ненависний йому християнський ентузіазм, а філософського ентузіазму нашої доби не розумів, чи не хотів зрозуміти, боячись втратити душевний спокій, то він і ставився до ентузіазму взагалі часто по-історичному, як до чогось давнього, до матеріалу, що його треба обробити, і дух ставав матерією під його руками, і він надавав

йому гарної, приємної форми. Отак він став найбільшим митцем у нашій літературі, і все, що він написав, є викругленим, довершеним мистецьким твором.

За прикладом майстра пішли учні, і в Німеччині таким чином почався літературний період, що його я колись уже назвав «естетичним періодом» і показав його шкідливий вплив на політичний розвиток німецького народу. Одначе я тоді й гадки не мав заперечувати самостійну цінність шедеврів Гете. Вони прикрашають нашу рідну батьківщину, як гарні статуї прикрашають сад; однак це тільки статуї. В них можна закохатись, але вони неплідні: твори Гете не породжують дії, як Шіллерові. Дія — дитя слова, а прекрасні слова Гете бездітні. Це прокляття тяжіє на всьому, що постало з самого лише мистецтва. Статуя, що її вирізьбив Пігмаліон⁴¹, була вродлива жінка, навіть сам її творець закохався в неї, вона ожила під його поцілунками, але, наскільки нам відомо, у неї ніколи не було дітей. Здається, пан Шарль Нодье вже колись сказав щось подібне й з подібного приводу, і вчора воно згадалося мені, коли я, ходячи по нижніх залах Лувру, оглядав статуї стародавніх богів. Вони стояли з німими білими очима, і в мармурових усмішках видніла затаена меланхолія, невиразний спомин — може, про Єгипет, країну мерців, яка їх породила,— чи то пекуча туга за життям, із якого їх витіснили інші божества, чи то біль, якого їм завдає їхнє неживе безсмертя,— вони немов чекали на слово, що поверне їм життя, визволить із холодної, застиглої нерухомості. Дивна річ! Ті статуї нагадали мені твори Гете — ці твори так само довершені, так само величні, так само спокійні і, здається, так само з тугою відчують, що їхня застиглість і холод відгороджують їх від нашого нинішнього життя, рухливого і теплого,— що вони не можуть ра-

зом з нами страждати й радіти, що вони не люди, а нещасливі покручі божества і каменю.

Ці короткі зауваження пояснюють той гнів на Гете, що розгорівся в Німеччині у різних партіях. Ортодокси лютували на «великого язичника», як звичайно називають Гете в Німеччині, бо вони боялися його впливу на народ, якому він навіював власний світогляд своїми життєрадісними віршами і навіть нібито найскромнішими пісеньками; вони вбачали в ньому найнебезпечнішого ворога хреста, що був йому, за його власними словами, ненависний, як блощиці, часник і тютюн; адже приблизно такий зміст епіграми, яку Гете зважився надрукувати в самому серці Німеччини, країни, де повсюдно панує священний союз вищезгаданої комахи, часнику, тютюну і хреста. Але нам, людям поступу, не подобалося в Гете, звичайно, зовсім не це. Як уже сказано, ми засуджували безплідність його слова, самий естетизм, що поширився в Німеччині завдяки йому і впливав на німецьку молодь у квієтистичному дусі, перешкоджаючи політичному відродженню нашої батьківщини. Індиферентний пантеїст зазнавав нападів із двох протилежних боків: висловлюючись на французький лад, крайнє праве й крайнє ліве крило об'єдналися проти нього, і водночас на нього замахнувся хрестом чорний піп і намірявся списом розлючений санкюлот⁴². Пан Вольфганг Менцель, який у боротьбі проти Гете виявив надмір дотепності, гідної кращого застосування, у своїй критиці не виставлявся так однобоко християнином-спіритуалістом чи невдоволеним патріотом; ні, в частині своїх атак він узяв за основу останні висловлювання Фрідріха Шлегеля, який після свого падіння, з глибини католицького собору, гірко нарікав на Гете за те, що «його поезія не має провідної ідеї». Пан Менцель зайшов іще далі; він

доводив, що Гете — не геній, а тільки талант, вихваляв на противагу йому Шіллера і т. ін. Це діялось задовго до Липневої революції; пан Менцель тоді був одним з найбільших шанувальників середньовіччя — не тільки його мистецтва, а й усіх тодішніх інституцій, він з неослабною люттю лаяв Йоганна Генріха Фосса й з нечуваним захопленням вихваляв пана Йозефа Герреса; отже, його ненависть до Гете була цілком щира, і виступав він проти нього з переконання, а не для того, щоб прославитись, як гадає багато хто. Хоч я сам тоді був супротивником Гете, однак мені прикра була та різкість, із якою критикував його пан Менцель, і я засуджував таку нешанобливість. Я зауважував, що Гете все ж таки лишається королем нашої літератури, а приступаючи до літературного короля з критичним ножом, ніколи не слід забувати про належну чемність — адже й кат, що мав відрубати голову Карлові I, спершу став перед ним на коліна й попросив монаршого прощення. [...]

Що може бути дурнішого, ніж приниження Гете на користь Шіллера, якого вихваляли теж не щиро, а лише на те, щоб принизити Гете! Невже справді ніхто не розумів, що ті славлені високоідеальні постаті, вівтарні образи чесноти й моральності, які виставляв Шіллер, куди легше виготовити, ніж гріховні, по-земному дрібні, нечисті створіння, що їх показує нам Гете? Невже вони не знають, що посередні художники здебільшого мазюкають на полотні постаті святих у натуральний зріст, а щоб зобразити правдиво й технічно бездоганно іспанське старчення, яке б'є воші, або нідерландського селянина, який блює чи якому виривають зуба, або ж бридких старих бабів, що їх ото ми бачимо на чудових маленьких голландських картинах, потрібно бути великим майстром? Відтворити

в мистецтві величне й жахливе куди легше, ніж дрібне й кумедне. Єгипетські маги змогли повторити за Мойсеєм ⁴³ багато його фокусів, наприклад гаддя, кров, навіть жаб; та коли він показав начебто куди легші чари — створив комах, — тоді вони визнали своє безсилля, комашок вони відтворити не зуміли й сказали: «Це перст божий». Ганьте скільки завгодно всі вульгарності в «Фаусті» — сцени на Брокені чи в Ауербаховій пивниці, лайте й непристойності в «Майстері», але відтворити таке ви не зможете, бо тут — перст Гете! Правда, ви й не хочете такого відтворювати, і я чую, як ви, жахаючись, вигукнете: «Ми не чародії, ми добрі християни!» Що ви не чародії, це я й сам знаю.

Найбільша заслуга Гете — це якраз довершеність усього, що він зображує; там немає місць слабкіших і сильніших, не буває так, щоб одне ви малювано до тонкощів, а інше тільки побіжно накреслено, там нема нічого непевного, нема традиційного баласту, нема замилювання в окремих подробицях. Кожну дійову особу в своїх романах і драмах він на її властивому місці трактує як головну. Так воно є й у Гомера, і в Шекспіра. В творах усіх великих майстрів, по суті, нема другорядних дійових осіб, кожна постать на своєму місці є головною. Такі майстри подібні до абсолютних монархів, що не визнають за людьми ніякої самостійної вартості, а лише самі, на власний розсуд визначають їм найвище дозволене місце. Коли французький посол якось у розмові з російським царем Павлом згадав, що одна важлива в його державі людина цікавиться якоюсь справою, цар суворо перебив його такими знаменними словами: «У цьому царстві нема жодної важливої людини, крім тієї, з якою я саме говорю, і важлива вона доти, доки я говорю з нею». Абсолютний поет, що також одержав свою владу з ласки

божої, так само вважає в царстві своєї уяви ту особу за найважливішу, якій у цю мить надав слово, яка потрапила під його перо, і з такого мистецького деспотизму зроджується ота чудесна довершеність найдрібніших постатей у творах Гомера, Шекспіра і Гете.

[...] В різних німецьких університетах читано курси лекцій про Гете, і з усіх його творів найдужче цікавив публіку «Фауст». Його багато разів дописували й коментували, і він став для німців справжньою мирською біблією.

Я сам не був би німцем, якби, згадавши про «Фауста», не спробував його пояснити, висловивши кілька власних думок. Бо на цій книжці в нас випробовують свою дотепність усі, від великого мислителя аж до найпослідушого прислужника, від філософа аж до доктора філософії. Але вона дійсно така безмежна, як біблія, і так само вміщує в собі небо й землю, разом з людиною і всім коментарем про неї. І тут головною причиною такої популярності книжки є сюжет; але те, що Гете взяв цей сюжет із народної легенди, свідчить про його несвідому мудрість, про геній, що завжди вміє вибрати найближче й найпотрібніше. Гадаю, що зміст «Фауста» відомий моїм читачам, бо цей твір останнім часом набув слави й у Франції. Але я не знаю, чи відома тут сама стародавня легенда, чи й тут на ярмарках продають сіреньку, надруковану на бібулі й оздоблену нехитрими малюнками книжечку, де розказано докладно, як великий чаклун Йоганнес Фаустус, учений доктор, що осягнув усі науки, врешті закинув свої книжки й уклав угоду з дияволом, за якою він дістав змогу зажити всіх земних насолод, але мусив за те заплатити вічною погибеллю своєї душі. В середні віки народ завжди, побачивши видатний розум, приписував його такій спілці з дияволом,

і Альберт Великий, Раймунд Луллій, Теофраст Парцельс, Агріппа Неттесгеймський, а в Англії Роджер Бекон мали славу чаклунів, чорнокнижників, заклинателів диявола. Але про доктора Фауста розповідають і співають багато дивовижніші речі — він зажадав від диявола не тільки пізнання, а й справжніх насолод, і це не хто інший, як Фауст, винайшов друк і жив у той час, коли вже почали виступати проти непорушного авторитету церкви і вдаватись у самостійні дослідження,— отже, на Фаусті закінчується середньовічна доба сліпої віри й починається новітня критично-наукова доба. Справді вельми знаменно, що якраз у той час, коли, на думку народу, жив Фауст, почалася реформація і що він сам нібито винайшов мистецтво, яке забезпечило знання перемогу над вірою, тобто книгодрукування, мистецтво, яке, щоправда, відібрало в нас католицький душевний спокій і кинуло нас у сумніви та революції — хтось інший, не я, міг би сказати: кінець кінцем віддало під владу диявола. Та ні, знання, проникнення розумом у суть речей, наука кінець кінцем дає нам ті насолоди, що їх так довго крала у нас віра, католицьке християнство; ми довідалися, що людей створено не тільки для небесної, а й для земної рівності; громадянське братерство, що його проповідує нам філософія, корисніше для нас, ніж чисто духовне братерство, яким нас наділило християнство, і знання стає словом, а слово стає ділом, і ми ще за життя, на цьому світі можемо домогтися блаженства; ну, а якщо на додачу нам після смерті судилося причаститися ще й небесного блаженства, що його нам так твердо обіцяє християнство,— що ж, ми дуже раді.

Все це віддавна мудро передчував німецький народ, він сам — той спіритуаліст, що своїм духом на решті збагнув недостатність самого духу і тепер

жадає й матеріальних утіх і повертає плоті її права. Тільки в давнину, ще не виплутавшись із символіки католицької поезії, де бог завжди виступає представником духу, а диявол — представником плоті, цю реабілітацію плоті зображували як відпадиння від бога, як спілку з дияволом.

Однак доведеться ще довгенько чекати, поки для німецького народу справдиться те, що він так мудро провістив у цій легенді, поки він силою духу зрозуміє узурпаторство духу і відновить права плоті. Це й буде революція, велика дочка реформації.

Менше, ніж «Фауст», відомий у Франції «Західно-східний диван» Гете — пізніша книжка, про яку пані де Сталь іще не знала і яку ми тут повинні згадати окремо. Весь характер думок і почувань Сходу відбито там у квітучих піснях і влучних сентенціях, і все це квітне й пахтить у книжці, мов гарем, повний закоханих одалісок із чорними, південними газелячими очима й жагучими білими руками. Читача цієї книжки поймає такий солодкий дроз, як колись щасливця Гаспара Дебюро, коли той у Константинополі стояв на верху драбини й спостерігав *de haut en bas** те, що володар правовірних звичайно бачить тільки *de bas en haut***. А часом читачеві здається, наче він лежить, вигідно простягшись, на перському килимі, курить із кальяна з довгим цибухом жовтий турецький тютюн, і чорна рабіння обмахує його барвистим віялом з павиного пір'я, а гарний хлопчик підносить йому чашку із справжньою кавою-мокко; життя, повне найп'яніших насолод, відтворив Гете в цих віршах, і вони такі легкі, такі радісні, такі ефірні, що диво бере — як можливо було

* Згори (франц.).

** Знизу (франц.).

створити щось таке німецькою мовою. До цього він додає ще й у прозі прегарні пояснення, що стосуються східних звичаїв і форм побуту, патріархального життя арабів, і в цих поясненнях Гете весь час лишається спокійний, веселий і лагідний, мов дитя, й сповнений мудрості, мов стара людина. Ця проза така прозора, як зелена морська вода в безвітряний літній день, коли можна дивитись у глибину й бачити там потонулі міста з їхніми давно забутими красотами; а часом вона така магічна, така таємнича, як небо в ту годину, коли його затягує вечірній присмерк, і великі думки Гете ясні тоді, чисті й золоті, мов зорі. Годі передати словами весь чар цієї книжки; це селям, що його Захід посилає Сходові, і в ньому є дивовижні квіти: жагучі червоні троянди, гортензії, схожі на білі, оголені дівочі перса, кумедні ротики, пурпурова наперстянка, мов довгі людські пальці, химерні носи крокусу, а посередині зачаїлася скромна німецька фіалка. Але цей селям означає, що Заходові вже набрид його кощавий мерзлякуватий спіритуалізм і він хотів би знов тішитися здоровим плотським життям Сходу. Гете, висловивши в «Фаусті» своє невдоволення абстрактною духовністю й жадання реальних насолод, немовби сам усією душею кинувся в обійми сенсуалізму, написавши «Західно-східний диван».

Тому вельми знаменно, що ця книжка вийшла невдовзі після «Фауста». Це була остання фаза творчості Гете, і його приклад справив великий вплив на літературу. Наші лірики почали оспівувати Схід. [...]

[...] Оскільки я колись був учнем старшого Шлегеля, тобто слухав його лекції в університеті, люди можуть гадати, що це зобов'язує мене жаліти його. Але хіба пан А. В. Шлегель пожалів старого Бюргера, свого літературного батька? Ні, і вчинив він так, як велить звичай. Бо в літературі, як у дикунів північноамериканських пуш, сини вбивають батьків, коли ті зістаріють і втратять силу.

В попередньому розділі я вже зауважив, що Фрідріх Шлегель був людина визначніша, ніж пан Август Вільгельм; і справді, цей останній тільки використовував братові ідеї й умів лише обробляти їх. Фрідріх Шлегель був розумний чоловік. Він бачив усе чудове в минулому й болів усіма болями сучасності. Але він не розумів святості цих болів і їхньої необхідності для майбутнього щастя світу. Він бачив, як заходило сонце, й тужно дивився туди, де воно сховалось за обрій, і нарікав на нічну темряву, що насувалась на світ, але не помічав, що з протилежного боку небосхил уже осяває заграва нового світанку. Фрідріх Шлегель колись назвав історика «пророком навпаки». І цей вислів — найкраща характеристика для нього самого. Сучасність була йому ненависна, майбутнє його лякало, і тільки в минуле, яке він любив, проникав, знаходячи там одкровення, його пророчий погляд.

Бідолашний Фрідріх Шлегель! У болях нашої доби він бачив не родові муки відродження, а агонію, вмирання й у смертельному страхові втік у тремтючі руїни католицької церкви. Безперечно, при його душевному стані то було найвідповідніше сховище. В його житті було чимало всяких пустощів,

але він уважав їх за гріхи, що потребують пізнішої спокути, і автор «Люцінди» неминуче мусив стати католиком.

«Люцінда» — роман, і, крім поезій та написаної за іспанським взірцем драми «Аларкос», цей роман — єдиний оригінальний твір, що залишив по собі Фрідріх Шлегель. Свого часу цей роман гучно вихваляли. Теперішній високоповажний пан Шлегермахер видав тоді свої захоплені листи про «Люцінду». Не бракувало навіть таких критиків, що вихваляли цей твір як шедевр і рішуче пророкували, що колись його вважатимуть найкращою книжкою німецької літератури. Цих людей слід було б посадити до в'язниці, як ото в Росії пророків, що віщували якесь суспільне лихо, ув'язнювали до того часу, поки не справдиться їхнє пророцтво. Ні, боги вберегли нашу літературу від такого лиха, і Шлегелів роман дуже скоро засуджено за непристойність і нікчемність; тепер його вже забули. Люцінда — ім'я героїні роману, це хтива й дотепна жінка, чи, краще сказати, сумішка хтивості й дотепності. Вада її полягає якраз у тому, що вона не жінка, а неприємне сполучення двох абстракцій — дотепності й хтивості. Нехай матір божа простить авторові, що він написав цю книжку; музи йому не простять цього ніколи.

Ще один подібний роман, під назвою «Флорентін»⁴⁴, приписують покійному Шлегелеві помилково. Кажуть, ніби цю книжку написала його дружина, дочка прославленого Мойсея Мендельсона, яку Шлегель зманив у першого чоловіка і яка разом з ним перейшла в католицьку віру.

Я гадаю, що те католицтво Фрідріха Шлегеля було щире. А от щодо багатьох інших його приятелів я в це не вірю. Встановити тут істину дуже важко. Релігія й облудність — сестри-близнята, і вони

такі схожі між собою, що іноді їх неможливо розрізнити. Та сама зовнішність, убрання й мова. Тільки друга з двох сестер трохи улесливіше протягує слова та частіше вживає слівце «любов». Я говорю про Німеччину: у Франції перша сестра померла, а другу ми бачимо ще в глибокій жалобі.

Після виходу в світ «De l'Allemagne» пані де Сталь Фрідріх Шлегель обдарував читачів ще двома великими працями; вони, можливо, найкращі у нього і в кожному разі заслуговують найприхильнішої згадки. Це «Мудрість і мова індійців» та «Лекції з історії літератури». Першою з цих двох книжок він не тільки розпочав у нас дослідження санскриту, а й поставив його на твердий ґрунт. Він став для Німеччини тим, чим був Вільям Джонс для Англії. Мов справжній геній, вивчив він санскрит, і ті кілька уривків, що він наводить у книжці, перекладені майстерно. Проникливим і спостережливим розумом він глибоко збагнув значення слоки — епічного розміру індійської поезії, що тече широко, мов Ганг — священно-чиста річка. Яким дрібним здається супроти нього пан А. В. Шлегель, — той, переклавши кілька санскритських фрагментів гексаметром, потім не знав, як і хвалитися, що не припустився в своєму перекладі жодного трохея і що скопіював стільки метричних фокусів александрійців. Працю Фрідріха Шлегеля про Індію напевне перекладено на французьку мову, і далі хвалити її тут зайве. А засудити я мушу тільки таємну мету цієї книжки. Її написано в інтересах католицизму. Не тільки його містерії, а й усю католицьку ієрархію та її боротьбу зі світською владою віднайшли брати Шлегелі в індійській поезії. В «Махабхараті» й «Рамаяні»⁴⁵ вони побачили немовби слонове середньовіччя. І справді, коли в другому з названих епосів цар Вісвамітра гризеться з жерцем Васіштою, ця гризня

стосується тих самих інтересів, за які у нас імператор сварився з папою, хоч предмет сварки у нас в Європі називався інвеститура, а в Індії — корова Сабала.

На адресу лекцій Шлегеля про літературу можна висловити той самий докір. Фрідріх Шлегель оглядає в них усю літературу з високої точки зору, але ця висока точка — завжди дзвіниця католицької церкви. І в усьому, що каже Шлегель, чути дзвонитієї дзвіниці, а часом навіть крячання дзвіничних круків, що літають довкола нього. Мені здається, наче з цієї книжки пахне ладаном урочистої меси, і я немов бачу, як із найкращих сторінок її визирають думки з виголоною тонзурою. І все ж, попри таку ваду, я не знаю кращої книжки в цій царині. Хіба що зіставивши всі Гердерові праці такого типу, можна здобути краще уявлення про літературу всіх народів. Бо Гердер не судив різних націй, мов літературний великий інквізитор, і не проклинав чи прощав їх відповідно до ступеня їхньої віри. Ні, Гердер розглядав усе людство як велику арфу в руках великого майстра; кожен народ уявлявся йому особливо настроєною струною на цій велетенській арфі, і він розумів всесвітню гармонію їхніх розмаїтих тонів. [...]

Тепер я мушу, оскільки від мене цього жадають, сказати дещо й про старшого брата, пана А. В. Шлегеля. Якби я захотів іще говорити про нього в Німеччині, на мене глянули б здивовано.

Хто нині ще говорить у Парижі про жирафу?

Пан А. В. Шлегель народився в Ганновері 5 вересня 1767 року. Я знаю це не від нього самого. Я ніколи не був таким нечемний, щоб питати його, скільки йому років. Цю дату я знайшов, якщо не помиляюсь, у лексиконі німецьких письменниць Шпіндлера. Отже, панові А. В. Шлегелю тепер 64 роки.

Пан Александр фон Гумбольдт та інші природознавці кажуть, що він старший. І Шампольйон був такої думки. Якщо говорити про його літературні заслуги, треба насамперед ще раз відзначити його як перекладача. Тут він безперечно зробив багато надзвичайно цінного. Особливо його переклади творів Шекспіра на німецьку мову можна назвати майстерними, неперевершеними. Здається, поряд з паном Грізом і графом Платеном пан А. В. Шлегель — найкращий віршувальник Німеччини. Але в усіх інших сферах діяльності значення його лише другого, якщо не третьорядне. В естетичній критиці йому, як я вже сказав, бракує філософської основи, і деяких його сучасників слід поставити багато вище за нього, особливо Зольгера. В дослідженні старонімецької мови над ним високо підноситься пан Якоб Грімм, що своєю німецькою граматикою визволив нас від тієї поверховості, з якою, за прикладом Шлегелів, тлумачили старонімецькі мовні пам'ятки. Може, пан Шлегель досяг би й більшого в дослідженні старонімецької мови, якби не перескочив на санскрит. Але ж старонімецька вийшла з моди, а санскритом можна було знов повернути до себе увагу. І в санскритології він лишився до певної міри дилетантом, бо ідеї його запозичені в брата Фрідріха, а все наукове, реальне в його санскритологічних працях належить, як усі знають, панові Лассену, його вченому колезі. Пан Франц Бопп із Берліна — ось хто справжній німецький санскритолог, ось хто веде перед у цій галузі. В історії пан Шлегель колись хотів примоститися до слави Нібура, критикуючи його, але як порівняти його з цим великим дослідником або з такими людьми, як Йоганнес фон Мюллер, Герен, Шлоссер, то мимохіть знижеш плечима. А які його досягнення в поезії? Це важко визначити.

Колись скрипаль Саломон, що навчав грати на скрипці англійського короля Георга III, сказав своєму вінценосному учневі: «Скрипалів поділяють на три класи. До першого належать ті, хто зовсім не вміє грати, до другого — ті, хто грає погано, і до третього — ті, хто грає добре. Ваша величність уже піднялись до другого класу».

До якого ж класу належить пан А. В. Шлегель — до першого чи до другого? Одні кажуть, що він зовсім не поет. Наскільки знаю я, до Паганіні йому далеко.

Свою славу пан А. В. Шлегель здобув, власне, тільки нечуваним зухвальством, з яким він нападав на тодішні літературні авторитети. Він зривав лаврові вінки зі старих перук, збиваючи цілі хмари пудри. Його слава — нешлюбна дочка скандалу.

Як я згадував уже не раз, критика, що з нею пан Шлегель накидався на тодішні авторитети, не мала філософської основи. Отямившись від здивування, що в нього вкидає нас усяке зухвальство, ми легко розпізнаємо внутрішню порожнечу так званої шлегелівської критики. Наприклад, коли він хоче дискредитувати поета Бюргера, то порівнює його балади з давньоанглійськими баладами збірки Персі й показує, що ці останні багато простіші, наївніші, старожитніші, а отже, й поетичніші. Пан Шлегель досить глибоко збагнув дух старовини, особливо середньовіччя, а тому вміє розкрити цей дух і в мистецьких пам'ятках старовини й продемонструвати їхні красоти з цього погляду. Але в сучасності він не розуміє нічого; він може щонайбільше спостерегти дещо в обличчі, в зовнішніх рисах сучасності, і звичайно це бувають не найкращі її риси; а не розуміючи духу, що оживлює її, він бачить у нашому сучасному житті лише прозаїчну гримасу. Взагалі, поезію свого власного часу може збагнути тільки великий поет;

поезія минулого відкривається нам куди легше, і враження від неї легше висловлювати. А тому панові Шлегелю пощастило розхвалити перед широким загалом художні твори, в яких лежить похована минувшина, коштом творів, у яких живе й дихає наша сучасна доба. Але смерть не поетичніша від життя. Давньоанглійські вірші, які зібрав Персі, віддають дух свого часу, а Бюргерові — дух нашого часу. Цього духу пан Шлегель не розумів; а то б він дочув у тій нестямності, з якою цей дух часом проривається з віршів Бюргера, не хрипке горлання магістра-неотеси, а страшний крик болю титана, якого мучила до смерті аристократія з ганноверських юнкерів та вчених педантів. Бо якраз така була доля автора «Ленори» й ще багатьох геніальних людей, що скіли нужденними доцентами в Геттінгені, знідили там і умерли в злиднях. І як же мій благородний, багатий на вельможних покровителів, реставрований, піднесений у барони, обвішаний орденами рицар Август Вільгельм фон Шлегель міг зрозуміти ці рядки, в яких Бюргер на весь голос кричить, що чесний чоловік, ніж вижебрувати ласку в богів, воліє заморити себе голодом!

Прізвище Бюргера по-німецькому означає те, що по-французьки слово *citoyen* *.

Славу пана Шлегеля ще побільшила та гучна сенсація, що він згодом зчинив тут у Франції своїми нападами й на французькі літературні авторитети. Ми з гордою втіхою дивились, як наш війовничий земляк показує французам, що вся їхня класична література нічого не варта; що Мольєр — фігляр, а не поет, що Расін теж нікуди не годиться, зате нас, німців, слід вважати царями Парнасу. В нього з уст не сходило, що французи — найпроза-

* Громадянин (франц.).

їчніший у світі народ і що у Франції взагалі нема поезії. І це він казав у той час, коли перед його очима у плоті проходило стільки корифеїв Конвенту — великої трагедії титанів; у той час, коли Наполеон щодня імпровізував справжню епопею; коли Париж роївся героями, царями й богами... Та пан Шлегель нічого не бачив, живучи у Франції, він безперестану дивився тільки в дзеркало, на самого себе, отож і зрозуміло, що він не побачив у Франції поезії.

Але ж пан Шлегель, як я вже сказав вище, завжди був здатен розуміти тільки поезію минулого, а не сучасності. Все, що належить до сучасного життя, мусило здаватися йому прозаїчним, отож і поезія Франції, батьківщини сучасного суспільства, лишилась неприступною для нього. І насамперед Расін мусив виявитися незрозумілим йому. Бо цей великий поет стоїть уже як вістун нової доби поруч великого короля, з якого починається нова доба. Адже Расін був перший новітній поет, як Людовік XIV був перший новітній монарх. В Корнелі ще чути середньовіччя. В ньому й у Фронді ще харчить старе рицарство. Тому його й називають іноді романтиком. А в Расіні середньовічний світогляд уже зовсім умер; у ньому прокидаються тільки нові почуття; він — рупор новітнього суспільства; в його серці пахтіли перші фіалки нашого сучасного життя; ми б навіть могли побачити серед них перші пагінці тих лаврів, що так могутньо вибуяли аж згодом, зовсім недавно. Хто знає, скільки подвигів виросло з нижніх Расінових віршів! Герої-французи, що лежать у могилах коло пірамід, під Маренго, під Аустерліцом, Москвою і Ватерлоо, всі колись чули вірші Расіна, і сам їхній імператор чув їх із уст Тальма. І хто знає, скільки центнерів слави у Вандомській колоні⁴⁶ по правді належить Расінові. Чи Евріпід був більший поет, ніж Расін, я не знаю. Але я знаю, що

Расін був живим джерелом любові й честі, яке своїм питвом сп'янило, надихнуло цілий народ. А чого більшого можна жадати від поета? Всі ми люди, всі ми сходимо в могилу й лишаємо по собі своє слово, і коли це слово виконає свою місію, тоді воно повернеться в серце бога — місце, де збираються слова всіх поетів, вітчизну всякої гармонії.

І якби пан Шлегель обмежився твердженням, що місія Расінового слова вже скінчена і що новий час не потребує зовсім поетів, тоді його закиди мали б певну підставу. Але вони виявилися зовсім безпідставні, коли він захотів довести Расінову слабкість, порівнюючи його з давніми поетами. Він не лише недобачив безмежної грації, милого жарту, глибокої принадності в тому, що Расін убрав своїх новітніх героїв у античні шати, додавши цим до всього, чим нас цікавлять сучасні пристрасті, ще й те цікаве, що є у вигадливому маскараді; ні, недотепності пана Шлегеля вистачило навіть на те, щоб узяти цей маскарад за чисту монету й оцінювати версальських еллінів за зразком еллінів афінських та порівнювати «Федру» Расіна з «Федрою» Евріпіда! Оця манера вимірювати сучасність міркою минулого так закоренилась у пані Шлегелі, що він весь час уживав лаври поетів давнішніх, аби шмагати ними по спині поетів новіших — і, захотівши применшити самого Евріпіда, не міг придумати нічого розумнішого, як порівняти його з його попередником Софоклом чи навіть із Есхілом.

Я зайшов би надто далеко, якби захотів тут докладно розповісти, як пан Шлегель у цій манері завдав тяжкої кривди Евріпіду, що його пробував применшити, достоту як колись Арістофан. Той у певному розумінні стояв на позиції, дуже близькій до позиції романтичної школи; в основі його полеміки лежали такі самі почуття й тенденції, і якщо пана

Тіка називали романтичним Арістофаном, то й до Евріпідового та Сократового пародиста пристає назва класичного Тіка. Як пан Тік і Шлегелі, попри власне безвір'я, шкодували, що католицизм занепадає; як вони хотіли відновити цю віру в широких масах; як вони задля цієї мети нападали з глуфом і хулою на протестантських раціоналістів-просвітителів — на справжніх ще дужче, ніж на фальшивих; як вони почували щонайглибшу неприязнь до людей, які утверджували в житті й у літературі високі громадянські чесноти; як вони висміювали ці чесноти, буцім убоге філістерство, а натомість весь час прославляли широке, героїчне життя феодального середньовіччя,— так і Арістофан, глузуючи з богів, водночас ненавидів філософів, які готували занепад Олімпу; він ненавидів раціоналіста Сократа, який проповідував кращу мораль; він ненавидів поетів, які немовби вже провіщали новітнє життя, що так само різнилось від давнішої еллінської епохи богів, героїв та царів, як наша теперішня доба різниться від середньовічної феодальної; він ненавидів Евріпіда, що не кохався, як Есхіл і Софокл, у еллінському середньовіччі, а вже наближався до міщанської трагедії. Я не певен, чи сам пан Шлегель усвідомлював справжні мотиви, з яких він так низько ставив Евріпіда порівняно з Есхілом та Софоклом; гадаю, що ним керувало несвідоме почуття, він нюхом чув у стародавньому трагікові новітню демократичну й протестантську стихію, таку ненависну ще рицарському й олімпійсько-католицькому Арістофанові.

Та, може, я виявляю панові А. В. Шлегелю незаслужену честь, приписуючи йому якісь певні симпатії й антипатії. Цілком можливо, що в нього їх не було зовсім. Замолоду він був елліністом і лише згодом зробився романтиком. Він став проводирем нової школи, яку назвали ім'ям його та його брата,

але, можливо, з усіх людей він сам найменше був відданий тій шлегелівській школі. Він підтримував її своїми талантами, вживався в неї, тішився нею, поки все йшло добре, а коли школу спіткав лихий кінець — почав уживатися в нову царину.

Та хоча школа й розпалася, зусилля пана Шлегеля дали деякі добрі плоди в нашій літературі. Головне, що він показав, як можна викладати наукові теми елегантною мовою. Бо раніше мало хто з німецьких учених важився написати наукову книжку ясным і привабливим стилем. Усі писали заплутаною й сухою німецькою мовою, що тхнула лойовими свічками й тютюном. [...]

II

Після Шлегелів одним з найдіяльніших письменників школи був пан Людвіг Тік. За цю школу він боровся й для неї творив. Він був поет — назва, якої не заслуговує жоден з братів Шлегелів. Він був справжнім сином Феба-Аполлона⁴⁷ і, як його вічно юний батько, володів не тільки лірою, а й луком із повним дзвінких стріл сагайдаком. Він був п'яний від ліричної радості й критичної жорстокості, як дельфійський бог⁴⁸. Замордувавши, як той, якогонебудь літературного Марсія⁴⁹, він знову весело торкав ще закривавленими пальцями золоті струни своєї ліри й співав радісну любовну пісню.

Поетична полеміка, яку пан Тік у драматичній формі провадив із супротивниками романтичної школи, належить до найдивовижніших явищ нашої літератури. Це сатиричні п'єси, що їх звичайно порівнюють із Арістофановими комедіями. Але вони різняться від цих останніх майже так, як Софоклова трагедія від Шекспірової. Бо якщо античній комедії властиві були цілісна будова, чіткий перебіг

і якнайтонше вироблена віршована мова античної трагедії, пародією якої вона могла вважатися, то драматичні сатири пана Тіка такі вигадливі будовою, такі по-англійському неправильні й такі свавільні з погляду віршування, як трагедії Шекспіра. Чи пан Тік сам винайшов цю форму? Ні, вона вже існувала в народі — особливо в Італії. Хто знає італійську мову, той може скласти собі досить правильне уявлення про ці п'єси Тіка, домріявши до химерно-строкатих, по-венеціанському фантастичних комедій-казок Гоцці трохи німецької сентиментальності. Навіть більшість своїх масок пан Тік позичив у цього веселого сина лагун. За його прикладом цю форму опанувало багато німецьких письменників, і ми дістали комедії, комічний ефект яких викликається не грайливим характером чи кумедним сюжетом, а тим, що вони безпосередньо переносять нас у комічний світ — у світ, де звірі говорять і чинять, як люди, і де випадок та довільність заступають природний хід подій. Таке ми знаходимо і в Арістофана. Тільки він обрав цю форму, щоб передати нам свої мудрі погляди на життя, як, наприклад, у «Птахх», де в найкумеднішій пародії зображено безглузду поведінку людей, їхню манію будувати пишні повітряні замки, їхній непослух перед вічними богами та їхні уявні тріумфи. Тим-бо й великий Арістофан, що велика була мудрість його світогляду, що вона була глибша й трагічніша, ніж навіть у самих трагіків, що його комедії насправді були «жартівливими трагедіями», бо, наприклад, Пайстетероса⁵⁰ наприкінці комедії не виставлено на посміх в усій його нікчемності, як зробив би сучасний письменник, а навпаки, він здобуває Базілею, прекрасну, наділену чудесною силою Базілею, й підноситься з божественною дружиною в своє повітряне місто, а боги змушені коритись його волі, глупо-

та справляє шлюб із могутністю, й комедія закінчується радісними весільними співами. Чи може бути для розумної людини щось трагічніше, ніж ця перемога дурня і тріумф дурня! Але наші німецькі Арістофани так високо підвестись не змогли, вони утримувались від будь-якого вищого світогляду; про дві найважливіші для людини сфери, релігію й політику, вони скромно мовчали і важились розробляти лише ту тему, що Арістофан зачепив у «Жабках»; головним об'єктом своєї драматичної сатири вони обрали самий театр і висміювали — часом веселіше, часом різкіше — вади нашої сцени.

Але ж треба врахувати й брак політичної свободи в Німеччині. Нашим дотепникам доводилось утримуватися від будь-яких шпильок на адресу владарів справжніх, і за це обмеження вони зганяли оскому на театральних королях та закулісних князях. Ми, майже не мавши політично-публіцистичних газет, були зате щедро наділені безліччю естетичних листків, що друкували тільки пусті казки та театральні рецензії, і, бачивши наші журнали, можна було подумати, що весь німецький народ складається з самих балакучих няньок та театральних рецензентів. Але такий висновок був би несправедливий. Як мало задовольняла нас та нікчемна писанина, виявилось після Липневої революції, коли стало здаватись, ніби й у нашій рідній країні дозволене вільне слово. Враз виникли газети, що рецензували добру чи погану гру справжніх королів, і не один з них був освістаний у власній столиці, коли забував свою роль. [...]

Тепер у Німеччині мир, театральна критика й новела знову посіли чільне місце, а що пан Тік відзначається в обох цих жанрах, то всі шанувальники платять належною пошаною і йому. Він і справді найкращий новеліст у Німеччині. Та не всі його

прозові твори мають однаковий характер і однакову вартість. Як у живописців, так і в пана Тіка можна розрізнити кілька манер. Його перша манера ще цілком належить до так званої старої школи. Тоді він писав тільки на жадання й замовлення книгаря, а той книгар був не хто інший, як сам небіжчик Ніколаї, найзавзятіший поборник освіти і гуманізму, великий ворог забобонів, містицизму й романтизму. Ніколаї був поганий письменник, сухий і нудний, і часто сам робив із себе посміховище, скрізь підозрюючи єзуїтські інтриги. Але ми, молодше покоління, не можемо не визнати, що старий Ніколаї був бездоганно чесний чоловік, що він щиро бажав добра німецькому народові і так любив правду, так боготворив її, що задля неї не лякався навіть найтяжчого мучеництва — бути посміховищем. Як мені розповіли в Берліні, пан Тік спершу мешкав у його домі, на поверх вище від самого Ніколаї, і нова доба вже тупала ногами над головою в старої.

Твори, що їх пан Тік написав у своїй першій манері, здебільшого повісті та довгі романи, з яких найкращий — «Вільям Ловел», варті дуже небагато, ба навіть позбавлені поезії. Немовби ця поетично обдарована натура замолоду була дуже скупа. Їй зберігала всі свої духовні багатства на пізніший час. А може, пан Тік сам не знав, які багатства ховаються в його серці, і Шлегелі спершу мусили відшукати їх чарівною паличкою? Бо коли пан Тік спізнався з Шлегелями, відразу розкрились усі скарби його уяви, його душі і його розуму. Засяяли діаманти, посипались найчистіші перли, а головне — заблищав карбункул, той казковий самоцвіт, про який тоді стільки говорили й співали поети-романтики. Це багатюще серце було, власне, тією скарбницею, звідки Шлегелі брали кошти на

спорядження своїх літературних військових кампаній. Панові Тіку довелося писати для романтичної школи вже згадані вище сатиричні комедії й водночас виготовляти безліч поезій усіляких жанрів за новими естетичними рецептами. Оце й є друга манера пана Людвіга Тіка. Найцікавіші його драматичні твори в цій манері — «Імператор Октавіан», «Свята Геновефа» і «Фортунат», три драми, написані на сюжети трьох однойменних народних книжок. Ці старовинні легенди, що їх аж до нашого часу зберіг німецький народ, поет убрав у нові розкішні шати. Але, щиро кажучи, я дуже люблю їх у старій наївній простосердій подобі. Хоч яка гарна Тікова «Геновефа», мені все ж таки куди більше до душі старовинна, друкована в надрейнському місті Кельні народна книжка з дуже поганими гравюрами, на яких дуже зворушливо зображено бідну голу пфальцграфиню, що цнотливо прикриває тіло довгими косами і підносить сердешне дитятко до дійок жалісливої олениці.

Та ще багато кращі за ці драми новели, що їх пан Тік написав у своїй другій манері. Вони теж здебільшого відтворюють старовинні народні легенди. Найкращі з них — «Білявий Екберт» і «Гора письмен». У цих творах панує щира таємничість, дивовижна злагода з природою, а надто з царством рослин і мінералів. Читач відчуває себе неначе в зачарованому лісі: він чує, як мелодійно дзюрчать підземні джерела, а іноді йому вчувається в шелесті дерев його власне ім'я; листатий повій жахає його, обвиваючи йому ногу, небачені чарівні квіти дивляться на нього яскравими жагучими очима, невидимі губи цілують його в щоку з грайливою ніжністю; високі гриби, мов золоті дзвоники, виростають, дзвенячи, під деревами; великі мовчазні птахи гойдаються на гіллі й кивають йому згори довгими,

мудрими дзюбами; все дихає, зачаївшись, усе сповнене якогось моторошного чекання — і раптом м'яко лунає мисливський ріг, і на білому інохідці пролітає прегарна дівчина з розмаяними перами на шапочці і з соколом на руці. І ця дівчина така вродлива, така білява, така синьоока, така усміхнена й водночас така поважна, така щира й водночас така насмішувата, така чиста й водночас така жагуча, як сама фантазія нашого славного пана Тіка. Так, його фантазія — мила вельможна панна, що в чарівному лісі полює на казкових звірів, може, на самого рідкісного однорога, що дає себе спіймати тільки незайманій дівчині.

Однак тепер із паном Тіком відбувається дивовижна зміна, що знайшла вияв у його третій манері. Після падіння Шлегелів він довго мовчав, а потім знову виступив перед читачем, але в такий спосіб, якого найменше чекали від нього. Колишній ентузіаст, якого фанатична ревність змусила перейти в лоно католицької церкви, який так запекло боровся з просвітництвом і протестантизмом, який жив тільки середньовіччям, феодальним середньовіччям, який любив мистецтво тільки в його наївних і простосердих виявах, раптом виступив у ролі воорога фанатизму, відтворювача найсучаснішого міщанського життя, у ролі митця, що вимагає від мистецтва найчіткішого самоусвідомлення, одно слово — у ролі розважної людини. Таким ми бачимо його в низці пізніших новел, що з них деякі відомі й у Франції. В них помітне вивчення творчості Гете, і взагалі в своїй третій манері пан Тік виступає як справжній учень Гете. Та сама артистична ясність, життєрадісність, спокій, іронія. Колись шлегелівській школі не пощастило принадити до себе Гете, зате тепер ми бачимо, як сама ця школа, репрезентована паном Людвігом Тіком, перейшла до Гете.

Це нагадує мені одну магометанську легенду. Пророк сказав горі: «Підійди до мене!» Але гора не підійшла. І враз сталося ще більше чудо! Пророк сам підійшов до гори.

Пан Тік народився в Берліні 31 травня 1773 року. Вже багато років він живе в Дрездені, де цікавиться переважно театром і де, хоч у своїх давніших творах весь час висміював двірських радників як втілення сміховинності, тепер сам став саксонським двірським радником. Усе ж таки господь бог іще більший насмішник.

З'явилась якась дивна невідповідність між розумом і фантазією цього письменника. Перший — розум Тіка — поштивий і тверезий обиватель, відданий принципам корисності, він і знати не хоче про мрійництво; але друга — фантазія — лаштується тією самою дворянкою з перами на шапочці й соколом на руці. Ці двоє живуть у химерному шлюбі, і часом невесело буває дивитись, як сердешна високородна жінка мусить помагати чоловікові в хатньому господарстві чи навіть у його сирній крамниці. Та іноді ночами, коли вельмишановний чоловік спокійно хропе з бумазейним ковпаком на голові, благородна дама встає з примусового подружнього ложа, сідає на білого коня і знов, як колись, весело полює в зачарованому лісі романтики.

Не можу не зауважити, що розум Тіка в останніх його новелах зробився ще сухіший, та й фантазія дедалі більше втрачає свою романтичну натуру і в холодні ночі не встає з подружнього ложа, а, солодко позіхаючи, майже ніжно горнеться до коша-вого чоловіка.

І все ж пан Тік лишається видатним письменником. Бо він уміє створювати живі образи і з серця його ллються слова, що зворушують наші серця. Однак не лише тепер, а й завжди в ньому помітна

була несмілива натура, щось невизначене, непевне, якась кволість. Цей брак рішучості й сили аж надто прикро виявляється в усьому, що він зробив і написав. Принаймні в усьому, що він написав, не видно самостійності. В своїй першій манері він взагалі ніщо; в другій манері — він тільки вірний зброєносець Шлегелів; у третій манері — наслідувач Гете. Його критичні статті про театр, які він видав збіркою під назвою «Драматургічні сторінки», — це найоригінальніше з усього, що він створив. Але ж це лише статті про театр.

А й Шекспір, щоб остаточно показати Гамлета слабкою людиною, виводить його в розмові з акторами як доброго театрального критика.

Серйозними науками пан Тік ніколи глибоко не цікавився. Він вивчав сучасні мови й давні пам'ятки нашої вітчизняної поезії. Від вивчення класики він нібито завжди лишався далекий, як справжній романтик. Ніколи не заглиблювався він і в філософію; вона, здається, була йому навіть ненависна. На полях науки пан Тік зривав тільки квіти й тоненькі дубчики — перші призначалися для носів його друзів, а другі — для спин його ворогів. Ученому рільництву він не присвячував себе ніколи. Його твори — букети квітів та в'язки різок, серед них нема жодного снопа з колосками.

Окрім Гете, пан Тік найбільше наслідував Сервантеса. Гумористична іронія чи, може, краще сказати, іронічний гумор обох цих новочасних письменників розпускає свої пахощі й у новелах пана Тіка, написаних у третій манері. Іронія й гумор там так стопилися, що здаються одним цілим. Про цю гумористичну іронію в нас говорять дуже багато, гетеманська естетична школа вихваляє її як особливо визначну рису свого вчителя, і вона відіграє велику роль у німецькій літературі. Але вона є тільки озна-

кою нашої політичної невиліковності, і як Сервантес за часів інквізиції мусив удаватись до гумористичної іронії як до засобу висловлювати свої думки, не віддаючи себе на поталу чиновникам священної канцелярії, так і Гете звичайно тоном гумористичної іронії казав те, чого, як міністр і придворний, не смів сказати навпростець. Гете ніколи не замовчував правди, а тільки вбирав її в гумор та іронію там, де не міг показати голою. Письменники, що нидіють під тиском цензури та всіляким іншим духовним гнітом, але не можуть зректись своїх справжніх поглядів, найчастіше змушені вдаватись до іронічної та гумористичної форми. Це єдиний вихід, який ще лишається для чесності, і під гумористично-іронічною личиною ця чесність виявляється навіть найзворушливіше. Це знов нагадує мені про чудного датського принца. Гамлет — найчесніша душа в світі. Божевільним він прикидається тільки задля пристойності: він химерує, бо химерність не так уражає двірський етикет, як різка прямота. В усіх своїх гумористично-іронічних витівках він завжди умисне дає знаки, що це тільки прикидання; в усьому, що він робить і каже, його справжня думка очевидна для кожного, хто вміє бачити, а тим паче для короля, якому він хоч і не може сказати правду в вічі (бо для цього він заслабкий), але й приховувати її від нього аж ніяк не хоче. Гамлет чесний до останньої жилочки; тільки найчесніша людина могла сказати: «Всі ми дурисвіти», — і, прикидаючись божевільним, він теж не хоче нас одурити, а в душі сам усвідомлює, що він і справді божевільний.

Наприкінці я повинен похвалити ще дві праці пана Тіка, якими він особливо заслужив вдячність німецької публіки. Це його переклади низки англійських драм дошекспірівського періоду та Сервантесового «Дон Кіхота».

Особливо вдалий вийшов у пана Тіка переклад «Дон Кіхота»: ніхто не зрозумів так добре й не відтворив так влучно блазенської величі хитромудрого ламанчського ідальго, як наш славний Тік.

Досить кумедно, що саме романтична школа дала нам найкращий переклад книжки, в якій найдотепніше висміяно її власне блазенство. Адже ця школа була охоплена тим самим божевіллям, що надихало й благородного ламанчця на всі його витівки; вона так само хотіла реставрувати середньовічне рицарство; вона теж хотіла вернути до життя відмерлу минувшину. Чи, може, Мігуель де Сервантес Сааведра в своєму блазенському героїчному епосі хотів висміяти й інших рицарів — тобто всіх людей, що борються й страждають за якусь ідею? Може, справді він хотів у своєму довготелесому кошовому рицарі пародіювати ідеалістичний ентузіазм, а в його гладкому зброєносці — реалістичний розум? Та хай там як, а цей останній багато кумедніший: бо реалістичний розум, попри всі з давніх-давен відомі повчальні прислів'я, все-таки мусить трюхикати на своєму спокійному вісліюку вслід за ентузіазмом; він, хоч і краще розуміє все, мусить поділяти, як і його вісліюк, усі злигодні, що так часто припадають благородному рицареві; справді, ідеалістичний ентузіазм так невідпорно захоплює нас, що реалістичний розум з усіма своїми вісліюками завжди мимохіть мусить іти слідом за ним. Чи, може, мудрий іспанець хотів іще глибше висміяти людську природу? Може, він у образі Дон Кіхота алегорично змальовував наш дух, а в образі Санчо Панси — наше тіло, і весь роман, таким чином, є не що інше, як велика містерія, де обговорюється проблема духу і матерії в усій своїй жахливій правді? Принаймні одне я бачу в цій книжці, що бідолашному матеріалістові Санчо доводиться

дуже багато страждати за спіритуальне донкіхотство, що він за найбагородніші наміри свого пана дуже часто дістає найвульгарнішої прочуханки і що він завжди буває мудріший за свого високохмарного пана: адже він знає, що побої — річ дуже погана, а ковбаски в олья-подріді⁵¹ дуже смачні. Справді, тіло дуже часто здається розумнішим за дух, і людина часто куди правильніше думає спиною і шлунком, ніж головою. [...]

«ГУГЕНОТИ» МЕЙЄРБЕРА *

[...] «Роберта-Диявола» треба було прослухати разів із десять, щоб збагнути всю красу цього шедедру. А художні критики запевняють, що в «Гугенотах» Мейєрбер явив ще більшу довершеність форми, ще тонше виконання деталей. Він, безперечно, найбільший із сучасних контрапунктистів, найбільший художник у музиці; він виступає цим разом із зовсім новими формовитворами, він творить нові форми в царстві звуків; він дає й нові мелодії, зовсім незвичайні, та не в анархічному надмірі, а там, *де* він хоче й *коли* він хоче, в тому місці, де вони потрібні. Саме цим він і відрізняється від інших геніальних музикантів, у яких багатство мелодій засвідчує радше брак художності, бо вони плывуть за течією своїх мелодій, більше скоряються своїй музиці, аніж повелівають нею. Цілком слушно порівнювали вчора у фойє Опери художнє чуття Мейєрбера з чуттям Гете. Тільки, на противагу до Гете, в нашого великого маестро любов до свого мистецтва, до музики, набула такого пристрасного характеру, що шанувальники часто потерпають за його здоров'я. До цього чоловіка воістину пристає східна притча про свічку, яка, світячи іншим, зго-

ряє сама. Він запеклий ворог усього немусикального, всіх дисонансів, усякого вереску і вищання, і про його антипатію до котів та котячих концертів розповідають найкумедніші речі. Уже близькість kota може вигнати його з кімнати, навіть довести до неприємності. Я переконаний: маестро умер би, при потребі, за музикальний пасаж, як інші вмирили за догмат віри. Так, я вважаю, що коли б у судний день архангел засурмив фальшиво, то Мейербер був би здатен спокійно лежати в могилі й не взяв би жодної участі у загальному воскресінні. Завдяки своєму ентузіастичному ставленню до правди, а також і своїй особистій скромності, благородству й доброті він, безумовно, здолає і ту незначну опозицію, яка, викликана колосальним успіхом «Роберта-Диявола», мала відтоді досить часу, щоб об'єднатися, і, напевно, цим разом, при новому тріумфальному поході, затягне своїх найзлюбливіших пісень. [...]

ШВАБСЬКЕ ДЗЕРКАЛО *

[...] Прихильний читач зачудовано прохає пояснення: що, власне, я розумію під назвою «швабська школа»? Що це таке — швабська школа? Ще недавно я сам звертався з цим питанням до багатьох мандрівців-швабів і просив пояснення. [...]

— Чи не правда, до неї належить Шіллер, несамопитий творець, що створив «Розбійників»?

— Ні,— сказано у відповідь,— у нас із ним немає нічого спільного, такі розбійницькі поети не належать до швабської школи; ми поводимось цілком пристойно, й Шіллеру рано довелося виїхати з краю.

— А Шеллінг належить до швабської школи,

Шеллінг, мандрівний мудрець, король Артур філософії, який надаремне шукає Монсальвач⁵² абсолютного знання і приречений знемагати в містичній пустелі?

— Цього,— відказали мені,— ми не розуміємо, але в одному можемо вас запевнити: Шеллінг не належить до швабської школи.

— Чи належить до неї Гегель, навколосвітній плавець у світі духу, який безстрашно проник до північного полюса думки, де в кризі абстракції замерзає наш мозок?

— Його ми зовсім не знаємо.

— Чи належить до неї Давид Штраус, Давид із смертоносною пращею?

— Хай нас бог боронить від нього, його ми навіть відлучили від церкви; коли б він добивався прийняття в швабську школу, то ми, безперечно, його забалотували б.

— Але, ради всього святого,— заволав я, перелічивши майже всі великі імена Швабії [...],— хто ж тоді належить до швабської школи?

— Гаразд,— відповіли мені,— ми скажемо вам правду: ті знаменитості, що їх ви тільки-но перелічили,— не так швабські, як європейські, вони, так би мовити, емігрували, нав'язавши себе закордонові, тим часом знаменитості швабської школи зневажають такий космополітизм і архіпатріотично та вигідно сидять удома при лакфіолях і за супом з ковбасою в рідній швабській землі.

Аж тоді я, врешті, зметикував, які скромні щодо величини ті знаменитості, що з деяких пір хвалювано називають себе швабською школою, тупцюють в одному й тому ж колі думок, пишаються одними й тими ж почуттями, та й китички на люльках носять одного й того ж кольору.

Найвидатніший з них — євангелічний пастор

Густав Шваб. Він цілий оселедець у порівнянні з іншими, що є лише сардинками,— певна річ, сардинками несолоними. Він склав кілька гарних пісень, а також низку хороших балад; звичайно, з Шіллером, великим китом, його не треба зіставляти. Після нього йде доктор Юстінус Кернер, якому ввижаються примари й отруєні кров'яні ковбаси і який одного разу цілком поважно розповідав публіці, як пара черевиків, сама, без людської допомоги, поволі підійшла кімнатою до ліжка ясновидиці з Префорста. Ще того бракувало, щоб ми щовечора мусили прив'язувати свої чоботи, а то вони уночі — туп, туп! — наблизяться до ліжка і стануть шкіряним примарним голосом декламувати вірші pana Юстінуса Кернера. Ці вірші не такі вже й погані, і взагалі цей чоловік не без заслуг, і мені хотілось би сказати про нього те саме, що Наполеон сказав про Мюрата, а саме: «Він великий дурень, але найкращий генерал кавалерії». Я вже бачу, як жителі Вайнсберга поспіль захитають головами на це судження і зачудовано скажуть мені у відповідь: «Наш дорогий земляк пан Юстінус, звичайно, великий дурень, та аж ніяк не найкращий генерал кавалерії». Ну, як вам завгодно, я залюбки погоджусь з вами, що він не є знаменитим генералом кавалерії.

Пан Карл Майер, який по-латині зветься *Carolus Magnus* *,— ще один поет швабської школи; запевняють, що він найточніше розкриває її дух і характер; це сонна муха, яка оспівує хрущів. Він начебто гучно прославився на всю околицю Вайблінгена, перед брамою якого збираються йому поставити статую, а саме статую дерев'яну на весь

* Карл Великий.

зріст. Цю дерев'яну подобу співця мають щороку заново мастити олійною фарбою, щороку навесні, коли пахнуть лакфіолі і гудуть хрущі. На п'єдесталі буде напис: «Це місце не дозволяється забруднювати».

Пречудовим поетом швабської школи,— твердять мені,— є пан ***— він лиш недавно прийшов до тям, але ще не заговорив, тобто ще не надрукував своїх віршів. Мене повідомили, що оспівує він не тільки хрущів, але навіть жайворонків і перепілок, що, певна річ, дуже похвально. Жайворонки і перепілки справді гідні того, щоб їх оспівати, зокрема, коли вони засмажені. Про характер і цінність віршів пана *** я зовсім не можу судити доти, поки вони не заговорили, як і про шедеври багатьох інших незнайомців швабської школи.

Швабська школа, либонь, зачула, що її авторитетові не зашкодить, коли поряд з великими незнайомцями, видимими для нас лише за допомогою гідрогазомікроскопа, вона змогла б зарахувати до свого гурту й кількох малих знайомців, кількох знаменитих осіб, що здобули певне значення не тільки в мирному затишку швабських країв, але й у решті Німеччини. Тож вони написали королеві баварському Людвігові, коронованому співцеві, та він відмовився. А втім, він велів передати їм дружнє вітання і надіслав розкішний примірник своїх віршів з золотим обрізом у палітурці з червоного паперу під сап'ян. Тоді звернулися шваби до надвірного радника Вінклера, що уславив себе як поет під іменем Теодора Гелля; однак цей відповів, що його становище як редактора «Вечірньої газети» не дозволяє йому вступити до швабської школи, до того ж він сам збирається заснувати саксонську школу й з цією метою заангажував уже чимало поетичних земляків. Таким же чином відхилили про-

позицію швабської школи декотрі знаменитості Оберлаузіцу і Східної Померанії.

В цій скруті шваби вступнули достоту швабську штуку, а саме — прийняли в члени швабської школи одного угорця і одного кашуба. Першого, угорця, звали Ніколаус Ленау; він після Липневої революції, завдяки своїм ліберальним пориванням, а також завдяки рекламному запалові мого друга Лаубе, здобув славу, що її він певною мірою заслуговує. Угорці, в усякому разі, багато втратили через те, що їхній земляк Ленау пішов до швабів; а втім, поки вони мають токайське, вони мають і змогу розважатися після цієї втрати.

Другий набуток швабської школи менш блискучий; він полягає в особі уславленого Вольфганга Менцеля, що з'явився на світ серед кашубів, на прикордонній смузі між Польщею і Німеччиною, на тому кордоні, де німецький бовдур розуміє слов'янського бовдура, як висловився б старий Фосс, старий Йоганн Генріх Фосс, неотесаний, але чесний саксонський селянин, який і своєю фізіономією, і своєю душею уособлював риси німецької національності. Що цього не можна сказати про пана Вольфганга Менцеля, що він ні виглядом, ні натурою не є німцем, це я довів ґрунтовно в невеличкій і вельми симпатичній статті «Про донощика». [...]

Пан Густав Пфіцер [...] не можу, заради вицерпності, не згадати про нього; швабська-бо школа залічує його до своїх, що здається мені доволі дивним, оскільки він, на противагу до цього товариства, кружляє радше як глибокодумний кажан, аніж як добродушний хрущ, і пахне радше могилою Шіллера, аніж лакфіолями. Мені надіслали якось із Штутгарта його вірші, і приязна супровідна записка спонукала мене кинути на них побіжний погляд; я визнав їх препоганими. Те саме можу ска-

зати і про його прозу; вона препогана. Признаюся, звичайно, що з його прози я читав лише його статтю, що її він написав проти мене. Вона нездарна, безпорадна, і стиль її нікудишній; це останнє тим непростенніше, що матеріали для неї доставляла уся школа. Найкращий у статті добре відомий трюк: так зіставити спотворені вислови з найрізномірніших творів автора, щоб приписати йому будь-яке переконання або безпринципність. Цей трюк, звісно, не новий, але він завжди виправдовує себе, бо з боку зачепленого автора неможливе ніяке спростування, якщо він не захоче писати цілі фоліанти, щоб довести, що один із наведених висловів має гумористичний сенс, другий, хоча зміст його і серйозний, але відноситься він до попереднього вислову, завдяки якому і розкривається його правильне значення; що, далі, нанизані вислови висмикнуто не тільки з їх логічного, але й з хронологічного зв'язку, щоб вивудити гадані суперечності; що самі ці суперечності засвідчили б якнайбільшу послідовність, коли б узято було до уваги їхній порядок у часі, обставини і умови — ох! коли б узято було до уваги, яка дивовижно заплутана стратегія автора, що бореться за справу європейської свободи, як підвладна його тактика всіляким змінам, як сьогодні він мусить обстоювати як надзвичайно важливе те, що завтра може стати для нього цілком байдушим, як сьогодні йому доводиться захищати або атакувати одну тезу, завтра другу, залежно від позиції супротивної сторони, від зміни в складі союзників, від перемог чи поразок.

Єдино нове й оригінальне у названій вище статті пана Густава Пфіцера було ось що: подекуди не тільки хитромудро перекинуто буквальный зміст моїх творів, але навіть сфальшовано самі мої слова... Це нове, це оригінальне, принаймні дотепер в

Німеччині, цитуючи автора, ще не фальшували його слів. [...]

...А зараз, любий читачу, дозволь перейти до серйозної розмови; те, що я маю тобі зараз сказати, несумісне з жартівливим тоном, з легковажно-веселим настроєм, що надихав мене при написанні цих сторінок, мою душу гнітить щось таке, про що я не можу говорити цілком вільно, але про що все ж необхідно висловитися без найменшої двозначності. Річ у тому, що мені справді-бо лячно заговорити у зв'язку зі швабською школою також і про Людвіга Уланда, великого поета, якого я майже боюся образити, згадуючи його в такому жалюгідному товаристві. А проте, оскільки названі вище віршомаси залічують Людвіга Уланда до своїх і навіть видають за проводиря своєї компанії, то всяке замовчування тут його імені могло б розглядатися як нечесність. Далекий від того, щоб ставити під сумнів його значення, я хотів би, навпаки, на повний голос заявити про свою повагу до його поезій. Для цього я матиму невдовзі більш підходящу нагоду. Я покажу тоді вичерпно, що, хоча в мої давніші судження про знаменитого співця могли вкратися деякі непривітні тони, деяка хвилева досада, я, однак, ніколи не мав наміру припуститися несправедливості щодо його внутрішньої цінності, щодо самого його таланту. Лише про його літературно-історичні взаємини, про зовнішні зв'язки його музи довелося мені висловити відверту думку, яка, можливо, викликала незадоволення його друзів, та попри це є цілком слушною. Давши побіжну оцінку Людвігові Уланду в зв'язку з «романтичною школою» в книжці, яка має таку ж назву, я з достатньою чіткістю довів, що знаменитий співець не створив нового, оригінального поетичного стилю, а лише вміло повторив мотиви романтичної школи; що відтоді,

як відлунали пісні його товаришів по школі, збірку віршів Уланда слід розглядати як єдиний уцілілий ліричний пам'ятник цих пісень романтичної школи; що, однак, сам поет, так само як і вся школа, вже давно мертвий. Так само як Шлегель, Тік, як Фуке, Уланд також давно помер і має в порівнянні з цими благородними мерцями лише ту заслугу, що, мабуть, усвідомив свою смерть і ось уже двадцять років нічого більше не пише. Це ж бо однаково огидне, як і смішне видовище, коли тепер мої швабські віршомази залічують Уланда до своїх, коли вони витягають великого мерця з могили, насовують йому на голову дитячого брилика і впихають його до низької кімнатки у своїй школі — або тим паче коли садовлять покійного героя, у повній зброї, на високого коня, як це зробили колись іспанці зі своїм Сідом⁵³, і в такому виді виряджають у бій проти невірних, проти зневажників швабської школи.

Ще цього мені бракувало, щоб я і в царині мистецтва боровся з мерцями. На жаль, мені доводиться частенько мати справу з ними в інших царинах, і, запевняю вас, клянусь усіма муками моєї душі, така боротьба буває найнеприємніша і найнестерпніша. Тут немає тої палкої нетерплячості, що нацьковує удар на удар, поки борці, немов поп'янілі, не впадуть, спливаючи кров'ю. Ох, мерці більше стомлюють нас, аніж ранять, і битва врешті перетворюється на фехтувальну нудьгу. [...]

Написано в Парижі в травні 1838 р.

Розділ III

ЛІТЕРАТУРНА І НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ. ЕЛЕМЕНТИ СТИХІЙНОГО МАТЕРІАЛІЗМУ І АНТИКЛЕРИКАЛІЗМУ У ФОЛЬКЛОРІ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ

«ВІРШІ ЖАНА БАТІСТА РУССО» *

(Крефельд, у Функе, 1823)

«ВІРШІ ЛЮБОВІ І ДРУЖБИ» ЙОГО Ж ТАКИ

(Гамм, у Шульца і Вундермана, 1822)

Почуття, настрої та погляди юнацького віку — ось тема цих двох книжок. Нам невідомо, чи автор вичерпно з'ясував собі значення цього віку, але немає сумніву, що в його зображенні він не зазнав невдачі [...], бо автор подав нам не роздуми про свої почуття, настрої та погляди, а їх самі через закономірно породжувані ними вислови, вчинки та інші зовнішні вияви. Він спокійно піддав себе впливові усього зовнішнього світу й вільно й просто, нерідко з чудесною чесністю й по-дитячому наївно висловив, як той світ відбився у його схвилюваній душі. Автор дотримувався тут найвищої засади школи романтиків і, замість пориватися до відомої фальшивої ідеалізації, зафіксував у своїх віршах найособливіші особливості життя простуватої міщанської молоді. Та ось що ознаймує в ньому поета: в цих особливостях знов проявляється загальне; навіть у тих картинах голландської школи, що їх пропонує нам іноді автор у сонетах, ідеальне саме по собі зримо постає перед нами. Цей вибір

і поєднання особливостей і є тим, по чому можна пізнати міру таланту; бо так само як мистецтво живописця полягає у здатності його ока до своєрідного бачення, і він, приміром, найбруднішу сільську корчму сприймає і змальовує саме з того боку, з якого її вигляд приємний для естетичного почуття і для душі, так і істинний поет має талант бачити і сполучати найнезначніші і найбезрадісніші особливості буденного життя таким чином, що з них виникає гарний, справді поетичний твір. Ось чому кожному справжньому творові притаманне певне локальне забарвлення, і в суб'єктивному творі ми повинні впізнати середовище, в якому живе поет. В цих поезіях, що перед нами, на нас віє духом надрейнських просторів, і всюди ми подибуємо в них сліди тамтешнього життя-буття і діяльності, тамтешнього народного характеру з усією його життєрадісністю, волелюбством, чарівністю, жвавістю і неусвідомленою глибиною. Що ж до ступеня художності, то другу з цих двох книжок ми вважаємо кращою від першої, хоча в цій першій більше принадного і соковитого. В першій книжці ще переважає кипіння пристрасті, саме тому, що в ній знаходить свій вияв неспокійне поривання до історії; в другій уже мріє епічний спокій, бо вже наявний деякий історичний матеріал, який надає певних обрисів. Але кожен знає,— а хто не знає, нехай довідається про це тут,— що пристрасть з таким же успіхом продукує вірші, як і природжений поетичний геній. Тому-то й бачиш стількох німецьких юнаків, які вважають себе поетами, бо їхня кипуча пристрасть,— приміром, раптове настання статевої зрілості, або патріотизм, або й божевілля,— породила кілька стерпних віршів. Тому-то, далі, деякі загумінкові естетики, що спостерігали, можливо, як розчулений фурман або розгнівана кухарка вибухали поетичними тира-

дами, зробили помилковий висновок, що поезія є ніщо інше, як мова пристрасті. Наш автор, видимо, не одного вірша першої книжки створив за посередництвом пристрасті, зате про вірші другої книжки можна сказати, що вони є почасти витворами генія. Важче визначити міру його сили, і площа цих сторінок не дозволяє зробити таке дослідження. Тож переходимо до більш зовнішньої характеристики обох книжок. Перша охоплює сто окремих і сполучених між собою віршів, написаних різними метрами і в різних тональностях. Автор полюбляє в них наслідувати більшість південних форм і робить це з більшим чи меншим успіхом. Але не забуто також і форми простого німецького гномічного жанру¹ і народної пісні.

[...] Річ-бо в тому, щоб, схопивши дух народно-пісенних форм і володіючи цим знанням, створити нові, пристосовані до наших потреб форми. Через це несмаком звучать титуловані народними піснями тих панів, які найсучасніший матеріал із життя освічених кіл зодягають у форму, що її, можливо, визнавали придатною для виливу своїх почуттів ремісничі підмайстри двісті років тому. Буква вбиває, але дух дарує життя. [...]

АЛЬБЕРТ МЕТФЕССЕЛЬ *

Наше добре місто Гамбург, що кілька років тому зазнало й досі помітної втрати у зв'язку зі сконом старого, бравого, грубуватого, дуже простодушного, тямущого і антикаталаністичного² Швенка, зараз, видимо, одержить достатнє відшкодування, бо один із найзнаменитіших музикантів має намір тут поселитися. Це Альберт Метфессель, чиї пісні, розповіді по всій Німеччині, здобули любов у всіх

верствах народу і лунають та відлунюють як на вечорницях сумирних філістериків, так і по шинках на буйних бенкетах буршів. Автор цих рядків також свого часу чесно співав разом з іншими не одну прекрасну пісню із Метфесселевої збірки студентських застольних пісень і вже тоді високо цінував цього чоловіка і його книжку. Справді-бо, неможливо вповні віддати шану тим композиторам, що дарують нам отакі пісенні мелодії, які знаходять дорогу до народу і поширюють справжню життєрадісність і щире веселість. Більшість композиторів так поглубили й заплутались у всіляких штучних, пустих химеріях, що неспроможні створити нічого чистого, простого, коротше кажучи, нічого природного,— а природне, органічно виникле і позначене непідробною печаттю істини, якраз і надає пісенним мелодіям тої чарівливості, завдяки якій вони западають у кожную душу і стають популярними. Декотрі наші композитори, правда, настільки ще zostалися близькі до природи, що здатні компонувати отакі прості пісенні твори, але одні з них вважають себе надто благородними для цього, інші полюбляють зумисний відхід від природи і, можливо, бояться, що їх не залічать до справжніх митців, якщо вони не витворять музикальних фокусів. Театри — ось найперша причина того, чому занедбано пісню; всі, хто лише вивчив генерал-бас або недовчився або й нічого не вчився, рвуться на кін. Жалюгідне мавпування, загибель для не одного істинного таланту! [...]

ВІЛЬГЕЛЬМОВІ МЮЛЛЕРУ

7 червня 1826 р.

[...] «Північне море» належить до останніх моїх творів, і ви побачите в ньому, яких нових струн я торкнувся, яких нових пісень заспіваю. Я не настільки дріб'язковий, щоб не признатися відверто: розмір мого «Інтермеццо» не випадково схожий на ваш звичайний розмір, і, певно, цей твір завдячує вашим пісням своїми найпотаємнішими ритмами. Адже в той час, коли я писав «Інтермеццо», я ознайомився з любими мюллерівськими піснями. Вже дуже рано я сприйняв вплив німецьких народних пісень; згодом, коли я вчився в Бонні, Август Шлегель відкрив мені багато метричних секретів, але мені здається, що тільки в ваших піснях я знайшов те чисте звучання, ту справжню простоту, до яких завжди прагнув. Які чисті, які ясні ваші пісні, і всі вони — пісні народні. В моїх віршах, навпаки, певною мірою народна тільки форма; а зміст їхній належить «цивілізованому» суспільству, скутому умовностями. Так, я досить зрілий, щоб підкреслити це, і коли-небудь ви прочитаєте мое прилюдне визнання, що, прочитавши ваші «Сімдесят сім віршів», я вперше зрозумів, як із давніх, уже наявних форм народних пісень можна створити нові форми, які теж є народними, хоч і не наслідують ані застарілої мовної незграбності, ані безпорадності. В другій частині ваших віршів форма, по-моєму, ще чистіша, ще прозоріша й ясніша. Але навіщо говорити так багато про форму, коли мені не терпиться сказати вам, що жодного поета-пісняра, крім Гете, я не люблю так, як вас. Наспіви Уланда не досить самобутні і, власне, взяті з тих старовинних віршів, з яких він бере й сюжет, образи та мовні звороти.

Безмежно багатший і оригінальніший Рюккерт, але в ньому мені не подобається все, що я засуджую в собі самому; ми споріднені в помилках, і часто він мені такий огидний, як і я сам собі. Ви єдиний, Вільгельме Мюллер, у всій вашій нетлінній свіжості й юнацькій самотності, даєте мені чисту радість. Зі мною, як я уже сказав, справа стоїть кепсько: як видно, поет-пісняр у мені вже загинув, що ви й самі, мабуть, помітили. Проза розкриває мені свої широкі обійми, і в найближчих томах «Подорожніх картин» ви знайдете багато прозаїчно дикого, жорстокого, колючого, виразно полемічного. Наш час надто поганий, і той, хто має силу й прямодушність, повинен мужньо вступати в боротьбу з бундючною поганню і з нестерпною пихатою посередністю, які дедалі більше поширюють свій вплив. [...]

ДО ІСТОРІЇ РЕЛІГІЇ І ФІЛОСОФІЇ В НІМЕЧЧИНІ *

Книга перша

[...] Народна віра в Європі, на півночі ще набагато більше, ніж на півдні, була пантеїстична, її містерії та символи виражали поклоніння природі, в кожній стихії вшановувано чудесні істоти, в кожному дереві дихало якесь божество, обожнений був увесь зримий світ; християнство перевернуло цей погляд, і на місце обожненої природи прийшла природа одияволена. Однак радісні, облагороджені мистецтвом постаті грецької міфології, що разом з римською цивілізацією панувала на півдні, не так легко було перетворити на відворотні, страхітливі сатанинські почвари, на кшталт образів герман-

ських богів; певна річ, їх не формувало якесь особливе художнє чуття, і ще здавна були вони такі ж непривітні й похмурі, як сама північ. Тому у вас, у Франції, не могла витворитись така понуро-відразлива чортівня, як от у нас, і навіть світ примар та казкових істот набув у вас радісного вигляду. Які гарні, прозорі й барвисті ваші народні перекази в порівнянні з нашими, отими виродками з крові й туману, що так люто вишкіряються на нас. Наші поети середньовіччя, які здебільшого вибирали сюжети придумані або вперше опрацьовані вами в Бретані чи Нормандії, можливо, зумисне вливали в свої твори якнайбільше цього радісного давньо-французького духу. Однак у наших національних поемах і в наших усних народних легендах зберігся той понурий північний дух, який ви навряд чи годні уявити.

У вас, як і в нас, чимало різних духів стихій, але наші відрізняються від ваших так само, як німець від француза. Демони у ваших фаблю та чарівних казках такі ясновиді, а передусім такі охайні в порівнянні з нашою чорною і дуже часто брудною тогосвітньою поганню! Адже ваші феї та духи стихій, хай би звідки ви їх позичили, з Корнуолу чи з Аравії, цілком і повністю натуралізувалися, і будь-який французький дух відрізняється від будь-якого німецького духу, як, скажімо, франт, що в жовтих лайкових рукавичках фланірує бульваром Кобланс, від дебелого німецького міхоноші. Ваші русалки, приміром Мелюзіна³, такою ж мірою відрізняються від наших, як принцеса від пралі. Як злякалася б фея Моргана⁴, зустрівши, скажімо, намащену мастями німецьку відьму, що голяком їде верхи на мітлиці на Брокен⁵. Ця гора — не радісний Авалон, а місце зустрічей усього непутящого і бридкого. На вершині гори сидить сатана у подобі

чорного цапа. Кожна відьма підступає до нього зі свічкою в руці і цілує його ззаду, де кінчається хребет. Відтак нечестиве жіноцтво танцює навколо нього і співає: «Дондеремус, Дондеремус!» Цап мекає, учасниці пекельного канкану радісно верещать. Лихий знак для відьми, якщо в цьому танці вона губить черевика; це означає, що сплять її ще цього самого року. Але всякі передчуття небезпеки заглушує шалена, достоту берліозівська музика шабашу; і коли вранці нещасна відьма прокинеться від свого захмеління, вона бачить себе голою і виснаженою в попелі біля погаслої кабиці.

Найкращу довідку про цих відьом знайдемо в «Демонології» вельмишановного і високовченого доктора Ніколауса Ремігіуса, кримінального судді його світлості герцога Лотарінзького. Цей гострий на ум чоловік мав воістину найкращу можливість спізнати відьомське життя-буття, бо він підготував процеси проти них і за його часів в самій тільки Лотарінгії спалено на вогнищі вісімсот жінок, зловлених на чаклунстві. Доведення провини полягало здебільшого ось в чому: зв'язавши їм руки і ноги, їх кидали в воду. Якщо вони йшли на дно й тонули, це означало, що вони невинні, коли ж вони залишалися, плаваючи на воді, їх визнавали винними і спалювали. Така була логіка тої доби.

Головна риса характеру німецьких демонів, як бачимо,— це те, що вони позбавлені всього ідеального, що в них змішане вульгарне з жахливим. Чим більше грубо-фамільярного ми в них бачимо, тим страхітливіше враження вони на нас справляють. Немає нічого моторошнішого від наших домовиків, кобольдів та гномів. Преторіус у своєму «Антроподемусі» пише з цього приводу (цитую це місце за Добенеком):

«Наші предки не могли уявляти собі домовиків

інакше, як тільки справжніми людьми, у подобі малих дітей в барвистій одежині. Дехто додає, що в них часто були встромлені у спину ножі або щось інше, вигляд їхній був надзвичайно страшний і засвідчував, у який спосіб і яким знаряддям їх було передчасно умертвлено. Бо забобонні люди гадають, що це душі замордованих колись у домі людей. І гомонять вони про всякі історії, що кобольди нібито якийсь час робили наймичкам і куховаркам добрі послуги в домі і були їх улюбленцями; а через це декотрі жінки проймалися до кобольдів такою прихильністю, що палко прагнули побачити цих наймитиків і зійтися з ними; домовики, однак, ніколи не погоджувалися на це охоче, відмагаючись тим, що їх не можна побачити, не сповнившись жахом.

Та коли хтиві наймички усе ж не поступалися, кобольди нібито призначали їм в домі місце, де вони зможуть показатися їм у плоті; але треба принести з собою відро холодної води. І тоді бувало, що такий-от кобольд являвся їм на горищі, лежачи голий на подушці, а з спини в нього стирчав великий ніж. Від цього деяких найминок поймав такий жах, що вони зомлівали. Тоді кобольд схоплювався на ноги, брав воду й обливав нею жіночку, щоб та очуняла. Після цього в найминок пропадала хіть, і більше вони ніколи не прагнули подивитися на любого Хімхена *, бо в кожного кобольда було своє власне ім'я, але найчастіш він звався Хім. І за наймитів та служниць, яким вони захотіли себе присвятити, вони виконують усю домашню роботу: чистять і годують коней, викидають гній із стайні, все миють і шкребують, підтримуючи чистоту на кухні, турбуються і про все інше, що треба поробити

* Хімхен, Хім — здрібніле від Йоахім (нім.).

в домі, і худоба завдяки їм набирає тіла й буває здорова. За це челядь повинна пестити кобольдів; щоб їм не сталося найменшої кривди, щоб із них не насміхались, не забували їх нагодувати. Коли вже куховарка взяла в дім таке створіння за таємничого помічника, вона зобов'язана щодня у певний час і в означеному місці в домі виставити повну мисочку доброї їжі і піти своєю дорогою; по тому вона може собі байдики бити, з самого вечора лягти спати — все одно рано-вранці вся її робота буде пороблена. Та хай вона хоч раз забуде про свій обов'язок і не виставить їжі, їй знову доведеться самій справляти свою роботу, і повсюди вона зазнаватиме невдачі: то ошпариться окропом, то поб'є горшки й інше начиння, то перекине страву або впаде і т. д., за що господиня або господар неодмінно її вилає; і частенько чули, як кобольд тоді хихоче або й регоче. І нібито такий кобольд назавжди залишається у своєму домі, хоча челядь і змінилася. Ба навіть наймичка, відходячи, повинна якнайкраще відрекомендувати кобольда своїй наступниці, щоб і та його також доглядала. І якщо та, бувало, відмовлялася, то і в неї було удосталь прикросів, і невдовзі їй доводилося покинути дім».

До наймоторошніших історій належить, можливо, наступне коротке оповідання:

В однієї наймички протягом багатьох років перебував отакий невидимий домовик, що йому вона приділила окрему місцину біля кухонного вогнища, і вона в довгі зимові вечори розважалася з ним розмовою. І ось одного разу наймичка попрохала Гайнцхена — бо так звали духа — показатися їй нарешті: якою зовнішністю наділила його природа? Та Гайнцхен не приставав на це. Кінець кінцем він усе ж погодився і велів їй спуститися до льоху, — там, мовляв, вона його й побачить. Наймичка бере

тоді світло, спускається до льоху і там, у відкритій бочці, бачить мертве дитя, що плаває у власній крові. Наймичка ж бо колись давно народила нешлюбну дитину і потайки вбила її і запхала до бочки.

А проте — такі-то вони, німці, вже є, що нерідко навіть у жахах знаходять добрячу розвагу — народним переказам про кобольдів часто притаманні кумедні моменти. Особливо смішні бувають історії про Гюдекена, кобольда, що колобродив у дванадцятому столітті в Гільдесгаймі; про нього так багато розповідається за кужелями та в романах про привиди. [...]

Можливо, я надто довго затримався на цих малих демонах і мені вже пора вернутися до великих. Але всі ці історії є ілюстрацією до вірувань і характеру німецького народу. Ці вірування були в минулі сторіччя такі ж сильні, як і церковна віра. Коли високовчений доктор Ремігіус закінчив свою велику працю про відьомство, йому здалося, що тепер він сам здатен чаклувати,— настільки він опанував свій предмет; і, будши сумлінною людиною, він не міг не донести на себе судовим властям і внаслідок цього доносу був спалений як чаклун.

Ці жахи породжені християнською церквою не безпосередньо, а тільки в непрямий спосіб — через те, що вона так підступно спотворила давньогерманську народну релігію, перетворивши пантеїстичний світогляд німців у пандемонічний, перемінивши колишні святощі народу на огидну чортівню. Але людина неохоче зрікається того, що було дороге і любе їй самій та її предкам, і її почуття потай конвульсивно чіпляються за цю давнину навіть тоді, коли її зіпсуто і понівечено. Тому-то ця викривлена народна віра, можливо, продержиться у Німеччині ще довше, ніж християнство, що не корениться, як вона, в національному характері. В епоху

Реформації дуже швидко відмирає віра в католицькі легенди, але аж ніяк не в чаклунство і відьомство.

Лютер уже не вірить у католицькі чудеса, але він ще вірить у чортівню. Його «Застольні розмови» повні курйозних історій про чаклунства, про кобольдів та відьом. Йому самому в тяжкі хвилини іноді здавалося, що він воює зі зримою нечистою силою. У Вартбурзі, де він перекладав Новий завіт, диявол так заважав йому в роботі, що він жбурнув чорнильницю йому в голову. Відтоді диявол дуже лякається чорнила, а ще набагато більше — друкарської фарби. [...]

ФЛОРЕНТІЙСЬКІ НОЧІ

Перша ніч

[...] — Ви часто буваєте тепер в опері, і мені здається, Максе, що ви ходите туди більше для того, щоб дивитися, аніж для того, щоб слухати.

— Ви не помилилися, Маріє, я й справді ходжу в оперу. [...]. Страшенний гамір в італійському театрі іноді дуже дратує мене. Проте музика — душа цих людей, їхнє життя, їхня національна справа. Звичайно, і в інших країнах є музиканти, що не поступаються найбільшим італійським знаменитостям, але там немає музикального народу. А тут, в Італії, музика репрезентується не окремими особами, — вона живе в усьому народі, музика стала народом. У нас, на півночі, зовсім не так, — там музика втілюється тільки в якійсь окремій людині і зветься Моцартом або Мейєрбером; до того ж якщо глибоко дослідити те найкраще, що пропонують нам північні композитори, то в їхніх творах ми знайдемо

світло італійського сонця, пахощі апельсинових гаїв, і ми переконуємося, що значно більшою мірою, аніж нашої Німеччині, вони належать прекрасній Італії — вітчизні музики. Так, Італія назавжди залишиться вітчизною музики, дарма що її великі маестро рано лягають у могили або замовкають, дарма що вмирає Белліні і мовчить Россіні.

— Справді,— промовила Марія,— Россіні уперто зберігає суворе мовчання. Якщо не помиляюсь, він мовчить ось уже десять років.

— Можливо, це не більше як жарт з його боку,— відповів Максиміліан.— Він хотів показати, що прізвисько Пезарський Лебідь⁶, яким охрестили його люди, зовсім не пасує до нього. Лебеді співають у кінці життя, а Россіні перестав співати на середині свого життєвого шляху. І я гадаю, що він вчинив слушно і саме цим довів, що він справжній геній. Митець, якого доля нагородила тільки талантом, до кінця свого життя зберігає прагнення вправлятися у цьому таланті; його спонукає до того честолюбність, він почуває, що безперервно вдосконалюється, і це почуття не дає йому заспокоїтися, поки він не досягне своєї вершини. А геній уже досяг своєї вершини, він задоволений, він зневажає світ і його дрібну честолюбність і вирушає додому в Стратфорд-на-Ейвоні, як Вільям Шекспір, або, сміючись і розсипаючи дотепи, прогулюється по Boulevard des Italiens* у Парижі, як Джоаккіно Россіні. Якщо геній має досить міцне здоров'я, то може ще довгенько прожити після того, як створить свої шедеври, або, як звичайно кажуть, після того, як виконає свою місію. Дуже поширена думка, що геній повинен рано вмерти,— по-моєму, забобон; люди вважають, здається, що період від тридцяти

* Італійським бульваром (франц.).

до тридцяти чотирьох років — найнебезпечніший час для генія. Як часто піддражнював я цим бідолашного Белліні, жартома пророкуючи йому, що він, як геній, повинен скоро вмерти, бо для нього настає вже фатальний вік. Дивна річ! — незважаючи на мій жартівливий тон, його не на жарт непокоїли ці пророкування, він називав мене своїм *jet-tatore* * і підносив два пальці, щоб не дати себе зурочити... Він дуже хотів жити, він почував якусь палку огиду до смерті, боявся її, як боїться дитина спати в темній кімнаті... То була добра, мила дитина, часом трохи пустотлива; та досить було погрозити йому майбутньою близькою смертю, як він одразу ставав лагідним, слухняним і поспішав двома піднятими пальцями зробити знак заклинання... Бідний Белліні!

— Отже, ви особисто знали його? Чи він був гарний на вроду?

[...] — Це обличчя ніколи не зітреться з моєї пам'яті! Це було одне з тих облич, що, здається, належать до царства поетичних мрій, а не брутальної дійсності. Обриси цього обличчя викликали в пам'яті картини Леонардо да Вінчі, благородний овал з наївними ямочками на щоках і з сентиментально загостреним підборіддям ломбардської школи. Колір обличчя відзначався скоріше римською ніжністю; він був матово-перлистий, з млосною блідістю — *torbidezza* **. Одне слово, це було благородне обличчя, що зустрічається лише на старих італійських портретах, воно нагадувало зображення тих знатних дам, в яких були закохані італійські художники шістнадцятого сторіччя, коли створювали свої найкращі шедеври; про таких красунь

* Людиною, здатною зурочити (*итал.*).

** Ніжність, лагідність, сумирність (*итал.*).

мріяли поети того часу, коли, складаючи свої пісні, ставали безсмертними; про них думали французькі й німецькі герої, підперізуючись мечем і вирушаючи в пошуках подвигів у походи по той бік Альп.

[...] — Ви любите Паганіні? — спитала Марія.

— Цей чоловік, — відповів Максиміліан, — окраса своєї батьківщини і, певна річ, заслуговує найпохвальнішої згадки, коли йдеться про музикальних знаменитостей Італії.

— Я ніколи його не бачила, — сказала Марія, — та, коли вірити чуткам, його зовнішність не зовсім задовольняє естетичне почуття. Я бачила його портрети...

— Що всі на нього не схожі, — перепинив її Максиміліан, — вони або спотворюють, або прикрашають його, але жоден не відтворює його справжнього вигляду. На мою думку, тільки одній-єдиній людині пощастило відтворити на папері справжнє обличчя Паганіні; цей глухий художник, на прізвище Лізер, у пориві натхненного безумства кількома штрихами олівця так добре вловив риси обличчя Паганіні, що цей правдивий малюнок викликає і сміх, і переляк водночас: «Сам диявол водив моєю рукою, — сказав мені глухий художник, таємниче хихочаючи і добродушно-іронічно похитуючи головою, — цим він мав звичку супроводити свої геніальні жартівливі вихватки. Цей художник завжди був великий дивак; незважаючи на свою глухоту, він палко любив музику, і кажуть, що коли він сидів досить близько від оркестру, то умів читати звуки з облич музикантів і міг з рухів їхніх пальців судити про більш чи менш вдале виконання; він був навіть оперним критиком в одному поважному гамбурзькому журналі. А втім, з чого тут дивуватися? Рухи музикантів — то видимі знаки, і в них глухий

художник міг вловлювати зором звуки. Адже зустрічаються й такі люди, для яких самі звуки — лише невидимі знаки, в яких вони чують барви й образи.

— І один з таких людей — ви! — вигукнула Марія.

— Мені шкода, що в мене не зберігся той невеличкий портрет, зроблений Лізером; він, можливо, дав би вам деяке уявлення про зовнішність Паганіні. Тільки різкими й стрімкими чорними штрихами можна було схопити фантастичні риси цього обличчя, які, здається, належать скоріше похмурому царству тіней, аніж сонячному світу життя. «Далєбі, диявол водив моєю рукою,— запевняв мене глухий художник, коли ми якось стояли разом з ним перед Альстерським павільйоном у Гамбурзі, де Паганіні мав того дня дати свій перший концерт.— Так, друже мій,— провадив він далі,— це правда — те, що всі про нього кажуть, він продався дияволу, продав йому і душу, й тіло для того, щоб стати найкращим скрипалем, щоб заробити мільйони, і перш за все для того, щоб визволитися з проклятої галєри, де він страждав багато років. Річ у тім, бачте, друже мій, що коли він був диригентом у місті Лукка, то закохався в одну театральну примадонну, приревнував її до якогось маленького мізерного абата — можливо, й справді став сосу *, а потім, за давнім італійським звичаєм, заколов кинджалом свою зрадливу amata **, потрапив до Генуї на галєри і, як я вже сказав, зрештою продався дияволу, щоб визволитися звідти, щоб стати найкращим у світі скрипалем і мати змогу сьогодні увечері накласти на кожного з нас контрибуцію в два талєри... Але погляньте-но! Хай помилує

* Рогоносцем (*франц.*).

** Кохану (*італ.*).

нас господь бог! Погляньте, он там по алеї іде він сам у супроводі свого непевного *fatulo* *.

І справді, незабаром я побачив самого Паганіні. Він був одягнений у темно-сірий сюртук, що сягав йому мало не до п'ят, і через те його постать здавалася дуже високою. Довге чорне волосся сплутаними кучерями спадало на його плечі й ніби темною рамкою облямовувало його бліде, мертвотне обличчя, на якому турботи, геній і пекельні сили залишили свій невитравний слід. Поряд із ним дріботів низенький, добродушний, кумедно прозаїчний чоловічок: у нього було рожеве зморшкувате обличчя, одягнений він був у світло-сірий сюртучок з металевими гудзиками; він надзвичайно люб'язно раз у раз розкланювався на всі боки, водночас із стурбовано-боязким виглядом позирав скося на високу похмуру постать, що поважно й задумливо виступала поруч із ним. Здавалося, ви бачите перед собою картину Рецша, де зображено Фауста і Вагнера⁷ на прогулянці перед Лейпцігською брамою. А тим часом глухий художник у своїй звичайній блазеньській манері коментував ці обидві постаті і звернув мою особливу увагу на розмірену й сягнисту ходу Паганіні. «Чи не здається вам,— сказав він,— що Паганіні неначе й досі носить залізні кайдани на ногах? Ця звичка збереглась у нього. Погляньте також, як зневажливо й іронічно він позирає часом на свого супутника, коли той занадто набридає йому своїми прозаїчними запитаннями; але він не може обійтися без нього: підписаний кров'ю договір пов'язує його з цим слугою,— бо це не хто інший, як сам сатана. Щоправда, необізнана публіка гадає, що цей його супутник — автор комедій та анекдотів Гарріс із Ганновера, якого Паганіні

* Слуги (*итал.*).

нібито узяв із собою в турне, щоб він відав усіма грошовими справами під час його гастролей. Люди не знають, що чорт позичив у пана Георга Гарріса тільки його тіло, а бідна душа цього бідного чоловіка, разом із іншим мотлохом, доти залишатиметься замкнутою у скрині в Ганновері, поки чорт не поверне їй її тілесну оболонку, а це станеться тоді, коли він надумає супроводити маестро Паганіні в якому-небудь іншому, більш підходящому втіленні,— наприклад, у вигляді чорного пуделя».

Уявіть собі, якщо навіть у сонячний день під зеленими деревами гамбурзького Юнгфернштега⁸ Паганіні справив на мене враження чогось казкового і надзвичайного, то як же мусила вразити мене його зловісно-хімерна зовнішність на концерті! Концерт відбувся у гамбурзькому «Театрі комедії», і місцеві любителі мистецтва вже заздалегідь зібралися там у такій кількості, що я на превелику силу відвоював собі місцину біля оркестру. Дарма що того дня приходила пошта, я помітив там усіх освічених представників комерційного світу, увесь Олімп банкірів та інших мільйонерів — богів кави і цукру, разом з їхніми гладкими богинями-дружинами, Юнонами з Вандрама⁹ й Афродітами з Дрекваля¹⁰. У залі панувала молитовна тиша. Очі всіх були спрямовані на сцену. Усі вуха насторожились. Мій сусід, старий торговець хутом, вийняв брудну вату із вух своїх, щоб краще вбирати в себе дорожочинні звуки, які коштували йому два талари. Нарешті на сцені з'явилася темна постать, яка, здавалось, щойно вийшла з пекла. То був Паганіні у своєму чорному парадному костюмі: на ньому був чорний фрак, чорний жилет жахливого крою — можливо, приписаний пекельним етикетом при дворі Прозерпіни¹¹; чорні панталони якомось жалюгідно облягали його худі, тонкі ноги. Довгі руки здавалися ще дов-

шими, коли він, тримаючи в одній руці скрипку, а в другій — опущений донизу смичок і майже торкаючись ним підлоги, незграбно розкланювався перед публікою. У гострих обрисах його тіла було щось моторошно-дерев'яне і водночас щось блазенське, тваринне, так що ці поклони повинні були неминуче викликати сміх; але на його обличчі, яке здавалося при яскравому світлі рампи ще більш мертво-блідим, було написане таке благання, таке тупе смирення, що сміх замовкав, придушений якимось страшним жалем. У кого навчився він цих поклонів, у автомата чи в собаки? І що означає його благальний погляд: був це погляд смертельно хворої людини чи, може, за ним таїлася насмішка хитрого скнари? І хто такий він сам: живий чоловік, що, як умираючий гладіатор, у передсмертній агонії на арені мистецтва намагається потішити публіку своїми останніми конвульсіями? Чи, може, це мрець, що встав із домовини, вампір із скрипкою, який хоче висмоктати коли не кров із нашого серця, то принаймні гроші з наших кишень?

Отакі запитання роєм роїлися в наших головах, поки Паганіні зі звичайними своїми кривляннями розкланювався перед публікою; але всі ці думки вмить розвіялися, тільки-но цей надзвичайний митець притулив скрипку до підборіддя і почав грати.

Щодо мене, то ви добре знаєте мій другий музичний зір, мою здатність при кожному звуці, який я чую, бачити відповідний зоровий образ, ото ж із кожним новим помахом його смичка переді мною поставали зримі постаті й картини; мовою музичних ієрогліфів Паганіні розповідав мені багато яскравих історій, і перед моїми очима немовби розгорталася барвіста гра тіней; сам же він зі своєю скрипкою весь час залишався її головною дійовою

особою. Уже за першим змахом його смичка декорація навколо нього враз змінювалася; він зі своїм нотним пюпітром зненацька опинився у затишній світлій кімнаті, безладно й весело оздобленій вигадливими меблями у стилі помпадур. Скрізь — маленькі дзеркала, позолочені амурчики, китайська порцеляна, чарівний хаос із стрічок, квіткових гірлянд, білих рукавичок, розірваних мережив, фальшивих перлів, діadem, зроблених із позолоченої бляхи, і всякої іншої сухозлотиці, яку звичайно можна знайти в будуарі примадонни. Зовнішність Паганіні теж змінилася, і до того ж у найкращий бік: на ньому були тепер короткі панталони з фіалкового атласу, білий, вигаптуваний сріблом жилет, сюртук із ясно-блакитного оксамиту з золотими гудзиками; старанно завите в дрібні кучері волосся облямовувало його обличчя, зовсім юне, квітуче, рожеве; це обличчя сяяло надзвичайною ніжністю, коли погляд його падав на гарненьку жіночку, що стояла поряд з ним, біля нотного пюпітра, тим часом як він грав на своїй скрипці.

І справді, поруч із ним я побачив гарненьке молоде створіння у старомодному вбранні; білий атлас роздувався криноліном нижче талії, і це чарівно підкреслювало тонкий стан; напудрене закучерявлене волосся було високо підібране, і під цією високою зачіскою особливо ясно сяяло прегарне кругле личко з блискучими очима, нарум'яненими щічками, мушками й задерикувато-кирпатеньким гарненьким носиком. У руці жінка тримала згорток білого паперу, і з того, як рухалися її губи, як кокетливо похитувалася верхня частина її фігурки, можна було зробити висновок, що вона співає; але вухом не можна було розрізнити жодної трелі, і тільки за звуками скрипки, на якій молодий Паганіні акомпанував цій маленькій чарівниці, я міг

здогадатися, що вона співала і що відчував під час її співу він сам. О, це були мелодії, схожі на тьохкання соловейка в надвечірніх сутінках, коли духмяні пахощі троянди сповнюють солодкою млістю його серце, що відчуло наближення весни! О, це було солодко-сласне, невимовне блаженство! Це були звуки, які то зливалися в поцілунку, то примхливо розлітались урізнобіч і, нарешті, сміючись, знову зливалися й завмирили в п'яних обіймах. Так, легко й весело літали ці звуки, наче метелики, які пурхають у різні боки й ховаються за квіти, пустотливо дражнячи один одного, то доганяють один одного і, з'єднуючись у безмежно щасливому пориві, злітають угору і зникають у золотому промінні сонця. Але павук, чорний павук може раптом покласти трагічний кінець радості закоханих метеликів. Чи не стислося зненацька юне серце від важкого передчуття? Скорботний протягливий звук, як передвісник майбутнього горя, тихо прослизнув поміж тріумфальних мелодій, що їх ніби випромінювала скрипка Паганіні... Його очі враз зволожилися... Молитовно опускається він навколішки перед своєю коханою... Та — ах! — нахилившись, щоб поцілувати її ніжки, він помічає під ліжком маленького абата! Я не знаю, що він мав проти цього бідолахи, але генуезець пополотнів як смерть; він розлючено хапає маленького чоловічка, раз за разом б'є його по щоках, штурхає ногою, потім викидає за двері і на довершення всього витягає з кишені довгий стилет і встромляє його в груди юній красуні...

Але в цю мить звідусіль залунали вигуки: «Браво! Браво!» Захоплені чоловіки й жінки Гамбурга висловлювали своє галасливе схвалення великому маестро, який щойно закінчив першу частину свого концерту і тепер кланявся, схиляючись ще нижче, ще незграбніше, ніж до того. І мені здалося, що на

його обличчі можна виразно прочитати ще більше благальної покірливості, ніж раніше. В його очах застигла моторозна тривога, як у приреченого грішника.

«Божественно! — вигукнув мій сусіда, торговець хутом, колупаючись у вухах.— Вже одна ця річ коштувала двох талерів».

Коли Паганіні знову почав грати, похмура пелена постала перед моїми очима. Звуки вже не перетворювалися у світлі образи й барви; навпаки, навіть фігуру самого артиста огорнули густі тіні, і з тої темряви пронизливими, жалібними зойками звучала його музика. Лише зрідка, коли маленька лампа, що висіла над ним, кидала на нього своє тьмяне світло, я міг розгледіти його зблідле обличчя, з якого ще не зовсім зникла печать молодості. Дивний вигляд мало його вбрання, немовби розділене на два кольори — жовтий — з одного боку і червоний — з другого. Ноги його були закуті у важкі кайдани. Позад нього видніла ще одна постать, у вигляді якої було щось цапине; довгі волохаті руки, що, очевидно, належали цій постаті, час від часу послужливо допомагаючи музикантові, торкалися струн скрипки, на якій грав Паганіні. Іноді вони вели його рукою, що тримала смичок, схвальний сміх-мекекання акомпанував звукам скрипки, дедалі більш болісним і кривавим. Ті звуки були як пісні грішних ангелів, що спокусилися дочками землі, й за те їх вигнано з царства блаженних, і вони з палаючими від сорому обличчями спускаються в пекло. То були звуки, в бездонній глибині яких не жевріло ані іскорки розради чи надії. Коли такі звуки чують святі на небесах, славослов'я господа богів завмирають на їхніх зблідлих устах, і вони з плачем покривають каптурами свої благочестиві голови! Іноді, коли в мелодійно-

стражденні звуки цієї музики вдиралося невідворотне мекекання цапиного сміху, я помічав на задньому плані цілу юрбу маленьких жіночих фігурок, що зі зловорожою веселістю кивали своїми потворними голівками і пальцями, складеними ніби для того, щоб перехреститися, зловтішно чухали себе ззаду. Тоді зі скрипки виривалися стогони, сповнені безнадійної туги; моторошні зойки й ридання, яких ще ніколи не чули на цій землі і, мабуть, ніколи більше не почують,— хіба що тільки в Йосафатовій долині в день страшного суду, коли зазвучать велетенські сурми архангелів і голі мерці повиповзають із могил, чекаючи вирішення своєї долі... Але змордований скрипаль раптом ударив по струнах з такою силою, що ланцюги, в які його було закуто, забрязкотівши, розпалися, і його страшний помічник зник разом зі своїми глумливими потворами.

В цю мить мій сусід, торговець хутром, сказав: «Жаль, жаль, у нього урвалася одна струна,— це від постійного піщикато».

Чи й справді урвалася струна на скрипці? Я не знаю. Я помітив тільки, що звуки набули іншого характеру, і зненацька разом з ними зовсім змінився й сам Паганіні, і все навколо нього. Я насилу міг упізнати його в чернечій рясі, що скоріше ховала, аніж одягала його. З помарнілим обличчям, наполовину схованим під каптуром, підперезаний вірьовкою, босий, самотній і гордий, стояв Паганіні на скелі, навислій над морем, і грав на скрипці. Діялося це, як мені здавалось, у надвечірні сутінки; криваві відблиски сонця лягали на широкі морські простори, що дедалі червонішали, і в таємничій співзвучності з мелодіями скрипки хвилі гомоніли все урочистіше. Та чим червоніше ставало море, тим блідіше робилося небо, і коли, нарешті, розбурхані хвилі немовби обернулись на багряну кров,

небо стало примарно-світлим, мертвотно-білим, і погрозливо й велично висипали на ньому зорі... і зорі ті були чорні-чорні, немов грудки блискучого антрациту. Але звуки скрипки робилися чимраз бурхливіші, сміливіші, в очах страшного скрипаля виблискувала така зневага й жадоба руйнування, його тонкі губи ворушилися з такою лиховісною покwapливiстю, що здавалося,— він шепоче прадавні нечестиві заклинання, якими викликаються бурі і звільняються від пут злі духи, що лежать закуті в морській безодні. Іноді, коли він простягав із широкого рукава свою довгу, худу, оголену руку й розмахував смичком у повітрі, він і справді здавався ворожитом, кожному рухові чарівної палички якого підкоряються стихії, і тоді шалене завивання лунало з морських глибин, і криваві, охоплені жахом хвилі здіймалися вгору так бурхливо, що майже досягали блілого небесного склепіння, вкриваючи бризками червоної піни його чорні зорі. Навколо все вило, верещало, гуркотіло, неначе всесвіт розлітався вдрузки, а чернець все так само уперто грав на своїй скрипці. Могутнім зусиллям безумної волі він хотів зламати сім печаток, що їх наклав Соломон на залізні глеки, в які він ув'язнив подоланих ним демонів. Мудрий цар потопив ті глеки в морі, і мені ніби вчувалися голоси ув'язнених у них духів, коли скрипка Паганіні гриміла найгнівнішими нотами. Та нарешті я почув ніби тріумфальні звуки визволення й побачив, як над криваво-червоними хвилями піднялись голови розкутих демонів: то були казково бридкі потвори, крокодили з кажанячими крилами, змії з оленячими рогами, мавпи з шапками-мушлями на головах, тюлені з патріархально довгими бородами, жіночі обличчя з персами замість щік, зелені верблюдячі голови, всілякі найнеймовірніші покручі,— усі вони витріщалися свої-

ми холодними, розумними очима на ченця, що грає на скрипці, всі простягали до нього свої довгі лапи-плавці... А в ченця, охопленого шаленим заклиналим поривом, звалився з голови каптур, і довге хвилясте волосся, розмаяне на вітрі, неначе чорні змії, кільцями обрамлювало його голову.

Це було таке запаморочливе видовище, що я, боячись збожеволіти, затулив вуха й заплющив очі. Примара відразу ж зникла, і, коли я знову озирнувся навколо, то побачив бідного генуезця в його звичайному вигляді; він невтомно розкланювався на всі боки, а публіка несамовито аплодувала.

«То ось вона, ця знаменита гра на басовій струні,— зауважив мій сусід.— Я сам граю на скрипці і знаю, що це значить — отак володіти цим інструментом!»

На щастя, перерва була коротенька, інакше цей музикальний кушнір втяг би мене в довгу розмову про мистецтво. Паганіні знову спокійно притулив скрипку до підборіддя, і після першого змаху смичка знову почалося чарівне перетворення звуків. Але тепер воно не оформлювалося в такі різко-барвисті й тілесно виразні та зримі образи. Звуки линули спокійно, велично, здіймаючись і наростаючи, як хорал у виконанні соборного органа; і все навкруги ніби розсунулося широко й високо, утворюючи величезний простір, приступний лише духовному, а не тілесному зорові. Посередині цього простору висіла яскрава світла куля, і на ній стояв гігантський гордий і величний чоловік, що грав на скрипці. Що це була за куля — чи не сонце? Я не знаю. Але в рисах обличчя того чоловіка я впізнав Паганіні, тільки ідеально прекрасного, небесно-осіянного, з примірено-лагідною усмішкою на вустах. Його тіло ніби випромінювало мужню силу; ясно-блакитні шати облягали облагороджену постать; на плечі спада-

ло блискучими кільцями чорне волосся; і в той час як він, упевнений, непорушний, стояв, неначе високий образ божества, і водив смичком по струнах скрипки, здавалося, що світобудова скоряється його звукам. Це був чоловік-планета, навколо якого розмірено-урочисто, в божественному ритмі обертався всесвіт. А ті великі осяйні світила, що спокійно плавали навколо нього,— чи не були то небесні зорі? І ця повнозвучна гармонія, породжувана їхніми рухами,— чи не було це отою музикою сфер, яку з таким захватом провістили нам поети й ясно-видці? Часом, коли я напружено вдивлявся в туманну далечінь, мені здавалося, ніби я бачу самі лише білі, розмаяні на вітрі шати велетнів пілігримів¹², що виступають з білими патерицями в руках, і — дивна річ! Золоті головки їхніх патериць — це й були оті великі світила, що їх я вважав за небесні зорі. Широким колом рухалися пілігрими навколо великого музиканта, дедалі яскравіше сяяли від звуків його скрипки золоті головки їхніх патериць, і хорали, які злітали з їхніх уст, хорали, які я вважав за музику сфер, були всього лише відлунням співу його струн. Звуки ті були сповнені невимовного, священного шаленства, вони то ледь чутно бриніли в повітрі, як таємний шепіт вод, то знову моторошно й солодко нарастали, немов поклик мисливського рога в місячну ніч, і, нарешті, загриміли з нестримним тріумфом, неначе тисячі бардів¹³ торкнулися струн арф і злили свої голоси в одній звитяжній пісні. То були звуки, яких ніколи не вловить вухо, про них може лише мріяти серце, коли воно вночі спочиває біля серця коханої. А втім, можливо, душа наша може збагнути їх і в ясний сонячний день, коли вона, буйно радіючи, поринає у споглядання прекрасних ліній і овалів античного мистецтва. [...]

ДУХИ СТИХІЙ *

[...] Головним джерелом у дослідженні давньо-германських народних вірувань є Парацельс. Я вже не раз згадував про нього. Його твори перекладені латинською мовою, непогано, але з пропусками. В німецькому оригіналі його важко читати; заплутаний стиль, але де-не-де проступають великі думки, зодягнуті в велике слово. Це натурфілософ у якнайсучаснішому значенні цього терміна. Його термінологію не завжди слід розуміти в її традиційному значенні. У своєму вченні про духів стихій він називає їх німфами, ундінами, сильванами, саламандрами, та лише тому, що назви ці вже звичні для публіки, а не тому, що вони повністю означають те, про що він хоче сказати. Замість того, щоб довільно створювати нові слова, він волів вишукувати для своїх ідей старі вирази, які доти означали щось близьке. Тому часто-густо його хибно розуміли і дехто обвинувачував його в глумлінні, а дехто навіть у невірі. Одні гадали, що він наміряється для жарту привести в систему давні дитячі казки, інші ганили його за те, що він, відходячи від християнської точки зору, не бажає визнати духів стихій суспіль чортами. «У нас,— каже він десь-то,— немає підстав припускати, що істоти ці — поріддя диявола; і що являє собою сам диявол, ми також іще не знаємо». Він твердить, що духи стихій — такі ж істинні творіння бога, як і ми, але вони, на противагу до нас, не походять з Адамового роду, й за оселю їм бог призначив чотири стихії. Їхня тілесна будова відповідає цим стихіям. І Парацельс розподіляє різних духів за чотирма стихіями. [...]

Я лише побіжно торкнувся на цих сторінках теми, що могла б дати багатотомний матеріал для надзвичайно цікавих міркувань, а саме про способи,

за допомогою яких християнство намагалось або знищити давньогерманську релігію, або увібрати її в себе, і про те, як сліди її збереглися в народних віруваннях. Як велася ця винищувальна війна, відомо. [...] Коли народ, що звик до давнього поклоніння природі, зберігав і після навернення давню шанобу до певних місць, то любов таку намагались або використати для нової віри, або знеславити як спокусу злого духа. Біля тих джерел, що їх язичництво вшановувало як божественні, християнський жрець будував свою мудру церквицю і сам тепер благословляв воду та визискував її чудотворну силу. Це все ті самі давні милі джерельця доісторичної доби, куди народ ходить на прощу й де він ще донині з вірою черпає своє зцілення. На священні дуби, що оперлися побожним християнським сокирам, зведено наклеп; під цими деревами, говорилося тепер, ночами бешкетують чортяки і відьми віддаються своїй пекельній розпусті. Але дуб зостався все ж улюбленим деревом німецького народу й до наших днів править за символ німецької національності: це найбільше і наймогутніше дерево в лісі; коріння його сягає аж до серця землі; його верховіття, немов зелений прапор, гордо тріпоче на вітрі; в його стовбурі живуть ельфи поезії; його гілляки оповиває омела найсвятішої мудрості; от лише плоди його дрібні і неїстівні для людини.

В давньонімецьких законах, особливо алеманських, є ще, однак, чимало заборон: не дозволяється молитись поблизу річок, дерев і каменів, бо єретичний забобон твердив, нібито в них живе божество. Карлові Великому довелося у своїх «Капітуляріях» виразно заборонити, щоб не приносили жертв біля каменів, дерев і рік; наказувалось також не запалювати там освячених свічок.

Ці три речі — каміння, дерева і річки — становлять основу германського культу, і їм відповідає віра в істоти, що живуть у камінні, тобто в гномів, істоти, що живуть у деревах, тобто в ельфів, та істоти, що живуть у воді, тобто в русалок. І якщо вже комусь захочеться систематизувати, то такий підхід набагато доцільніший, аніж систематизація за різними стихіями, коли для вогню, як у Парацельса, припускається ще четвертий клас духів стихій — саламандри. [...]

Вогненні чоловіки, що блукають ночами, — це не духи стихій, а привиди померлих людей, мертвих лихварів, немилосердних чиновників та тих лиходіїв, котрі пересунули межовий камінь. Блудні вогники теж не є духами. Точно не відомо, хто вони такі; вони заманюють мандрівця в торфовища й болота. [...] Одне слово, народ не знає окремого класу духів вогню, що їх описує Парацельс. Народ називає лише одного-однісінького вогненного духа, і це ніхто інший, як Люцифер, сатана, диявол. У старовинних баладах він виступає під іменем огняного царя, в театрі, коли він з'являється або відходить, ніколи не бракує традиційного пломеню. Тож оскільки він — єдиний дух вогню і повинен компенсувати нам цілий клас отаких духів, ми розглянемо його детальніше.

Справді, коли б диявол не був вогненным духом, як же він витримав би у пеклі? Він настільки холодна істота, що навіть ніде не відчуває себе затишно — лише в вогні. На цю холодну натуру диявола скаржились усі ті нещасні жінки, які вступили з ним у ближчі стосунки. Напрочуд одностайними щодо цього є зізнання відьом, що їх ми подибуємо у відьомських процесах усіх країн. Дами, котрі зізналися у плотських зв'язках з дияволом, навіть узяті на тортури, раз у раз говорять про холод його

обіймів; крижаними, нарікали вони, були виливи цієї диявольської ніжності. [...]

Диявол холодний навіть як коханець. Але він не бридкий; адже він здатен прибрати будь-якого вигляду. Нерідко він показував і жіночі принади, щоб віднадити якогось богомільного ченця від несення покути або звабити його до плотської насолоди. Іншим, кого він хотів тільки налякати, він являвся у звіриній подобі — він і його пекельні супутники. Зокрема, коли він у доброму гуморі і добряче поласував та надудлився, він охоче показується як тварина. [...]

[...] одна прикмета диявола [...] рано відкрилася і збереглася донині. Це його пристрасть до сперечання, його софістика, його «силогізми». Диявол знається на логіці, і ще вісімсот років тому це на свою некористь звідав папа Сильвестр, славнозвісний Герберт. Він-бо, навчаючись у Кордові, уклав спілку з сатаною і з його пекельною допомогою вивчив геометрію, алгебру, астрономію, ботаніку, всілякі корисні способи, в тому числі і спосіб, як стати папою. Згідно з угодою, його життя мало скінчитися в Єрусалимі. Він нізачо не хотів туди їхати. Та якось коли він служив месу в одній римській каплиці, з'явився чорт, щоб його забрати; папа став опиратися, але той довів йому, що каплиця, де вони стоять, називається Єрусалимом, що умови давньої угоди виконані і що тепер він має йти слідом за ним до пекла. І чорт забрав папу, нашіптуючи йому на вухо і сміючись:

“Tu non pensavi ch'io logico fossi!”

«Ти не подумав про те, що я логік!»

(Данте, «Пекло», пісня 27).

Диявол знає логіку, він мастак у метафізиці і своїми хитруваннями і каверзними тлумаченнями

ошукує всіх, з ким уклав спілку. Якщо вони не стежили уважно і пізніше прочитали угоду, то з жахом виявляли, що чорт, замість років, написав лише місяці, або тижні, або навіть і дні, і раптом він звальюється їм на голову і доводить, що термін минув. В одній давній п'єсі лялькового театру, яка представляє угоду з сатаною, ганебне життя і жалюгідний кінець доктора Фаустуса, подибуємо цю саму рису. Фауст, який зажадав від чорта спізнання всіх земних насолод, відписав йому за це свою душу і погодився піти до пекла, як тільки вчинить третє вбивство. Він убив уже двох людей і гадає, що, поки втретє нікого не вб'є, диявол ще не має над ним права. Однак той доводить йому, що якраз угода з чортом, убивство своєї власної душі, лічиться за третє убивство, і за допомогою цієї клятої логіки веде його до пекла. Якою мірою Гете використав у своєму Мефістофелі цю характерну рису софістики, хай кожен судить сам. Немає нічого забавнішого від читання угод з чортом, що збереглися з часів відьомських процесів, де контрагент обачно застерігається від усяких каверз і якнайпедантичніше формулює всі домовленості.

Диявол — логік. Він не тільки репрезентант світської пишності, чуттєвих насолод, плоті, він також репрезентант людського розуму, саме тому, що розум відвойовує усі ці права матерії; і він через те становить протилежність до Христа, який представляє не тільки дух, аскетичне умертвіння плоті, небесну благодать, але й віру. Диявол не вірить, він не спирається сліпо на чужі авторитети, він воліє довіряти власному мисленню, він користується розумом! А це, звичайно, жахлива річ, і римсько-католицько-апостольська церква по праву прокляла самотійне мислення як чортовиння і оголосила чорта, репрезентанта розуму, отцем брехні.

Про подобу диявола справді не можна стверджувати нічого точного. Одні, як я вже згадував, заявляють, що в нього немає ніякої визначеної подоби й він може з'явитися в якій завгодно формі. Це, мабуть, так. Адже в «Демонології» Горста я знайшов, що чорт може перекинутися навіть на салат. [...]

Дехто твердить, що чорт завжди має вигляд тварини і що коли ми уздіємо його в іншій поста-ті, то це тільки пуста мана. Звичайно, в чортові є щось цинічне, і цю рису його характеру ніхто не висвітлив краще від нашого поета Гете. Ще один німецький письменник, однаково знаменитий як своїми хибами, так і своїми достоїнствами,— в усяко-му разі серед поетів його місце у першому ряду,— пан Граббе також досконало зобразив чорта в цьому відношенні. Він цілком правильно збагнув також холодність у природі чорта. В одній драмі цього ге-ніального письменника чорт виходить на землю тому, що його мати в пеклі орудує шваброю; такий спосіб прибирати кімнати — звичайна у нас річ, при цьому підлога поливається гарячою водою і натирається грубою ганчіркою, що супроводиться вискученими зву-ками і виділенням теплуватої пари, і розумна істота просто не годна залишатися дома за таких обста-вин. Чорт, таким чином, змушений тікати з добре напаленого пекла нагору, в цей світ, і тут, хоча на-дворі гарячий липневий день, нещасного чорта об-сипає такий сильний мороз, що він мало не замер-зає, і лише лікар допомагає йому врятуватися від одубіння.

Ми бачили тільки-но, що у чорта є мати; біль-шість людей твердить, що в нього, власне, є лише баба. Вона теж піднімається інколи у цей світ, і це її, можливо, стосується приповідка: «Де сам чорт не втне, там стару бабу пошле». Та звичайно вона

в пеклі порається на кухні або сидить у своєму червоному кріслі, і коли ввечері чорт, стомлений від своїх денних справ, повертається додому, він похапки поглинає приготувану матір'ю страву, а потім кладе голову їй на коліна, щоб вона ськала йому, і засинає. А стара за звичкою бурмоче йому пісню, що починається словами:

В соборі столітнім
Троянда розквітла,
Троянда як кров. [...]

Дивна це річ — письменництво. Одному щастить у цьому, а іншому не щастить. Найгірша невдача спостигла, либонь, мого нещасного друга Генріха Кіцлера, *Magister artium* * у Геттінгені. Там немає нікого ученішого, нікого багатшого на ідеї, нікого стараннішого, аніж цей мій друг, а проте, до самого сьогоднішнього дня не з'явилася на Лейпцігському ярмарку жодна його книжка. Старий Штіфель із бібліотеки завжди, бувало, посміхався, коли Генріх Кіцлер просив у нього якусь книжку, вкрай необхідну йому для праці, яку він начебто саме тепер пише. «Вона ще довго буде писатися!» — бурмотів тоді старий Штіфель, ступаючи на бібліотечну драбинку. Навіть куховарки посміхалися, приходячи в бібліотеку по книжки: «для Кіцлера». Повсюди цього чоловіка вважали ослом, а по суті він був лише чесною людиною. Ніхто не знав справжньої причини, чому він ніколи не видав жодної книжки, і лише випадково відкрив її я, коли одного разу навідався до нього опівночі, щоб запалити в нього свічку; ми ж бо жили з ним опостінь. Він якраз завершив свій великий твір про велич християнства; однак він, видимо, не радів з цього і засмучено роздивлявся на свій рукопис.

* Магістра мистецтв (лат.).

— Нарешті,— мовив я до нього,— прізвище твоє буде красуватися в каталозі Лейпцігського ярмарку серед назв уже готових книжок.

— Ох, ні,— вирвалося з його грудей глибоке зітхання,— і цей твір мені також доведеться кинути в вогонь, як усі попередні...

І він звирив мені свою страшну таємницю. Нещасного магістра неодмінно спостигала найгіркіша невдача щоразу, коли він працював над своєю книжкою. Річ ось у чому. Тільки-но сформулювавши усі свої аргументи на користь тези, що її збирався довести, він вважав своїм обов'язком подати також закиди, які міг би зробити йому можливий опонент; він починав тоді з протилежної точки зору вимислювати найдотепніші докази, і, оскільки вони не-свідомо вкорінювалися в його душі, виходило завжди так, що, поки завершувалася книжка, в поглядах нещасного автора відбувалися зміни: в його свідомості запановувало переконання, протилежне викладеному в книжці. При цьому він був настільки чесний (так само вчинив би кожен французький письменник), що приносив лаври літературної слави в жертву олтареві істини, тобто кидав свій рукопис у вогонь. Ось чому з його грудей вирвалося таке глибоке зітхання, коли він довів велич християнства.

— Ось,— показував він сумно,— я зробив двадцять кошів виписок із отців церкви; ось я цілими ночами гибів над письмовим столом, читаючи *Acta Sanctorum* *, тоді як у твоїй кімнаті пили пунш і співали «Отця-володаря» ¹⁴; ось заплатив я потом зароблених тридцять вісім талерів Ванденгуку і Рупрехту за теологічні новини, які були мені потрібні для мого твору, замість купити собі люльку

* Діяння святих (лат.).

за ці гроші; ось гарував я протягом двох дорогоцінних років... і все для того, щоб осмішитись, щоб, подібно до пійманого хвалька, опускати очі долу, коли пані консисторіальна радниця Планк мене запитує: «Чи скоро вже вийде у світ ваша «Велич християнства»?» Ах, книжка готова,— провадив бідолаха,— і публіці вона сподобалася б; адже я прославив там перемогу християнства над язичництвом, і я довів, що через це істина і розум також взяли гору над лицемірством і безумством. Але в глибині душі я, нещасливець, відчуваю, що...

— Замовкни! — вигукнув я з праведним обуренням.— Не наважуйся, засліплений, чорнити високе і топтати пишне! Ти готовий заперечувати євангельські чуда, однак ти не можеш усе-таки заперечити, що сама перемога євангелія була чудом. Невеликий гурт озброєних людей удерся до великого світу римлян, нехтуючи його охоронцями і мудрецами, і переміг тільки за допомогою слова. Та якого слова! Спорохнявіле язичництво здригнулося від слова цих чужих чоловіків і жінок, що оповіщали нове царство небесне і нічого не боялися на цій старій землі — ні пазурів диких звірів, ні люті ще дикіших людей, ні меча, ні вогню... Бо самі вони були мечем і вогнем, вогнем і мечем господа! Цей меч постинав зів'яле листя і посохле галуззя на дереві життя і цим вилікував його від глибоко прониклої гнилизни. Цей вогонь заново зігрів зсередини окостенілий стовбур, тож він заряснів свіжим листям і пахучим квітом... Ця перша поява християнства, його боротьба і його цілковита перемога — грізно-найвеличавіша подія світової історії.

Я проказав ці слова з особливо достойною міною, бо того вечора добряче надудлився аймбекського пива і голос мій дзвенів гучніше, ніж завжди.

Однак Генріх Кіцлер нітрохи цим не збентежився; з іронічно-болісною посмішкою він відповів:

— Друзяко, не завдавай собі даремного труду! Все, що ти оце сказав, я сам, у цьому рукописі, виразив краще і набагато ґрунтовніше. Я намалював тут з граничною яскравістю розбещеність світу в добу язичництва і можу полестити собі, що сміливі мазки мого пензля нагадують твори найкращих отців церкви. Я показав, якими розпусними стали греки й римляни через поганий приклад тих богів, що після ганебних, приписуваних їм вчинків навряд чи були б достойні називатися людьми. Я висловився напростець, що навіть Юпітер, найвищий серед богів, сто разів заслужив, за королівським ганноверським кримінальним правом, на тюрму, а то й на шибеницю. На противагу до цього я належним чином виклав усі моральні максими, що трапляються в євангелії, і описав, як перші християни, за прикладом свого божественного прообразу, попри зневагу і переслідування, що їх вони за це витерпіли, проповідували і виявляли лише найпрекраснішу чистоту звичаїв. Найгарніший розділ мого твору той, де я з великим захватом змальовую, як молоде християнство, немов хлопчисько Давид¹⁵, стає до бою зі старим язичництвом і вбиває цього дужого Голіафа... Але що ж! Відтоді я бачу цей двобій у незвичному світлі... Ах, уся любов до моєї апології і втіха від неї висохли в моїх грудях, коли я докладно уявив собі, як зобразив би тріумф євангелія якийсь там супротивник. На моє нещастя, до моїх рук потрапило кілька сучасніших письменників на кшталт Едварда Гіббона, які, власне, не дуже прихильно висловлюються про цю перемогу й начебто зовсім не захоплені тим, що там, де було недостатньо духовного меча і духовного вогню, християни вдавалися за порятунком до світського вогню.

Авжеж, мушу признатися, що врешті мене охопило гірке співчуття до залишків язичництва, до тих прекрасних храмів і статуй; адже вони не належали більше до релігії, яка вже давним-давно до народження Христа була мертва, а належали вони до мистецтва, яке живе вічно. Сльози проступили у мене на очах, коли одного разу я прочитав випадково у бібліотеці «Промову на захист храмів», де давній грек Лібаній з глибокою скорботою закликав святобливих варварів пощадити ці дорогоцінні шедеври, що ними оздобив світ образотворчий дух еллінів. Та марно! Понурий руїничий запал християн знищив ці пам'ятки весняної доби людства, яка ніколи більше не повториться і могла розквітнути лише раз. [...] Ні,— провадив далі магістр,— я не бажаю виданням цієї книги взяти заднім числом участь в такому блюзнірстві. Ні, я нізачо цього не бажаю... І вам, розбиті статуї краси, вам, васали мертвих богів, вам, що стали чарівними видіннями у поетичному царстві тіней, вам приношу я в жертву оцю книжку!

По цих словах Генріх Кіцлер жбурнув свій рукопис у полум'я каміна, і від величі християнства не залишилося нічого, крім сірого попелу...

[...] Я зовсім не поділяю думки мого друга Кіцлера, що іконоборство перших християн слід так запекло проклинати: вони не могли й не сміли щадити давні храми і статуї, бо в них жила ще та давня еллінська веселість, та життєрадісність, яка християнину здавалася чортівинням. У тих статуях і храмах християнин бачив не просто предмети чужого культу, нікчемного забобону, позбавленого усякої реальності: ці храми він вважав фортецями справжніх демонів, і богам, що їх зображували ці статуї, він приписував незаперечне існування; вони були для нього суцими чортами. Коли перші хри-

стіяни відмовлялися ставати перед статуями богів на коліна і приносити жертви, за що їх обвинувачували й волокли до суду, вони щоразу відповідали, що не сміють поклонятися демонам! Вони радше йшли на муки, аби тільки не віддати почесні чортові Юпітеру або чортиці Діані¹⁶, а тим паче архічортиці Венері.

Нещасні грецькі філософи! Вони ніколи не могли збагнути цієї суперечності, як і пізніше вони ніколи не розуміли, що у своїй полеміці з християнами їм доводилося захищати аж ніяк не давнє, мертве віровчення, а набагато живіші речі. Не йшлося-бо про те, щоб неоплатонічними хитрощами довести наявність глибшого сенсу міфології, влити в померлих богів свіжу життєву кров символіки і день у день марудитися з недоладними матеріальними закидами перших отців церкви, які майже по-вольтерівському глузували з морального характеру богів; ішлося радше про те, щоб захистити самий еллінізм, грецький спосіб мислення і відчуження і протидіяти розповсюдженню іудаїзму, іудейського способу мислення і відчуження. Питання стояло, хто повинен панувати у світі: понурий, хирлявий іудаїзм назареян, що ненавидів плоть і прагнув до надмірної духовності, чи еллінська веселість, любов до краси і квітуча життєрадісність. Ті прекрасні боги не були головним ділом; ніхто не вірив більше у сповитих запахом амброзії мешканців Олімпу, однак люди божественно розважалися в їхніх храмах, на їхніх святкових виставах, містеріях; тут оздоблювали голову квітами, тут улаштували святково-чарівливі танці, тут узлягали до веселих гулянок... або й до пікантніших утіх...

Усі ці радощі, увесь цей веселий сміх давно минулися, і хоча в руїнах стародавніх храмів, за народним віруванням, і досі живуть давньогрецькі

боги, але внаслідок перемоги Христа вони втратили усю свою могутність, вони стали лихими чортами, які вдень ховаються разом із совами та кротоми в сутінкових звалищах своєї колишньої величі, а вночі виходять звідти у спокусливому вигляді, щоб збити з пантелику і звабити якогось простодушного мандрівця або зухвалого гульвісу.

З цієї народної віри виникли найдивовижніші легенди, і новіші поети черпали звідси мотиви для своїх найпрекрасніших творів. [...]

[...] Книжка Корнмана «Mons Veneris», або «Венерина гора», є найважливішим джерелом для всієї теми, яку я тут розглядаю. Спливло багато часу, відколи вона потрапила мені якось на очі, і я можу розповісти про неї лише з давніх спогадів. Та я й досі її пам'ятаю, цю невеличку книжечку, що мала десь із півтори сотні сторінок, її чарівні старовинні літери; вона надрукована, либонь, в середині сімнадцятого сторіччя. Вчення про духи стихій викладене там з максимальною стислістю, і до нього автор приточує свої чудні розповіді про Венерину гору. Саме йдучи за прикладом Корнмана, я також визнав за необхідне пов'язати розповідь про духів стихій із розповіддю про метаморфозу давньоязичницьких богів. Це не привиди, бо, як уже не раз я зазначав, вони не мерці; вони не створенні, безсмертні істоти, які після перемоги Христа змушені були податися до свого підземного сховища, де, перебуваючи разом з іншими духами стихій, практикують своє демонське ремесло. Найсвоєрідніше, романтично-чарівливо відлунює в німецькому народі легенда про богиню Венеру, яка, після повалення її храмів, знайшла собі притулок у невідомій горі, де вона разом з найпустотливішим повітряним набродом, з прекрасними лісовими та водяними німфами, також з деякими славнозвісни-

ми героями, що раптом зникли із світу, проводить життя, сповнене пригод і втіх. Уже здалеку, наближаючись до гори, чуєш радісний сміх і солодкі звуки цитри, що, немов невидимим ланцюгом, обвивають твоє серце і затягують у глибини гори. На щастя, неподалік від входу стоїть на варті старий лицар, прозваний вірним Екбертом; спершись на свій великий бойовий меч, він стоїть нерухомо, як статуя, проте його чесна сивоволоса голова безупинно хитається, і він сумовито остерігає тебе перед солодкими небезпеками, які чигають на тебе в горі. Дехто вчасно дався відстрашити, дехто, однак, пропустив повз вуха мекання старого остерігача й кинувся наосліп у безодню проклятої хіті. Якийсь час йому живеться добре. Але людина не завжди схильна до сміху, інколи вона робиться тихою й поважною і вертається подумки в минуле; бо, власне, минуле є батьківщиною її душі, і людину поймає ностальгія за почуттями, колись звіданими, нехай це будуть навіть болісні почуття. Так воно, власне, і сталося з Тангейзером¹⁷, як говориться в одній пісні, що належить до найчудовіших мовних пам'яток, які збереглися в устах німецького народу. Вперше я прочитав цю пісню у згаданому вище творі Корнмана. У нього майже дослівно запозичив її Преторіус; з «Блоксберга» Преторіуса її передрукували збирачі «Чарівного рога»¹⁸. [...]

[...] мене вразив найперше контраст її мови з педантично латинізованим стилем сімнадцятого століття, що ним написана книжка. Мені здалося, немов у глухій копальні я наткнувся раптом на велику золоту жилу, і гордовито прості, могутні слова заблищали передо мною так яскраво, що несподіваний зблиск замалим не осліпив мого серця. Я зразу відчув, що з цієї пісні промовляє до мене добре знайомий голос радості; я почув голоси тих

обвинувачених у ересі солов'їв, які упродовж страшної доби середньовіччя змушені були ховатися, міцно затиснувши дзьобики, і лише час від часу, де їх найменше сподівалися, як-от за монастирськими ґратами, вони виривалися у світ кількома тріумфальними руладами. Чи знаєш ти «Листи Елоїзи до Абеляра»¹⁹? Поряд з «Піснею пісень» великого царя (я кажу про царя Соломона) я не відаю палкішої любовної пісні, ніж діалог Венери й Тангейзера. Ця пісня схожа на любовну битву, і струменить у ній найчервоніша кров серця. [...]

ПЕРЕДМОВА ДО НОВЕЛ А. ВАЙЛЯ *

Пан А. Вайль, автор ельзаських ідилій, яким ми присвячуємо кілька вступних рядків, твердить, що він перший приставив цей жанр на німецький книжковий ринок. Це твердження цілком слушне, як запевняють нас друзі, які водночас заявляють, що названий автор написав не тільки найперші, але й найкращі новели із сільського життя. Необізнаність з шедеврами сьогочасного письменства по той бік вітця-Рейну заважає нам висловити з цього приводу власну і самостійну думку.

Самому жанрові — сільській новелістиці — ми, зрештою, не схильні відводити значне місце в німецькій літературі, а що стосується авторської першості, ми також не переоцінюємо і цієї заслуги. Найголовніше було й буде те, що праця, яка лежить перед нами, хороша і вдала у своєму роді, і з цього погляду ми виражаємо їй найщирішу похвалу і найприязніше визнання.

Пан Вайль, звісно, не належить до тих німецьких письменників, які з природженим даром до

пластичного зображення створюють свої спокійно продумані гармонійні мистецькі витвори, зате він посідає у великому надмірі рідкісну безпосередність чуття і думки, легко збудливу, сповнену ентузіазму душу і жвавість розуму, яка так чудово слугує йому при оповіді та змалюванні, надаючи його літературним витворам характеру природних продуктів. Він схоплює життя в кожному миттєвому прояві, він ловить його на гарячому, і сам він, так би мовити,— пристрасний дагеротипіст, який віддзеркалює світ явищ з більшим чи меншим успіхом, а інколи й поетично, як цього захоче примхливий випадок. Цей дивовижний талант, або, точніше, природний хист виявляється і в решті творів пана Вайля, зокрема в його останній історичній книжці про Селянську війну і в його вельми цікавих, дуже дражливих і дуже галасливих статтях, де він з похвальною несамовитістю захищає велику справу сучасності. Тут автор постає перед нами з усіма соціальними чеснотами і естетичними вадами; тут ми бачимо весь його агітаторський блиск і незугарність. Тут він уповні — змордований, знеохочений до Європи син руху, який уже не годен зносити незручності і паскудства нашого сьогодішнього світового ладу, і він чвалом мчить у майбутнє верхи на ідеї...

Авжеж, такі люди — не лише носії ідеї; ні, ідея несе їх самих, наче мимовільних вершників без сідла і вуздечки: вони немов голими прив'язані до ідеї, як Мазепа до свого буйного коня на відомих картинах Ораса Верне; вона пориває їх, проносячи через усі жахливі наслідки, через усі степи і нетрі, на відчай душі; колючий чагарник шматує їхнє тіло, лісові хижаки намагаються схопити їх на ходу; їхні рани кровоточать; куди ж прибудуть вони наостанку? До донських козаків, як на картині

Верне? Чи до золотих брам блаженних садів, де походжають боги?

Хто вони, ті боги?

Не знаю, як їх звати, але великі поети і мудреці всіх віків давно їх вже провістили. Тепер вони ще оповиті таємничим серпанком; однак у віщих снах я наважуюсь часом підняти трішки їхнє покривало, і тоді я бачу... Я не годен це висловити, бо від цього видовища завжди пронизує мене гордий ляк, він сковує мій язик. Ох! Таж я ще дитя минулого, я ще не вилікувався від тієї рабської покори, тієї конвульсійної самозневаги, на яку вже півтора тисячоліття слабує людський рід і яку ми ввібрали разом з забобонним материнським молоком... Я не смію виповісти, що я бачив... Але наші здоровіші нащадки в якнайрадіснішому спокої споглядатимуть свою божественність, визнаючи й утверджуючи її. Вони навряд чи зможуть збагнути хворобу своїх батьків. Це звучатиме для них як казка, коли вони почують, що колись люди відмовлялися від усіх насолод цієї землі, умертвляли свою плоть і притуплювали свій розум, убивали дівочу красу і юнацьку гордість, ненастанно брехали і скиглили, терпіли найпаскудніші прикрощі... гадаю, що немає потреби говорити, на догоду кому.

Далєбі, наші внуки думатимуть, що чують побрехеньки, коли їм розкажуть, у що ми вірували і скільки вистраждали. І вони будуть глибоко нам співчувати. Коли вони в майбутньому зійдуться у своїх храмах-палацах, на радісне зібрання богів, навколо вівтаря, що його вони, ці прекрасні внуки, посвятили самим собі,— зійдуться щоб розважитися історіями із старої давнини людства, тоді, можливо, розповість їм котрийсь із дідів, що була доба, коли люди молилися до мерця, як до бога, й ушановували його у формі моторошних поминок, коли

кожне уявляло собі, що споживаний хліб був його плоттю, а вино — його кров'ю. При цій розповіді щоки в жінок побліднуть, і на їхніх прекраснокуд-рих головах видимо здригнуться вінки із квітів. Зате чоловіки підсиплять ладану на вівтар-огнище, щоб пахощами прогнати похмурі й зловісні спогади.

Писано в Парижі, в страсну п'ятницю 1847 року.

ДОКТОР ФАУСТ

*Танцювальна поема з курйозними відомостями
про чортів, відьом і поетичне мистецтво*

Вступне зауваження

Пан Ламлі, директор лондонського Театру її величності королеви, попросив мене написати для цього театру балет; виконуючи його бажання, я й написав поему, яку подаю нижче. Назвав я її «Доктор Фауст. Танцювальна поема». Але на сцені цю танцювальну поему не показали — почасти через те, що в тому сезоні, на який її анонсували, нечуваний успіх так званого Шведського солов'я²⁰ зробив зайвою будь-яку іншу виставу в королівському театрі, а почасти й тому, що балетмейстер через *esprit de corps de ballet* * чинив різні капості. Цей балетмейстер вважав небезпечною новиною те, що лібретто балету створив поет; адже доти подібні твори постачали тільки балетні мавпи його породи у спілці з якимось не обтяженим талантами літератором. [...]

Коли я мав приємність передати панові Ламлі

* Непередавана гра слів: «корпоративний дух балету», або «дух кордебалету» (франц.).

рукопис мого балету і ми, сидячи за чашкою ароматного чаю, розмовляли про дух фаустівської легенди й моє трактування її, дотепний імпресаріо попросив мене занотувати найістотніше з нашої розмови, щоб згодом додати його до тексту лібретто, який він у день спектаклю хотів роздати публіці. Ідучи назустріч і цьому дружньому побажання, я написав листа Ламлі. Цей лист у скороченому вигляді я подаю наприкінці книжечки, оскільки ці нашвидкуруч написані сторінки, можливо, зацікавлять і німецького читача.

Як про історичного Фауста, так і про міфічного я в своєму листі до Ламлі подав тільки скупі відомості. І тепер я мушу підсумувати тут хоч би в кількох словах результати своїх досліджень щодо виникнення й розвитку цього легендарного образу Фауста.

Як основу легенди про Фауста слід розглядати, власне, не легенду про Теофіла, сенешаля єпископа Адамського в Сіцилії, а її стародавню англосаксонську драматичну обробку. У нижньонімецькій поемі про Теофіла, що збереглася до наших днів, ми знаходимо старосаксонські, чи то англосаксонські, архаїзми, ніби мовні скам'янілості, викопні звороти, які вказують на те, що ця поема — лише переспів ще давнішого, загубленого з плином часу оригіналу. Невдовзі після загарбання Англії французами, норманнами та англосаксонська поема, певно, ще існувала, бо французький трубадур Рютбеф відтворив її майже дослівно і вона виставлялась у Франції на сцені як містерія. Для тих, хто не зможе дістати збірки Монмерке́, де надрукована й ця містерія, зауважу, що років сім тому про цю містерію згадував у «Journal de savants»* учений Маньєн.

* «Науковій газеті» (франц.).

Оцю містерію трубадура Рютбефа й використав англійський поет Марло, коли писав свого «Фауста»; аналогічній легенді про німецького чародія Фауста за старовинною книгою про Фауста, вже перекладеною тоді на англійську мову, Марло надав драматичної форми, запозичивши її з відомої в Англії французької містерії. Отже, містерія про Теофіла і старовинна народна книжка про Фауста є ті двоє джерел, з яких вийшла драма Марло. Її герой — це вже не нечестивий бунтівник проти бога, що був спокушений чародієм і заради земних утіх запродав свою душу дияволу, але врешті, так само, як Теофіл, був урятований з ласки богородиці, яка видобула цей договір з пекла; тут герой драми сам чародій; у ньому, як в образі некроманта з книги про Фауста, зливаються легенди про всіх попередніх чорнокнижників, чие мистецтво він демонструє перед найвищим панством, і відбувається все це на протестантському ґрунті, на який богородиця-рятувальниця не має права ступити, а тому диявол забирає його без жалю й милосердя. Лялькові театри, які в шекспірівські часи процвітали в Лондоні й хапалися за кожну п'єсу, що мала успіх на великих сценах, не проминули, певне, за прикладом драми Марло, показати й Фауста, більш чи менш серйозно пародіюючи оригінальну драму або підстригаючи її відповідно до своїх власних потреб, або ж, як це частенько бувало, домігшись від самого автора переробки п'єси на смак їхньої публіки. І саме той ляльковий «Фауст», перекочувавши з Англії на материк і мандруючи по Нідерландах, потрапив також до ярмаркових балаганів нашої батьківщини, перекладений на грубувату німецьку розмовну мову й приправлений німецькими блазенськими вихватками, розважав нижчі верстви німецького народу. І хоч які різні ті версії, що утворилися з часом, особ-

ливо завдяки імпровізації, істотне залишилося незмінним. З однієї такої лялькової вистави, що її Вольфганг Гете бачив у якомусь театрику в Страсбурзі, наш великий поет і запозичив форму й матеріал для свого шедевра. У першому фрагментарному виданні «Фауста» Гете це видно якнайвиразніше; тут ще нема запозиченого з «Шакунтали»²¹ вступу і прологу, який є наслідуванням Книги Йова; у тому виданні поема ще не відходить від простої форми лялькової п'єси і в ній ще немає жодного істотного мотиву, з якого можна було б зробити висновок про знайомство автора зі старовинними оригінальними книжками Шпіса і Відмана.

Таке походження легенди про Фауста — від поеми про Теофіла до Гете, що підніс легенду до її нинішньої популярності. Авраам породив Ісаака, Ісаак породив Якова, а Яків породив Іуду, в чиїх руках скипетр залишиться навіки. В літературі, як і в житті, кожний син має батька, якого він, проте, не завжди знає або якого іноді навіть хотів би зректися.

Писано в Парижі, 1 жовтня 1851 р.

БОГИ У ВИГНАННІ

[...] Лиш кількома словами я нагадаю читачеві, як бідолашні стародавні боги... в часи остаточної перемоги християнства, тобто в третьому сторіччі, зазнали прикрощів, дуже подібних до тих, що вони вже зазнавали в своєму божественному житті багато давніше. Бо вони тоді опинились у такій самій тяжкій скруті, як колись, за тих прадавніх часів, у ту революційну епоху, коли титани вирвалися з ув'язнення в Орку²² і, громадячи Пеліон на Оссу²³, почали видиратись на Олімп. Бідолашним

богам тоді довелося ганебно втікати, і вони під усілякими личинами поховались у нас на землі. Більшість подалася до Єгипту, де вони, як знають усі, задля певнішої безпеки прибрали подобу тварин. Отак само бідолашним поганським богам довелося втікати знову й під усілякими личинами шукати притулку в глухих закутках, коли на небесній твердині підніс своє знамено з хрестом істинний володар всесвіту і фанатичні іконоборці, чорна згряя ченців, почали руйнувати всі храми та переслідувати вигнаних богів вогнем і прокляттями. Багато тих емігрантів, що залишилися зовсім без дому й без амброзії, мусили братися за якесь міщанське ремесло, аби хоч заробити на шматок хліба. За таких обставин декотрим, у кого конфісковано їхні священні гаї, довелось найматися в нас у Німеччині поденно дроворубами і замість нектару пити пиво. Аполлон, здається, в цій біді опустився до того, що пішов на службу до скотарів, і як колись пас корови царя Адмета²⁴, так і тепер став жити пастухом у Нижній Австрії; однаке там він збудив підозру своїм гарним співом, і один учений монах упізнав у ньому давнього поганського бога-чародія й віддав його в руки церковного суду. На тортурах пастух признався, що він справді бог Аполлон. А перед стратою попросив, щоб йому дозволили востаннє заграти на цитрі й проспівати пісню. Грав він так зворушливо й співав так чарівливо, а до того ж і з себе був такий вродливий, що всі жінки плакали, а багато їх від такого хвилювання потім навіть похворіли. Трохи згодом його вирішили відкопати з могили й пробити груди кілком, бо гадали, що він упир і що від такого випробуваного домашнього засобу хворі жінки одужать; проте домовина виявилась порожньою.

Про долю давнього бога війни Марса після пе-

ремоги християнства я можу сповістити небагато. Я схильний гадати, що за феодальних часів він удавався до кулачного права. Довготелесий Шім-мельпфеніг, небіж мюнстерського ката, зустрів його в Болонї, і вони мали там розмову, яку я переповім у іншому місці. А незадовго перед тим він служив у війську Фрундсберга²⁵ як ландскнехт і бачив штурм Рима; йому, певне, гірко було дивитись, як ганебно плюндрують його давнє улюблене місто і храми, де вшановували його самого та його родичів.

Краще, ніж Марсові й Аполлонові, повелось після великої ретиради богів Вакху. Про нього легенда розповідає таке.

В Тіролі є дуже великі озера, оточені височезним лісом, що прегарно віддзеркалюється в блакитних водах. Дерева й вода там шумлять так таємниче, що самотньому мандрівцеві робиться якось чудно на серці. Над одним таким озером стояла хатина молодого рибалки, що заробляв на прожиток, ловлячи рибу та ще справляючи службу перевізника, коли часом який подорожній хотів переправитись через озеро. Рибалка мав великого човна, що стояв при березі, припнутий до старого дерева, недалеко від хатини. В тій хатині він жив сам-самісінький. І от якось, у пору осіннього рівнодення, опівночі щось постукало до нього у вікно. Вийшовши надвір, рибалка побачив трьох ченців; обличчя їх закривали каптури. Ченці, видимо, кудись дуже поспішали. Один з них квапливо попросив рибалку позичити їм човна й пообіцяв за кілька годин пригнати його на місце. Ченців було троє, і рибалка, що в таких обставинах не міг довго вагатися, відв'язав човна; троє ченців сіли в нього й попливли через озеро, а він вернувся в хатину й ліг. Молодий, він скоро й заснув, та за кілька годин ченці вернулись і знов його розбудили; коли він вийшов до них,

один тицьнув йому в руку срібняка як плату за перевіз, і всі троє ченців хутко подалися своєю дорогою. Рибалка пішов глянути на човен — він стояв міцно прив'язаний на своєму місці. А потім його пройняв дрож — однак не від нічної прохолоди. Йому по тілу неначе пробіг якийсь дивний мороз і аж захололо серце, коли чернець, що віддавав йому плату, доторкнувся до його руки: пальці у ченця були холодні як лід. Рибалка кілька днів не міг забути того доторку. Але молоді люди легко викидають усе страшне й незбагненне з голови, і рибалка теж облишив думати про ту пригоду й не згадував її, аж поки наступного року, теж на рівнодення, знов до нього в віконце опівночі постукали: знов у великому поспіху з'явилися три ченці в каптурах і попросили човна. Рибалка тепер уже спокійніше дав його, і коли за кілька годин ченці повернулися й один з них квапливо тицьнув йому в руку плату, його знову пройняв дрож від доторку крижаних пальців. Так повторювалося щороку о тій самій порі, таким самим робом, і, нарешті, коли вже надходило сьоме рівнодення, рибалку взяла велика охота за будь-яку ціну розкрити загадку, що ховалася під тими трьома чернечими рясами. Він наклав у човен купу рибальських сіток, щоб нишком під ними сховатися, коли ченці сідатимуть у човен. Таємничі подорожні справді прийшли в той самий час, і рибалці пощастило непомітно сховатися під сітками й попливти з ченцями через озеро. На його подив, плавба тривала зовсім недовго, хоч у нього самого така переправа на другий берег забирала більше години, а ще дужче він здивувався, коли побачив у місцевості, що її знав як своїх п'ять пальців, велику лісову галявину, якої доти ні разу не помічав; до того ж галявина була оточена деревами зовсім незнайомої йому породи. Деревя були обвішані не-

зліченними світильниками, на високих постаментах стояли вази, повні запаленої живиці, та ще й місяць світив так ясно, що рибалка міг розглядіти людей на галявині виразно, мов серед білого дня. Було їх там багато сотень, молодих чоловіків і жінок, здебільшого дивовижної вроди, хоч обличчя їхні були білі як мармур, і це разом з убранням,— білими, дуже широкими туніками, облямованими пурпуром,— надавало їм вигляду рухливих статуй. Жінки мали на головах вінки з виноградного листа — справжнього або виплетеного з золотих та срібних дротининок,— і коси їхні були заплетені на самій маківці, ніби в коронку, а з-під неї спадали буйними кучерями на спину. Юнаки теж мали на головах вінки з виноградного листа. І всі вони, чоловіки й жінки, розмахуючи золотими жезлами, обплетеними виноградом, з радісними вигуками кинулись назустріч трьом прибульцям. Один з тих прибульців скинув додолу чернечу рясу, і всі побачили безсоромно голого чолов'ягу середнього віку, що мав огидно хтивий чи навіть розпусний вираз обличчя, гострі цапині вуха й кумедно перебільшене чоловіче природження — так би мовити, вкрай непристойну гіперболу. Другий чернець також скинув рясу, й перед очима всіх постав так само голісінький черевань; на його лису голову пустотливі жінки зразу надягли трояндовий вінок. Обличчя в обох ченців були сніжно-білі, як і в усього натовпу. Сніжно-біле виявилось і обличчя третього ченця, що, зареґотавши, відкинув з голови каптур. Коли він розв'язав мотузку, якою був підперезаний, і з огидою кинув на землю брудне благочестиве вбрання, хрест та чотки, побачили вбраного в обсіпану діамантами туніку прекрасного юнака, ставного й доладного тілом — от хіба в округлих стегнах та надмірно тонкому стані було щось жіноче. І ніжно вигнуті

губи та розпливчасто-м'які риси обличчя надавали юнакові трохи жіночого вигляду; і все ж його обличчя мало водночас якийсь сміливий, майже зухвало-героїчний вигляд. Жінки в шаленому захваті пестили його, наклали йому на голову вінок з плюща, а на плечі накинули розкішну леопардову шкуру. Ту ж мить над'їхала золота тріумфальна колісниця на двох колесах, запряжена парою левів; юнак вискочив на неї по-царському гордо, проте з веселим усміхом, і узяв у руки пурпурові віжки. Праворуч від колісниці виступав перший з його супутників, що поскидали рясини: його хтиві жести і згадана вище непристойна гіпербола надзвичайно тішила глядачів. Його товариш, лисий черевань, що його веселі жінки посадили на віслюка, їхав ліворуч колісниці, держачи в руці золотий келих, у який йому раз по раз підливали вина. Колісниця котилась повільно, а позад неї в буйному танці кружляли чоловіки й жінки, увінчані виноградним листям. Перед колісною йшов тріумфаторів придворний оркестр: гарненький повнощокій хлопець дмухав у подвійну сопілку, за ним бубнарка в високо підібраній туніці біла кісточками пальців у туго натягнену шкіру; далі йшла не менш вродлива дівчина з дзвінким трикутником, потім сурмачі — козлоногі молодики з гарними, але хтивими обличчями, що сурмили славу тріумфаторові в чудернацько закручені роги та морські мушлі; за ними — юнаки з лютнями в руках...

А втім, любий читачу, я забуваю, що ти читач вельми освічений, ото ж вже збагнув, що тут ідеться про вакханалію, про святого Діоніса. Ти часто бачив на старовинних барельєфах або на гравюрах у археологічних дослідженнях тріумфальні процесії на честь цього бога, і, напевне, ти зі своєю класичною освітою нітрохи б не злякався, якби тобі опів-

ночі серед безлюдного лісу з'явилось перед очі прекрасне видиво такої вакхічної процесії з усім її захмеленим персоналом,— ти відчув би щонайбільше легенький солодкий трепет, естетичні мурашки на спині, вгледівши це блідолице зборисько, цих гарних привидів, що повиходили з саркофагів у своїх гробницях або зі схованок у руїнах храмів, щоб відправити ще раз давнє веселе богослужіння, ще раз ушанувати музикою й танками божественного визволителя, спасителя чуттєвих утіх, ще раз протанцювати радісний танець язичництва, канкан античного світу, без святенницьких суворох убрань, без нагляду *sergeants de ville* * спіритуалістичної моралі, з усією непогамовною нестямю давнини, радіючи, шаліючи, вигукуючи: «Евое, Вакху!» Та шкода, любий читачу, бідний рибалка, про якого ми оповідаємо, не був такий обізнаний у міфології, як ти, не вдавався у археологічні студії, отож коли він угледів того прекрасного тріумфатора з обома його химерними супутниками, як вони поскидали чернечі рясни, його охопив жах; його кинули в дрож непристойні жести й стрибки вакхантів, фавнів, сатирів, які через свої цапині ратиці та ріжки й зовсім здалися йому чортами, і все зборище він вважав якимсь собором привидів та демонів, що своїми підступами намагалися привести всіх християн до згуби. Волосся на голові у нього стало дибом, коли він побачив неймовірні, карколомні вихиляси однієї менади, що закидала голову з розмаяними косами назад і утримувала тіло в рівновазі самим лише торсом. Йому, бідному рибалці, аж у голові потьмарилося, коли він побачив там корибантів, що своїми короткими мечами самі собі завдавали ран, несамовито шукаючи насолоди навіть у болю. М'які,

* Поліцаїв (франц.).

ніжні й водночас жорстокі звуки музики, яку він чув, проникали йому в душу, немов полум'я,— палючі, жерущі, страхітливі. Та коли бідолаха побачив мерзенний єгипетський символ, величезний, увінчаний квітами, на високій тичці в руках безсормної жінки,— тоді йому зовсім світ потьмарився, і він кинувся до свого човна й заховався під сітки, тремтячи й цокаючи зубами, немов диявол уже вхопив його за ногу. Невдовзі по тому троє ченців теж прийшли до човна, сіли в нього й відштовхнулись від берега. Коли нарешті вони пристали до другого берега, рибалка зумів так спритно вислизнути зі схованки, що ченці подумали, ніби він дожидав їх під вербами; один крижаними пальцями знов тицьнув йому в руку гроші, і вони попрямували геть.

Як заради спасіння власної душі, так і щоб порятувати від згуби інших християн, рибалка визнав за свій обов'язок донести про страшну пригоду церковному судові; а що настоятель недалекого францісканського монастиря був головою того суду й мав славу вельми вченого в мистецтві виганяти злих духів, то рибалка й вирішив негайно податися туди. Схід сонця застав його вже на дорозі до монастиря, і незабаром він зі смиренною міною став перед превелебним отцем настоятелем, що сидів у своїй книгозбірні, низько насунувши на обличчя каптур, і лишався в тій замисленій позі весь час, поки рибалка оповідав йому свою страховинну історію. Коли він докінчив той звіт, настоятель підвів голову, каптур зсунувся назад, і спантеличений рибалка побачив, що превелебний отець — один із тих трьох ченців, які щороку переправлялись через озеро, саме той, котрого він сю ніч бачив у подібі поганського демона на тріумфальній колісниці, запряженій левами: те самісіньке мармурово-бліде обличчя, ті самі гарні, правильні риси, ті самі ніжно

вигнуті уста... і на тих устах заграла зичлива усмішка, а з них полилися ласкаві елейні слова: «Возлюблений сину во Христі! Ми цілком щиро віримо, що ти сю ніч пробув у товаристві бога Вакха, і твоя неймовірна оповідка дає тому достатні докази. Ми, далебі, не хочемо сказати нічого поганого про цього бога; він, безперечно, часто тішить людське серце й розвіює турботу, але він вельми небезпечний для тих, хто має голову слабку на хміль, а ти, як видно, належиш до таких людей. Тому ми радимо тобі віднині вживати золотий сік винограду лиш помірно і більш не докучати духовній владі п'яними химерами, та й про те, що приверзлося тобі сю ніч, ніде й слова не казати, а ні, то дістанеш із руки влади світської двадцять п'ять канчуків. А тепер, возлюблений сину во Христі, йди в монастирську трапезню, там тобі брат економ і брат кухар дадуть випити й попоїсти».

По такій мові настоятель поблагословив рибалку, і той сторопіло поплентався на кухню, а коли побачив там брата кухаря та брата економа, то ледь не впав з переляку — бо ті двоє були не хто інші, як обидва нічні супутники настоятеля, обидва ченці, з якими він переправлявся через озеро. Рибалка впізнав і черево та лисину одного, і хтиво ошкірену пику та цапині вуха другого. Одначе він тримав язика за зубами і лише через багато років розказав про все своїй родині.

Старовинні літописи, що оповідають подібні легенди, переносять місце дії до Шпайєра над Рейном.

На східнофрісландському узбережжі існує аналогічний переказ, у якому найясніше виступають давньоязичницькі уявлення про переїзд померлих до царства тіней, які й лежать в основі всіх таких легенд. Правда, в них ніде не згадується Харон, що

праве човном, цей химерний стариган взагалі не зберігся в народних переказах, а тільки в ляльковому театрі; зате в так званому «експедиторі», що забезпечує перевіз мерців і виплачує належну плату перевізникові, який справляє Харонову службу і буває звичайним рибалкою,— в цьому «експедиторі» ми впізнаємо куди важливіший міфологічний персонаж. Незважаючи на його чудернацьке маскування, ми скоро розгадуємо справжнє ім'я цього персонажа, і тому я переповім тут саму легенду якомога точніше.

У Східній Фрісландії, на узбережжі Північного моря, є затоки, що утворюють ніби невеликі гавані й називаються зілями. В найдальшому від моря кінці затоки звичайно стоїть одинокий будинок якогось-небудь рибалки, що спокійно і скромно живе там зі своєю родиною. Природа там невесела, не чути птахів, крім хіба морських чайок, що часом із різкими криками здіймаються зі своїх гнізд у піщаних дюнах, звістуючи бурю. Монотонний плескіт моря дуже добре пасує до сірих хмар, що пропливають над головою. І люди там не співають: на цьому сумному узбережжі ніколи не почуєш і уривочка народної пісні. Люди в тому краю серйозні, чесні, скоріше розсудливі, ніж побожні, й пишаються відважним духом та вольністю своїх предків. Такі люди не схильні до фантазії і до всяких мудрощів. Головне для такого рибалки, що живе на своєму відлюдному зілі, риболовля та ще коли-не-коли який гріш за перевіз від людей, що їм треба потрапити на котрий-небудь із прибережних островів Північного моря. І ось оповідають, ніби у певний день певного місяця, якраз опівдні, коли рибалка сидить з родиною за столом і споживає обід, у велику світлицю входить подорожній і просить господаря приділити йому кілька хвилин, щоб поговорити про одну спра-

ву. Рибалка спершу запрошує гостя пообідати з ними, але той відмовляється, і врешті вони удвох відходять до столика при вікні. Я не буду докладно, як белетрист, змальовувати зовнішність подорожнього; для того завдання, яке я собі поставив, досить короткого і точного опису. Отже, відзначу таке: він уже літній, однак добре збережений чоловік, моложавий дідок, повненький, але не опасистий, щічки червоні, як борсдорфські яблучка, очиці весело блискають на всі боки, а напудрену голову прикриває трикутний капелюшок. Під ясно-жовтим плащем з безліччю комірчиків подорожній носить старомодне вбрання, яке ми бачимо на портретах голландських купців і яке виказує певний достаток: яскраво-зелений шовковий камзольчик, гаптований квітками жилет, чорні штани по коліна, смугасті панчохи й черевики з пряжками, такі чисті, що диво бере, як можна було дійти сюди багnistими стежками понад зілем, не закалявши їх. Голос у нього астматичний, трохи писклявий, але манера говорити і вся поведінка в чоловіка поважні, сповнені гідності, як і годиться голландському купцеві. Проте ця поважність здається скоріше робленою, ніж природженою, і контрастує інколи з невпинним шмиганням очиць та з погано прихованим посіпуванням рук і ніг. Що незнайомець — голландський купець, видно не тільки з одягу, а й з меркантильної точності та обачливості, з якою він уміє злагодити справу якнайвигідніше для свого доручителя. Бо він, як сам сказав, експедитор і дістав від одного зі своїх замовників доручення перевезти зі східно-фрісландського узбережжя на Білий острів певну кількість душ — скільки поміститься в звичайному рибальському баркасі; і ось, провадить він, йому треба знати, чи господар захоче сю ніч перевезти згаданий вантаж на згаданий острів. У разі госпо-

даревої згоди він може виплатити належну за перевіз плату наперед, сподіваючись, звичайно, що господар, як скромний християнин, не заправить надто багато. Голландський купець (власне, це тавтологія, бо кожен голландець — купець) робить свою пропозицію, нітрохи не бентежачись, немовби йдеться про вантаж сиру, а не про душі небіжчиків. Рибалка трохи торопіє, почувши слово «душі», і в нього пробігає легенький мороз поза спиною, бо ж він збагнув відразу, що йдеться про душі померлих людей і що він бачить перед собою привида-голландця, який доручав перевіз душ небіжчиків уже не одному тамтешньому рибалці й добре платив за цю роботу. Та, як я вже згадав вище, ці східнофрісландські побережжани — люди мужні, здорові, наділені тверезим розумом і позбавлені тієї хворобливої уяви, що робить нас сприйнятливими до всього примарного й надчуттєвого, тому таємний страх нашого рибалки триває лише одну мить, і, придушивши в собі це почуття, він скоро бере себе в руки і з якнайнезворушнішою міною намагається виторгувати за перевіз якомога більше. Отож трохи поторгувавшись, обидва доходять згоди, закріплюють свою умову потиском рук, і голландець, видобувши засмальцьований шкіряний гаманець, наповнений самими дрібними срібнячками, найдрібнішими, які лишень карбовано в Голландії, виплачує всю суму плати за перевіз цією кумедною монетою. Потім ще дає рибалці вказівку опівночі, в ту годину, коли місяць вирине з хмар, прибути баркасом на одне певне місце узбережжя, щоб там узяти вантаж; прощається з усією родиною, що знову марно припрохує його пообідати, і, щойно такий поважний, легкою ходою випурхує з дому.

В умовлену годину рибалка прибуває баркасом до умовленого місця; човен спершу сильно гойдає-

ться на хвилі, та коли з хмар показався повний місяць, перевізник помічає, що баркас почав рухатись не так легко і помалу осідає глибше й глибше в воду, так що кінець кінцем над водою лишається заледве з долоню борта. З цього він вирішує, що його пасажир, душі, напевне уже в човні, і відштовхується від берега. Але в баркасі, хоч як рибалка напружує зір, не видно нічого, крім клаптів туману, що колихаються сюди й туди, але не прибирають ніякої певної форми і навіть змішуються один з одним. І хоч як він прислухається, та не чує нічого, крім якогось невимовно тихого повискування й рипіння. Лише час від часу з пронизливим криком шугне у нього над головою морська чайка або за бортом вирине рибина й безглуздо втупить у нього очі. Чорніє ніч, і морський вітер подихує все холодніше. Навкруг лиш вода, місячне сяйво й тиша, і сам перевізник мовчазний, як усе довкола. Нарешті він допливає до Білого острова й причалює. На березі не видно нікого, однак чути пронизливий, астматично-задиханий, плаксивий голос, у якому рибалка впізнає голос голландця; той перечитує якийсь список прізвищ, перечитує монотонно, ніби звіряючи. Серед тих прізвищ деякі знайомі рибалці й належать людям, що померли того року. За кожним вимовленим прізвищем човен трохи легшає; якщо спершу він важко лежав на піску, то під кінець списку він уже легко здіймається на хвилі, і рибалка, завваживши з цього, що вантаж від нього прийнято, спокійно вертається до дружини й дітей, до свого рідного дому над зілем.

Отак буває щоразу, коли перевозять душі на Білий острів. Правда, одного разу перевізник відзначив незвичайну подію — невидимий контролер, перечитуючи список, раптом затнувся й вигукнув: «А де ж Пітер Янсен? Це не Пітер Янсен!» На те

тоненький, жалібний голосок відповів: «Я — Міке, Пітера Янсена жінка. Я записалась на його ім'я».

Вище я пообіцяв, незважаючи на хитромудру машкару, розгадати, який важливий міфологічний персонаж виступає в цій легенді. Це не більш не менш, як сам бог Меркурій²⁶, колишній проводир душ, Гермес Психопомп. Так, під отим стареньким плащиком, в отій діловитій постаті крамаря ховається найосіяніший юний язичницький бог, кмітливий син Майї. На отому трикутному капелюшку немає й маленької пір'їнки, що нагадувала б про крила на шоломі бога, і незграбні черевики з залізними пряжками анітрохи не схожі на крилаті сандалії; цей по-голландському ваговитий свинець украй відмінний від рухливого живого срібла, що навіть дістало від бога його ім'я; але саме контраст викazuje умисну хитрість, і бог обрав цю людину, щоб певніше під нею заховатись. Та, може, він обрав її зовсім не довільно, не з власної примхи,— адже Меркурій, як ви знаєте, був відразу богом і злодіїв, і купців, отож цілком природно, що, вибираючи личину, під якою заховатись, і ремесло, яким прогудуватись, він зважав на свій досвід і таланти. Щодо цих останніх, то вони були випробувані: він був найвинахідливіший з олімпійців, він винайшов черепахову ліру й запалювальне скло, він обкрадав людей і богів і ще дитиною показав себе як маленький Кальмоніус²⁷: вислизнув з колиски, щоб украсити кілька голів худоби. Тепер він мав вибирати котресь із двох ремесел, по суті не дуже й різних, бо ж вони обидва мають за мету якомога дешевшим коштом привласнити чуже майно; але хитрий бог вирішив, що фах злодія не стоїть так високо в громадській думці, як фах торговця. Перший переслідує поліція, а другому навіть сприяють закони,

і купці в наш час досягають найвищих щаблів на сходах пошани, а злодіям іноді доводиться підніматись по менш приємних щаблях, і вони важать волею і життям, тоді як купець ризикує втратити лише свої капітали або капітали своїх компаньйонів. Тому найхитріший з богів став купцем, а щоб уже довести це діло до кінця,— ще й голландцем. Довгорічна його практика в ролі Психопомпа, проводиря тіней, зробила його особливо підходящим для транспорту душ, що їх перевезення на Білий острів, як ми бачили, доручено йому.

Білий острів інколи називають ще Бреею або Брітінією. Може, мається на увазі білий Альбійон, вапнякові скелі узбережжя Англії? Це була б гумористична ідея — назвати Англію країною мерців, царством Плутона чи то пеклом. Багатьом чужинцям Англія й справді може здатися такою.

В одному начерку з приводу легенди про Фауста я вже докладно розглядав народні повір'я щодо Плутонового царства і самого Плутона. Там я показав, як давнє царство тіней стало віковичним пеклом, а його давній похмурий володар — справжнім дияволом. Та не так воно страшно, як змушує думати канцелярський стиль церковної мови; незважаючи на християнську анафему, становище Плутонове по суті не змінилося. Він, бог підземного світу, і його брат Нептун, морський бог, обидва не емігрували, як інші боги, а й після перемоги християнства залишились у своїх володіннях, у своїй стихії. І нехай хоч які страхіття вигадували про них тут на горі, а старий Плутон там, унизу, сидів собі в теплі зі своєю Прозерпіною. Нептунові не довелося терпіти стільки хули, як його братові Плутону, і ні церковні дзвони, ні звуки органів не вражали йому слуху на дні океану, де він сидів собі спокійнісінько біля своєї білогрудої дружини Амфітріти й мокро-

го придворного штату з nereїд та тритонів. Лиш вряди-годи, коли котрий-небудь молодший моряк уперше перетинав лінію екватора, він виринав із глибин, стискаючи в руці тризубець, з очеретяним вінком на голові, а срібна борода хвилями спадала йому аж до пупа. Він піддавав новачка жахливому хрещенню морською водою й виголошував довгу елейну промову, повну крутих моряцьких жартів, що їх він не вимовляв, а скоріше випльовував разом з жовтою від тютюнової жуйки слиною, на превелику втіху своїх просмолених слухачів. Один мій знайомий, що докладно описав мені, як моряки на суднах розігрують цю водяну містерію, запевнив, що якраз ті матроси, котрі найнестямніше сміялися з кумедної карнавальної машкари Нептуна, ні на мить не сумнівалися в існуванні такого морського бога і інколи в великій небезпеці молилися йому.

Отже, Нептун залишився володарем водяного царства, так само як Плутон, незважаючи на перетворення в диявола, залишився царем підземного світу. Їм повелося краще, ніж їхньому братові, третьому синові Сатурна, Юпітеру²⁸, що після падіння батька завоював владу на небесах і безтурботно та радісно царював над світом, сидячи на Олімпі зі своїм блискучим почтом із веселих богів, богинь та почесних німф. Коли вибухла прикра катастрофа, коли проголошено царство хреста й страждання, великий Кронід²⁹ теж емігрував і загубився в сум'ятті переселення народів. Слід його запався, і я марно дошукувався в старих літописах та допитувався у старих баб: ніхто не міг дати мені відомостей про його долю. З тією самою метою я перекопав багато бібліотек, де просив, щоб мені показали найрозкішніші рукописні книги, оздоблені золотом та самоцвітами, справжніх одалісок з гарему науки, і хочу тут публічно висловити належну подяку вче-

ним євнухам за ту покірливість і навіть люб'язність, із якою вони відкривали мені ці осяйні скарби. Здається, про середньовічного Юпітера не збереглося ніяких народних переказів, і все, що я спромігся виловити,— це одна історія, яку мені колись розповів мій приятель Нільс Андерсен.

Згадав я тут Нільса Андерсена, і в моїй пам'яті, мов жива, виринала його мила, кумедна постать. Мені хочеться присвятити йому тут кілька рядків. Я завжди охоче вказую джерела своїх відомостей і з'ясовую їх якості, щоб прихильний читач сам міг судити, наскільки вони гідні його довіри. Отже, кілька слів про моє джерело.

Нільс Андерсен, родом із Тронхейма в Норвегії, був один з найвидатніших католиків, яких мені трапилося знати. Я у великому боргу перед ним. Я завдячую йому всі свої знання в галузі китобійного промислу. Він познайомив мене з усіма викрутами, до яких вдається розумна тварина, щоб утекти від китоловів, і з усіма військовими хитрощами, які роблять марними ті викрути. Він навчив мене, як брати в руки гарпун, як ним наміряться, показав, як упиратися коліном правої ноги в форштевень човна, коли кидаєш гарпун, і як лівою ногою давати добрячого стусана матросові, коли той не поспіває розмотувати прив'язану до гарпуна линву. Йому я завдячую всім цим, і коли з мене не вийшло великого китолова, то винний тут не Нільс Андерсен і не я, а моя лиха доля, що не судила мені спіткати в житті жодного кита, з яким я міг би вступити в почесний бій. Мені зустрічалась тільки звичайна тріска та паршиві оселедці. А що допоможе і найкращий гарпун проти оселедця? А тепер я мушу зректися всіх мисливських надій, бо ноги в мене вже не гнучкі. Коли я познайомився з Нільсом Андерсеном у Ріцебюттелі під Куксгафеном, він теж не міг уже

похвалитися своїми ногами, бо в Сенегалі якась молода акула відкусила йому праву ногу — видно, подумавши, що то цукерка,— і відтоді бідний Нільс мусив шкутильгати на дерев'янці. Найбільшою втіхою для нього стало сидіти на високому барилі й тарабанити по ньому дерев'янкою. Я частенько підсаджував його на барило, але інколи не хотів допомогти йому злізти з нього, поки він не розкаже якої-небудь зі своїх дивовижних китоловських баечок.

Як Мухамед ібн-Мамсур усі свої пісні починав славослів'ям коню, так і Нільс Андерсен починав усі свої оповідки з апології кита. І в тій легенді, що ми тут переповімо, не бракує такої хвали. Кит, казав Нільс Андерсен, не тільки найбільша, а й найпрекрасніша з усіх тварин. Із двох ніздрів у його голові вилітають дві потужні струмини води, що надають йому вигляду дивовижного водограю і справляють чарівний ефект, особливо вночі, при сяйві місяця. Разом з тим він добродушний, миролюбний і кохається в спокійному родинному житті. Це дуже зворушливе видовище, коли татусь кит зі своєю родиною розляжеться на величезній крижині і старе й мале довкола нього змагаються в пестошах та невинних витівках. Іноді вони всі разом сплигують у воду, щоб погратися в піжмурки між велетенськими брилами криги. А втім, доброзвичайності і цнотливості китів більше сприяє крижана вода, в якій вони весь час хлюпочуться, аніж суворі моральні принципи. На жаль, не можна заперечити й того, що вони не мають ніякого релігійного почуття і цілком позбавлені віри...

— А я гадаю, що це помилка,— перебив я свого приятеля.— Я недавно читав статтю одного місіонера-голландця, в якій він змальовує велич світобудови, що виявляється в арктичних краях, коли

вранці сходить сонце і світло дня осяває величезні, фантастичні крижані гори. Тоді ці гори, каже місіонер, нагадують казкові діамантові палаці й так переконливо свідчать про всемогутність бога, що не тільки люди, а й нерозумні водяні тварини у захваті від такого видовища славлять творця. На власні очі, запевняє превелебний отець, він бачив кількох китів, що, зіпершись на крижану стіну, ставали стійма і нахиляли та випростували передню частину тіла, немов молільники.

Нільс Андерсен скептично похитав головою; він не заперечував, що й сам іноді бачив, як кити, ставши сторч біля крижаної стіни, робили рухи, досить подібні до тих, що можна спостерігати в молитовнях деяких сект, одначе він приписував ті рухи зовсім не релігійному почуттю. Він пояснював це явище чисто фізіологічно: кит, цей Чімборасо³⁰ тваринного світу, має під шкірою такий грубий шар жиру, що часто з одного-єдиного кита можна натопити від ста до ста п'ятдесяти бочок лою; цей жировий шар такий товстий, що в ньому можуть угніздитися цілі сотні водяних щурів, поки велетень спить на крижині, і ті гості, куди більші й зубатіші за наших суходільних пацюків, живуть потім під шкірою у кита, де мають змогу день і ніч споживати найкраще сало, навіть не покидаючи свого кубла. І їхні бенкети, кінець кінцем, певне, стають мимовільному господареві досить надокучливі або навіть надзвичайно болісні; а оскільки він не має рук, як людина, що може, слава богу, почухатись, коли де засвербить, то й намагається вгамувати муку, стаючи сторчма біля гострого краю крижаної стіни й завзято тручись об неї спиною,— як ото у нас собаки, бува, чухаються об ніжку стола, коли їм занадто докучають блохи. Отож поштивий отець місіонер і вирішив, що ці рухи — молитва, й припи-

сав їх релігійному почуттю, тоді як насправді їх викликають лише щурячі оргії.

— Кит, хоч би скільки лою в ньому було, побожності не має ані крапельки,— так закінчив Нільс Андерсен.— Він не шанує ні святих, ні пророків, і навіть маленького пророка Йону³¹ той кит, що ненароком його проковтнув, не зміг перетравити, а через три дні виплюнув. Цей славний велетень, на жаль, не знає ніякої віри, і кити не шанують ні нашого істинного бога, що живе на небесах, ані отого фальшивого поганського бога, що сидить ген аж біля Північного полюса на Кролячому острові, хоч його вони часом і навідують.

— А що це за Кролячий острів? — спитав я в Нільса Андерсена. Він затарабанив своєю дерев'яною по барилу й відказав:

— А це той острів, де сталась одна історія, що я її тобі зараз розповім. Точно вказати, де він лежить, я не можу. Бо після того, як його відкрито, більш нікому не пощастило туди потрапити: не пускають велетенські крижані гори, що громадяться довкола острова і, мабуть, дуже рідко відкривають прохід до нього. На той острів ступали тільки моряки з одного російського китоловного судна, закинутого бурею аж так далеко на північ, і відтоді збігло вже цілих сто років. Коли ті моряки причалили човном до острова, то побачили, що він зовсім пустельний. Над сипучими пісками сумно погойдувались галузки дроку, та ще де-не-де стриміли карликові ялинки або їжачився біля самої землі мізерний чагарник. Зате скрізь стрибало багато диких кролів, і тому моряки й назвали острів Кролячим. Лиш одна-однісінька вбога хатина показувала, що там живе якесь людське створіння. Коли моряки ввійшли до хатини, то побачили там старезного діда, нужденно вдягненого в позшивані кролячі

шкурки. Дід сидів на кам'яному стільці перед пічкою і грів біля запаленого хмизу кощаві руки й тремтячі коліна. Праворуч від нього стояв велетенський птах — видимо, орел, тільки так немилосердно обпатраний літами, що від пір'я лишилися тільки довгі кошлаті прутки на крилах, і голий птах через те мав вигляд украй смішний і водночас страховинно бридкий. А ліворуч від старого лежала на долівці дивовижно велика облізла коза, теж, видимо, дуже стара, хоч вим'я у неї було повне, з рожевими, свіжими ділками.

Серед тих російських моряків, що зійшли на берег, було кілька греків, і один з них, гадаючи, що господар хатини його не зрозуміє, мовив по-грецькому до товариша: «Цей дідуган або привид, або злий дух». Та, почувши ці слова, старий раптом підвівся зі свого кам'яного стільця, і зчудовані моряки побачили високого, показного чоловіка, що, незважаючи на похилий вік, тримався прямо, з якоюсь владною, просто-таки царською гідністю і головою майже торкався стелі; і обличчя старого, хоч ізсохле й зморшкувате, виказувало колишню вроду: риси його були благородні, пропорційні. На зборознене гордістю і літами чоло спадало кілька ріденьких срібних пасом, очі, хоч бляклі й застигли, все ж дивилися гостро, а з гордо підібраних уст полилися такі слова дуже старовинної грецької мови, гучні й милозвучні: «Помиляєтесь, юначе, я не привид і не злий дух, я тільки нещасливець, що знав кращі часи. А ви хто?»

Моряки розповіли старому про своє невдале плавання й стали розпитувати його про острів. Але почули небагато. Старий сказав, що з незапам'ятних часів живе на цьому острові, крижані мури якого забезпечують йому надійний захист від непримирених ворогів. Живиться він переважно з полю-

вання на кролів, і щозими, коли пливуча крига змерзається, до нього приїзять на санях ватаги дикунів, яким він продає кролячі шкурки й дістає від них навзамін усілякі речі щоденної потреби. Найлюбіше його товариство — кити, що іноді підпливають до острова. І все ж йому приємно знову поговорити рідною мовою, бо він грек; він попросив своїх земляків розповісти йому, що ж тепер діється в Греції. Звістку, що з веж грецьких міст покидано хрести, він сприйняв з видимою зловтіхою, однак те, що замість хреста на них піднесено півмісяць, не дуже йому сподобалось. Дивне було те, що з моряків жоден не знав назв міст, про які розпитував старий і які, запевняв він, за його часів процвітали; так само і йому були незнайомі назви нинішніх міст і сіл Греції, про які казали йому моряки. Тому старий часто скрушно кивав головою, а моряки здивовано перезирались. Вони вважали, що він дуже добре знає всі місцевості Греції,— і справді, затоки, півострови, відноги гір, часто навіть найменші пагорби чи скелі він описував так упевнено й наочно, що моряків страшенно дивувало, як же це він не знає загальновідомих міст і сіл. Так, він розпитував їх з особливим інтересом, навіть із якоюсь тривогою, про один старий храм, що в його часи, запевняв він, був найпрекраснішим на всю Грецію. Та ніхто зі слухачів не знав тієї назви, що він вимовляв з такою ніжністю, аж нарешті, коли старий ще раз докладно описав ту місцевість, де стояв храм, один молодий матрос із його опису здогадався, про яке місце йдеться.

Село, де він народився, сказав молодик, лежить саме в тій околиці, і хлопчаком він довго пас у описаному місці батькових свиней. На тому місці, сказав він, справді є руїни якихось прадавніх будівель, колись, видно, вельми пишних; а тепер там стоять

лиш окремі мармурові колони, поодинокі або з'єднані вгорі кам'яними брусами фронтона, з розколин яких звисають, мов довгі коси, пагони козолисту та червоних дзвіночків. Інші колони, декотрі з рожевого мармуру, лежать розбиті на землі, і бур'ян буяє над їхніми прегарними верхівками, оздобленими тонко вирізьбленим листям та квітами. Лежать там, напівугрузлі в землю, й великі мармурові плити, чотирикутні зі стін і трикутні з даху, а над ними підноситься величезна дика смоковниця, що виросла на звалищі. В холодку під тим деревом, провадив молодик, він часто просиджував довгі години, розглядаючи дивовижні постаті, опукло витесані на великих каменях; вони зображували всілякі грища та бої і були дуже цікаві та гарні, але, на жаль, також дуже пошкоджені, звітрілі або зарослі мохом і плющем. А коли він якось спитав у батька, що означають ці таємничі колони та різьблення, той йому відповів, що це руїни стародавнього храму, де жив колись мерзенний поганський бог, що вдавався не тільки у відверту розпусту, а й у неприродні гріхи та кровозмішання; однак темні погани на його честь іноді забивали перед вівтарем храму відразу по сто биків, і видовбана мармурова плита, куди стікала жертвна кров, лежить там і досі: це те саме кам'яне корито, що назбираною в ньому дощовою водою він, його син, часом поїть свиней або ж скидає туди всякі покидьки їм на з'їжу.

Таке розповів молодий матрос. А дід тоді зітхнув гірко, неначе з тяжкої муки; розбито впав він на свій кам'яний стілець, сховав обличчя в долоні й заплакав, як дитина. Великий птах жахливо закричав і розгорнув свої велетенські крила, погрожуючи пазурами й дзьобом чужинцям. Проте стара

коза лизала руки своєму господареві та мекала сумно й ніби заспокійливо.

Моторошне почуття охопило моряків від тієї картини; вони квапливо вийшли з хатки й зраділи, що вже не чують хлипання старого діда, крику птаха й козиного мекання. Вернувшись на судно, вони розповіли там про свою пригоду. А серед екіпажу судна перебував один російський учений, професор філософського факультету Казанського університету, і він заявив, що вся ця подія надзвичайно важлива; таємниче приклавши палець до носа, він запевняв моряків, що стариган з Кролячого острова — безперечно, сам стародавній бог Юпітер, син Сатурна і Реї, колишній цар богів. Птах поруч нього — очевидячки, той самий орел, що колись держав у пазурах грізні блискавки. А стара коза, цілком імовірно, не хто інша, як Амальтея, колишня годівниця Юпітера, що годувала бога ще на Криті, а тепер, у вигнанні, знову живить його своїм молоком.

Ось що розповів Нільс Андерсен, і я признаюся, що ця розповідь сповнила мою душу скорботою. Навіть те, що я дізнався про таємні страждання китів, розбудило моє співчуття. Бідолашний велетню! Проти підлого щурячого поріддя, що вгніздилось у тобі й безперестану тебе гризе, нема порятунку, і ти мусиш довіку носити його з собою. І хоч як ти в розпачі гасаєш від Північного полюса до Південного, і хоч як трешся об гострі краї крижини,— ніщо не помагає, ти ніяк не спекаєшся паскудних щурів, а от в релігії не можеш знайти втіхи! Усе велике в цьому світі гризуть потайні щури, і самі боги мусять кінець кінцем ганебно гинути. Так хоче залізний закон Долі, і навіть найвищий із безсмертних мусив у ганьбі схилити перед нею голову. Він, оспіваний Гомером і зображений Фідієм у золоті й

слоновій кістці; він, кому досить було оком змигнути, щоб затрусилась уся земля; він, коханець Леди, Алкмени, Семели, Данаї, Каллісто, Іо, Лато-ни, Європи ³² та інших,— він, кінець кінцем, змушений ховатись на Північному полюсі серед крижаних гір і, щоб продовжити своє нужденне життя, торгувати кролячими шкурками, мов убогий савойяр! [...]

ПРИМІТКИ

Збірник матеріалів «Генріх Гейне про художню творчість» видається українською мовою вперше. Він складається не тільки з праць суто літературознавчого і мистецтвознавчого характеру. Сюди включено також уривки з багатьох художньо-публіцистичних і науково-популярних творів Гейне, в яких він ділиться своїми міркуваннями про літературу, музику, живопис, скульптуру. Слід зазначити, що теоретичний інтерес Гейне до музики та образотворчих мистецтв — не дилетантство. Поет досконало знався на них, зокрема на музиці, яка в добу романтизму з його принципом суб'єктивності як основи романтичного мистецтва привертала особливу увагу. Читач знайде у збірнику і кілька листів Гейне.

Труднощі стосовно систематизації естетичного доробку Гейне обумовлені тим, що він у своїх літературознавчих та мистецтвознавчих працях — передусім поет, художник, що й тут емоційно-образний елемент домінує в нього над понятійно-дискурсивним мисленням. Ще В. Г. Белінський констатував у Гейне відсутність «системи думок», бо він, мовляв, «не може... й не хоче, як поет» «натягувати на систему» свої погляди, як це властиве його співвітчизникам, німцям*. Цю думку Белінського поділяв А. В. Луначарський. У статті «Гейне-мыслитель» він пише: «Власне кажучи, ніякої системи Гейне не створив, він скоріше обдарував нас великою кількістю окремих думок і агломератів думок, підсумовувати які з точки зору систематичної — безнадійно»**.

І все ж естетико-теоретичні погляди Гейне піддаються певному впорядкуванню, коли стрижнем рубрикації зробити широкі, кардинальні проблеми художньої творчості.

Тексти, позначені в заголовку зірочками, перекладені українською мовою вперше.

Переклад здійснювався за виданням: Н. Heine. Werke und Briefe. Berlin und Weimar. 1972. 2. Auflage, Bd. 3, S. 527—528, 585—587; Bd. 4, S. 177—179, 180—201, 202—204, 206—209, 211—212, 213—228, 235—248; Bd. 5, S. 184—192, 207—210, 211—215, 250—252, 285—287, 312—313, 314—355, 360—361, 365—366, 380—381, 388—404, 418—423, 429—440, 467—470, 472—474; Bd. 6, S. 213—216, 313—315; Bd. 8, S. 208—212.

* Белинский В. Г. Письма. Спб., 1914. Т. 3. С. 207.

** Луначарський А. В. Про літературу. С. 749.

Інші матеріали збірника подаються за виданням: Генріх Гейне. Вибрані твори: В 4 т. К., 1972—1974.

Більшість матеріалів піддавалася скороченню.

Розділ I

МИСТЕЦТВО І СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНЕ ЖИТТЯ. ЄДНІСТЬ ХУДОЖНОСТІ І ТЕНДЕНЦІЙНОСТІ, ЕСТЕТИЧНОГО І ЕТИЧНОГО В МИСТЕЦТВІ

«СМЕРТЬ ТАССО»

Трагедія в п'яти діях Вільгельма Шетса

“TASSOS TOD”

Рецензію написано для берлінської газети «Zuschauer» («Глядач»), де вона й була опублікована 21—19 липня 1821 р.

¹ «Одіссея» — давньогрецька героїчна поема, творцем якої вважають Гомера. Виникла приблизно у IX—VIII ст. до н. е. В ній оспівано пригоди Одіссея, одного з героїв греко-троянської війни.

² «Нібелунги» — «Пісня про Нібелунгів» — німецький героїчний епос, що виник бл. 1200 р. В основі твору лежать давньонімецькі міфи і перекази V—VI ст. про загибель Бургундської держави (437 р.).

³ *Мельпомена* — у грецькій міфології одна з дев'яти муз. Спочатку була покровителькою пісні взагалі, потім — сумної пісні і врешті — трагедії.

⁴ *Пандора* — у грецькій міфології жінка, що стала причиною усіх нещасть, бо відкрила скриньку, де вони були заховані. Звідси вираз — «скринька Пандори», тобто джерело існуючих на світі лих і бід.

«СТРУЕНЗЕЕ»

Трагедія у п'яти діях Міхаеля Беєра

MICHAEL BEERS “STRUENSEE”

Стаття присвячена прем'єрі п'єси в Мюнхенському театрі. З'явилася друком в «Morgenblatt für gebildete Stände», («Ранкова газета для освічених кіл»), яку видавав барон Й. Ф. Котта.

⁵ *Ніколаїсти* — послідовники берлінського просвітителя і публіциста К. Ф. Ніколаї (1733—1811), які з позицій вузького раціоналізму виступали проти поетів «Бурі і натиску», Шіллера і Гете.

⁶ *Баньян* — бенгальське фікусове дерево.

⁷ *Олімп* — найвищий гірський масив на півночі Греції. За давньогрецькою міфологією, вважався місцем перебування верховного бога Зевса та інших богів.

ПОДОРОЖНІ КАРТИНИ

АНГЛІЙСЬКІ ФРАГМЕНТИ

REISEBILDER

«Подорожні картини» — цикл нарисів, що виходили друком упродовж 1826—1831 рр. В «Англійських фрагментах» Гейне відобразив свої враження від подорожі до Англії в 1827 р. Тут подаємо два уривки з четвертої частини «Подорожніх картин». Перший був надрукований в березні 1828 р. в «Morgenblatt für gebildete Stände», другий — в 26-му томі «Neue allgemeine politische Annalen» («Нові загальні політичні літописи», 1828), які видавав Й. Ф. Котта. Переклад Юрія Лісняка.

Нарис «Місто Лукка» виник в 1829—1830 рр. і був опублікований 1831 р. в «Доповненні» до «Подорожніх картин». Тут подаємо XV та XVII розділи цього нарису. Переклад Сидора Сакидона.

«Додаток» являє собою передмову Гейне до французького видання четвертої частини «Подорожніх картин», написаної й опублікованої 1834 р. Переклад Юрія Лісняка.

Усі тексти подаються за виданням: Г. Гейне. Вибрані твори в чотирьох томах. Т. 2. С. 330—335, 350—352, 354—360.

⁸ «*Almacks*» («Олмекс»), «*Vivian Grey*» («Вівіан Грей»), «*Tremaine*» («Трімейн»), «*The Guards*» («Вартові»), «*Flirtation*» («Флірт») — романи, надруковані в Англії в 1825—1828 рр. Автором «Вівіана Грея» був Бенджамін Дізраелі (1804—1881) — англійський державний діяч, засновник консервативної партії, письменник.

⁹ ...*скористався вимушеним дозволом*... — перебуваючи в англійському полоні на острові Св. Єлени, Наполеон писав мемуари, що вийшли друком у 1822—1825 рр.

¹⁰ ...*крулоголові*... — так називали противників короля в добу англійської буржуазної революції. Назва походить від звичної для пуритан короткої стрижки волосся.

¹¹ ...*лавірів та боргів*... — йдеться про Вальтера Скотта, який, будучи вже відомим письменником, зазнав відчутних втрат через банкрутство банкірської фірми Констебл, акціонером якої він був.

¹² ...*Великого невідомця*... — Вальтера Скотта, перші твори якого виходили анонімно.

¹³ ...з часів *Нейсбі*... — англійський король Карл I Стюарт після поразки при Нейсбі (1645 р.) втік до Шотландії. За плату шотландці видали його прихильникам Кромвеля, ліде-

ра антикоролівської опозиції. В січні 1649 р. короля було страчено.

¹⁴ *...каледонські барди...* — так називали шотландських поетів Джеймса Хогга і історика Маколея. Каледонія — латинська назва Шотландії.

¹⁵ *...великої трагедії...* — такою була в очах Гейне доля Наполеона — в'язня острова Св. Єлени. Його супровідників — групу офіцерів на чолі з генералом Гурго — поет іронічно називає мірмідонянами. Мірмідоняни — одне з південно-фессалійських племен — мужньо билися під Троєю під проводом Ахілла. Під «статистами» трагедії Гейне розуміє Росію, Францію і Австрію, які 1815 р. послали на острів Св. Єлени своїх комісарів. Комісаром від Австрії був барон Штюрмер.

¹⁶ *Хам* — персонаж із Ветхого завіту (книга Мойсея I, псалом 9, вірш 22).

¹⁷ *«Амадіс Галльський»* — іспанський рицарський роман (XIV—XVI ст.).

¹⁸ *Роланд і Аграмант* — герої середньовічного епосу і поеми італійця Аріосто (1474—1533) «Несамовитий Роланд».

¹⁹ *...паладинів Круглого стола...* — вислів узятو із середньовічного кельтського фольклору про легендарного короля племені бриттів Артура та його товариство — двадцятьох чотирьох рицарів-паладинів (приблизно VI ст.). Переносно паладин — людина, безмежно віддана певній ідеї, справі, особі.

²⁰ *...прекрасну Маріторну...* — ім'я наймички із «Дон Кіхота» Сервантеса Гейне вживає іронічно; в романі Маріторна показана бридкою.

ФРАНЦУЗЬКІ ХУДОЖНИКИ

Паризька виставка 1831 року

FRANZÖSISCHE MALER

Гейне відгукнувся на виставку серією статей, написаних зразу ж після його виїзду до Франції і опублікованих восени 1831 р. на сторінках «Morgenblatt für gebildete Stände». В 1834 р. вони увійшли до 1-го тому «Салону». Під цією збіркою назвою Гейне видає багато своїх творів. «Салоном» у Франції називалася періодично повторювана виставка картин сучасних художників. Текст подається за виданням: Г. Гейне. Вибрані твори: В 4 т. Т. 3. С. 295—299, 305—313. Переклад Євгена Поповича.

²¹ *...червоній фрігійській шапочці...* — головний убір якобінців.

²² *Фріна* — ім'я афінської гетери; тут у значенні: спокусниця, жінка легкої поведінки.

²³ *...бельгійський заколот...* — йдеться, очевидно, про буржуазну революцію 1830 р., внаслідок якої Бельгія здобула незалежність від Голландії.

²⁴ *«Буцентавр»* — назва розкішного корабля дожив Венеції.

²⁵ *...морганатичний зв'язок...* — офіційно не визнаний шлюб особи царського роду з особою нижчого походження, що не давав дітям права престолонаслідування.

²⁶ *...як квітки селяма...* — як квіти у знак вітання, як квіти, що символізують привіт.

²⁷ *Один новітній естетик...* — Карл Фрідріх фон Румор (1785—1843), автор *«Італійських досліджень»* (1827 р.).

ДО ІСТОРІЇ РЕЛІГІЇ І ФІЛОСОФІЇ В НІМЕЧЧИНІ

ZUR GESCHICHTE DER RELIGION UND PHILOSOPHIE IN DEUTSCHLAND

Твір написаний 1834 року в Парижі. Німецькою мовою з'явився уперше 1835-го в другому томі *«Салону»*. Тут подаємо три уривки з книги I, II і III.

²⁸ *«Вульгата»* — канонізований католицькою церквою перший латинський переклад Ветхого і Нового завітів, виконаний Ієронімом в 385—405 рр.

²⁹ *«Септуагінта»* — найдавніший грецький переклад Ветхого завіту, здійснений в Александрії в 2 ст. до н. е.

³⁰ *...проповідником Гори...* — Дантон, що був впливовим оратором революційної партії Гори в Конвенті — Національних зборах Франції в період буржуазної революції кінця XVIII ст.

³¹ *Вертер* — головний герой роману Й. В. Гете *«Страждання молодого Вертера»* (1774 р.).

ПРО ФРАНЦУЗЬКИЙ ТЕАТР

Дружні листи до Августа Левальда

ÜBER DIE FRANZÖSISCHE BÜHNE

Уперше листи вийшли друком в 1837 р. в альманаху *«Allgemeine Theaterrevue»* (*«Загальний театральний огляд»*), що його видавав Август Левальд. Перероблений і значно скорочений варіант твору увійшов до четвертого тому *«Салону»* (1840 р.). Текст друкується за виданням: Г. Гейне.

Вибрані твори: В 4 т. Т. 3. С. 359—365, 366—370, 371—372, 381—391, 398—409, 413—416. Переклад Євгена Поповича.

³² *Йорік* — персонаж, від імені якого ведеться оповідь в «Сентиментальній подорожі» (1768) Лоренса Стерна.

³³ *Талія* — в грецькій міфології муза комедії.

³⁴ «*Молода Німеччина*» — літературне угруповання, яке виникло в першій половині 30-х рр. ХІХ ст. в Німеччині. Молодонімці (К. Гуцков, Г. Лаубе, Л. Вінбарг, Т. Мундт, Г. Кюне) виступали на захист свободи совісті і друку, критикували німецькі порядки, пропагували демократичні та сенсіоністські ідеї.

Представники «Молодої Німеччини» вважали своїми духовними вождами Л. Берне і Г. Гейне, хоча Гейне не входив до цього угруповання і його прогресивні ідейно-політичні погляди значно відрізнялись від поміркованих поглядів молодонімців, які виражали опозиційні настрої німецької ліберальної буржуазії, що відзначалися політичною невиразністю, ідейною незрілістю.

³⁵ *Юпітер* — за давньоримською міфологією, верховний бог неба, громовержець, син Сатурна і Реї.

³⁶ *Месаліна* — ім'я третьої дружини римського імператора Клавдія (10 до н. е. — 54 н. е.). Переносно: розпусниця, аморальна жінка.

³⁷ «*Права людини*» — повна назва: «Декларація прав людини і громадянина» — програмний акт французької буржуазної революції, прийнятий Установчими зборами 26 серпня 1789 р. Проголошував принцип народного суверенітету, юридичну рівність, свободу особи, слова, совісті тощо. Однак поряд з цим «Декларація» проголошувала священним і непорушним право приватної власності.

³⁸ *Агамемнон* — герой давньогрецьких міфів, цар Мікен, очолював грецьке військо в грецько-троянській війні.

³⁹ *Карлісти* — у Франції після 1830 р. прихильники старшої лінії династії Бурбонів, що боролися проти монархії Луї Філіппа.

⁴⁰ ...*суміш Аріеля з Калібаном*... — Аріель — сільф (ельф, дух повітря), Калібан — «дикий і потворний раб» — персонажі п'єси Шекспіра «Буря».

⁴¹ *Дальнер* — головний герой у п'єсі А. В. Іффланда «Службовий обов'язок» (1795 р.). Як і в інших п'єсах цього автора, тут ідеалізується реакційний лад Німеччини, пропонується дрібноміщанська мораль, лакейська покірність.

⁴² ...*гуси ж урятували Капітолій*... — за легендою, під час облоги Рима галлами (бл. 290 до н. е.) римські солдати заховалися в Капітолій (твердині). Вночі галли ви-

дерлися на мури, щоб захопити ворога зненацька, але призначені для жертви богині Юноні гуси розбудили римлян своїм гелготом.

⁴³ ...*датчанином Огіром*...— герой легенди, яку Гейне вчитав у книзі Добенека «Народні вірування і сказання німецького середньовіччя», виданій 1815 р. Жан Полем Ріхтером.

⁴⁴ ...*лебідь із Пезаро!* — Россіні, який походив з Пезаро.

⁴⁵ ...*лагідні лілеї*...— натяк на герб Бурбонів, де були зображені лілеї.

⁴⁶ ...*певний молодий геній*...— Фелікс Мендельсон-Бартольдї.

⁴⁷ ...*вапористичні*... — тут: туманні.

⁴⁸ ...*княгині-мучениці*... — Крістіна Бельджойозо, італійська письменниця і політична діячка. Від 1831 р. жила в еміграції в Парижі. Схилялася до сен-сімонізму. Підтримувала дружні стосунки з Гейне.

⁴⁹ *Йосафатова долина* — так у Ветхому завіті (псалом 4) названо місцевість, де мав відбутися страшний суд.

⁵⁰ *Ван дер Декен* — нідерландський капітан, чие ім'я пов'язували з легендою про Летючого Голландця. Гейне докладно переказує цю легенду в «Мемуарах пана фон Шнабелевоського».

ПРО ДОНОЩИКА ÜBER DEN DENUNZIENTEN

Памфлет уперше надрукований у вересні 1837 р. окремою брошурою.

⁵¹ «*Молода Німеччина*» — див. пояснення 34.

⁵² ...*тевтономанії*... — тевтони — германські племена, що заселяли в середині I тисячоліття до н. е. західну частину Ютландського півострова. Пізніше цю назву почали застосовувати до усіх германців. Тевтономанами Гейне називає німецьких націоналістів і шовіністів.

ВСТУП ДО «ДОН КІХОТА» EINLEITUNG ZUM "DON QUIXOTE"

Стаття написана в січні і лютому 1837 р. для німецького видання «Дон Кіхота», що з'явилося того самого року.

⁵³ *Дон Жуан, Лепорелло* — персонажі з віршованого роману Байрона «Дон Жуан».

⁵⁴ ...*рицаря фон Вальдзее та його Каспара Ларіфарі*...— персонажі з романтичної опери «Дунайські русалки». Текст,

за сюжетом давньої легенди, написав К. Ф. Генслер, музику — Ф. Кауер.

ДІВЧАТА І ЖІНКИ ШЕКСПІРА
SHAKESPEARES MÄDCHEN UND FRAUEN

Праця написана в 1838 р. й надрукована окремою брошурою в 1839 р.

⁵⁵ *Кліо* — за грецькою міфологією, муза історії.

ЛЮДВІГ БЕРНЕ
LUDWIG BÖRNE

Твір написаний в другій половині 1839 р. і надрукований влітку 1840 р. під заголовком «Генріх Гейне про Людвіга Берне». В листі до свого видавця Кампе від 24 липня 1840 р. Гейне протестує проти цього заголовка, бо він «...писав не так про Берне, як про тодішні часи і середовище, в якому той обертався». На рукописі Гейне стояло: «Людвіг Берне. Пам'ятна записка Генріха Гейне», але Кампе самовільно змінив назву. Тут подається уривок з книги V.

⁵⁶ *Мають очі — і не бачать, мають вуха — і не чують...* — слова із Ветхого завіту (псалом 115, вірш 5).

ЮЛІУСОВІ КАМПЕ
AN JULIUS CAMPE

Текст подається за виданням: Г. Гейне. Вибрані твори: В 4 т. Т. 4. С. 335—337, 339. Переклад Оттілії Словенко.

⁵⁷ «*Vorwärts!*» — назва німецької газети, що виходила в Парижі. Спочатку її редагував Адальберт фон Борнштедт, прусський офіцер, який в середині 40-х рр. став таємним агентом прусського уряду. У травні 1844 р. редактором газети став Міхаель Бернайс, тісно зв'язаний з Карлом Марксом та іншими революціонерами. Відтоді радикально настроєні автори з оточення Карла Маркса часто друкували в ній свої твори. Тут вперше були опубліковані й «Сілезькі ткачі» Гейне.

НІМЕЧЧИНА. ЗИМОВА КАЗКА

Передмова

DEUTSCHLAND. EIN WINTERMÄRCHEN

Текст подається за виданням: Г. Гейне. Вибрані твори: В 4 т. Т. 3. С. 85—87. Переклад Юрія Лісняка.

⁵⁸ *Шуфтерле* — персонаж із драми Ф. Шіллера «Розбійники». Ім'я утворено від «Schuft», що означає: негідник, шахрай.

АТТА ТРОЛЬ. СОН В ЛІТНЮ НІЧ

Передмова

АТТА TROLL. EIN SOMMERNACHTSTRAUM

Вперше надрукована в 1847 р. в книжковому виданні поеми. Тут друкується за виданням: Г. Гейне. Вибрані твори: В 4 т. Т. 3. С. 7—10. Переклад Юрія Лісняка.

⁵⁹ *Ендрю Джексон* — північноамериканський генерал. В 1829—1833 рр. — президент США.

⁶⁰ *Брут, Кассій, Азіній* — республіканські сенатори Риму, які в 44 р. до н. е. вчинили замах на Юлія Цезаря. Азіній відіграв при цьому другорядну роль.

МЕМУАРИ

MEMOIREN

Уперше ідея написання автобіографії з'явилася у Гейне ще в середині 20-х рр. З великими перервами він працював над нею до кінця свого життя. На жаль, з кількатомних мемуарів Гейне збереглися тільки невеличкі фрагменти. Частину написаного спалив він сам, а частину знищили його гамбурзькі родичі, боячись за свою «бездоганну репутацію». Текст подається за виданням: Г. Гейне. Вибрані твори: В 4 т. Т. 4. С. 237—239, 242—246. Переклад Надії Андріанової.

⁶¹ *Прокруст* — за грецькою міфологією, розбійник, який заманював до себе подорожніх. Кому з них його ліжко виявилось коротке, він обрубав ноги, а кому довге — витягував. Переносно: людина, що пристосовує факти до своїх особистих потреб, керується в усьому тільки власною міркою.

⁶² *Содом і Гоморра* — давньопаเลстинські міста, зруйновані землетрусом. За біблійним переказом, бог, караючи жителів цих міст за розпусту, знищив ущент Содом і Гоморру.

⁶³ *...промову Каяфи до синедріону...* — Йосиф Каяфа був верховним жерцем у древніх іудеїв. Синедріон — найвища рада іудеїв у Єрусалимі.

Розділ II

МИСТЕЦТВО ПОПЕРЕДНІХ ЕПОХ І РОМАНТИЗМ. ІДЕІ І СТИЛЬ ЧІЛЬНИХ ПРЕДСТАВНИКІВ НІМЕЦЬКОГО РОМАНТИЗМУ

РОМАНТИКА DIE ROMANTIK

Гейне написав статтю влітку 1820 р., будучи студентом Боннського університету, і опублікував її 18 серпня 1820 р. в «Rheinisch-Westfälischer Anzeiger» («Рейнсько-Вестфальський вісник»).

«РЕЙНСЬКО-ВЕСТФАЛЬСЬКИЙ АЛЬМАНАХ МУЗ НА 1821 РІК»

“RHEINISCH-WESTFÄLISCHER MUSENALMANACH AUF DAS JAHR 1821”

Гейне був співробітником вказаного альманаху. Свій огляд він надрукував 13 серпня 1821 р. в «Додатку» до берлінської газети «Gesellschafter, oder Blätter für Geist und Herz» («Співбесідник, або Листки для душі і серця»).

ЛИСТИ З БЕРЛІНА BRIEFE AUS BERLIN

Друкувалися в лютому-липні 1822 р. в «Rheinisch-Westfälischer Anzeiger».

¹ *Алі-Паша* — турецько-албанський державний діяч кінця XVIII — початку XIX ст. Усвідомлював необхідність реформ в турецькій державі. Своїми виступами проти турецького засилля дав поштовх до визвольної боротьби в Греції. *Паша* — титул високого службовця чи офіцера в Османській імперії.

² *Чайльд-Гарольд* — головний герой поеми Байрона «Пам'ятник Чайльд-Гарольда». Тут цим іменем названий сам Байрон.

³ *...Жан-Жак...* — Ж. Ж. Руссо, видатний французький просвітитель, філософ, педагог і письменник.

ПРО ПОЛЬЩУ ÜBER POLEN

⁴ *...циклу легенд про короля Артура...* — див. пояснення 19 до розділу I.

⁵ *Пантеон* — так називали в античну добу храм, присвячений богам. Тут — Національний пантеон в Парижі, місце поховання визначних осіб Франції.

КАРЛОВІ ІММЕРМАНУ
AN KARL IMMERMANN

Текст подається за виданням: Г. Гейне. Вибрані твори: В 4 т. Т. 4. С. 293—297, 298. Переклад Оттілії Словенко.

РУДОЛЬФОВІ ХРІСТІАНИ
AN RUDOLF CHRISTIANI

Текст друкується за виданням: Г. Гейне. Вибрані твори: В 4 т. Т. 4. С. 298—301, 303. Переклад Оттілії Словенко.

ДО ФРЕДЕРІКИ РОБЕРТ
AN FRIEDERIKE ROBERT

⁶ *Базілея* — за грецькою міфологією, дочка верховного бога Зевса, уособлення царської влади.

⁷ *Ніколаїст* — див. пояснення 5 до с. 34.

«НІМЕЦЬКА ЛІТЕРАТУРА»
"DIE DEUTSCHE LITERATUR

Цю рецензію Гейне опублікував 1828 р. в 27-му томі «Neue allgemeine politische Annalen», редактором і співвидавцем яких він був. Це памфлет на німецького письменника і критика Вольфганга Менцеля (1798—1873), який з шовіністичних позицій звинувачував Гете в байдужості до долі Німеччини, нападав на письменників «Молодої Німеччини», чим спонукав германський союзний сейм до цензурних репресій. В. Г. Бєлінський у статті «Менцель, критик Гете» висміяв міщанську обмеженість естетичних засад Менцеля.

ПОДОРОЖНІ КАРТИНИ

Частина третя
REISEBILDER

Тут вміщено уривки з XXVI і XXXIII розділів третьої частини «Подорожніх картин» («Подорож з Мюнхена до Генуї»). Текст подається за виданням: Г. Гейне. Вибрані твори: В 4 т. Т. 2. С. 185—186, 202—204. Переклад Сидора Сакидона.

КАРЛОВІ АВГУСТОВІ ФАРНГАГЕНУ ФОН ЕНЗЕ
AN KARL AUGUST VARNHAGEN VON ENSE

Текст друкується за виданням: Г. Гейне. Вибрані твори: В 4 т. Т. 4. С. 309—311. Переклад Оттілії Словенко.

⁸ ...диплома громадянина, якого Шіллер одержав із Франції... — Національний конвент революційної Франції 26 серпня

1792 р. оголосив Фрідріха Шіллера французьким почесним громадянином, що засвідчувалося відповідним дипломом.

РОМАНТИЧНА ШКОЛА DIE ROMANTISCHE SCHULE

Праця написана в 1832—1833 рр. «Романтична школа» вийшла спочатку французькою мовою, а згодом — у розширеному, остаточному варіанті — німецькою (1836 р.). Складається з трьох книг.

Тут подаємо уривки з книги I і III. Текст друкується за виданням: Г. Гейне. Вибрані твори: В 4 т. Т. 3. С. 154—156, 158—190, 191—193, 197—200, 201—206, 210—212, 213—219, 226—231, 232—235, 236, 240—247, 249—264, 265—266, 268, 270, 271—273, 274—277. Переклад Юрія Лісняка.

⁹ «*Варлаам і Йосафат*» — назва поеми Рудольфа Емського (бл. 1230), сюжет якої почерпнуто з історії християнства.

¹⁰ «*Хвалебна пісня святому Аннонові*» — твір виник на початку XII ст. Автором його вважають ченця зігбурзького монастиря. Аннон — кельнський архієпископ.

¹¹ «*Євангельська поема Отфріда...*» — виникла в 863—871 рр. В ній чернець Отфрід Вайсенбурзький описує життя і муки Ісуса Христа. В історії літератури вона носить назву «Христос, або Співзвучність євангелій».

¹² «*Книга героїв*» — назва збірки віршів про героїв німецької старовини. Вийшла в 15 ст.

¹³ *Тітурель* — так названо одну з середньовічних обробок легенди про священний Грааль — чудодійний келих, в якому начебто було зібрано кров Ісуса Христа. Келих оберігався королем і рицарями Грааля в твердині Монсальвач. Автором цієї незавершеної поеми частково був Вольфрам фон Ешенбах (бл. 1170—бл. 1220).

¹⁴ «*Парціфаль*» — рицарський роман у віршах Вольфрама фон Ешенбаха, написаний в 1200—1210 рр. на матеріалі легенд про короля Артура.

¹⁵ «*Лоенгрін*» — в цій німецькій епічній poemі XIII ст. розповідається про одного із шукачів священного Грааля — Лоенгріна, сина рицаря Парціфалю.

¹⁶ «*Трістан і Ізольда*» — найвидатніший середньовічний рицарський роман про кохання. Його прозові й поетичні обробки належали численним письменникам. Автором однієї з найталановитіших обробок був німецький поет Готфрід Страсбурзький (помер близько 1220 р.).

¹⁷ «*Ланцелот*» — одна із середньовічних poem про священний Грааль. Ланцелот, як і решта рицарів застольного кола короля Артура, зайнятий пошуками священного келиха.

¹⁸ ...син Семели... — за міфологією, бог рослинності, родючості та виноробства Вакх був сином Зевса і Семели, дочки фіванського царя. У греків Вакх (Бахус) називався Діонісом.

¹⁹ ...громадить Пеліон на Оссу... — за грецькою легендою, велети, сини бога неба Урана і богині землі Геї, збунтувалися проти Зевса і олімпійських богів. Щоб видертися на небо, вони намагалися звалити один фессалійський хребет (Пеліон) на другий (Оссу), — читаємо в «Одіссеї» (пісня 12, вірш 305 і наст.).

²⁰ Венера — у римській міфології богиня весни, садів і плодівництва. Потім вважалася богинею кохання і вроди. В переносному значенні: ідеальна красуня.

²¹ ...Атрея і Лая... — у грецькій міфології Атрей — цар в Мікенах, Лай — у Фівах. Перший був батьком Агамемнона і Менелая, другий — Едіпа.

²² Арміній, Армін — вождь германського племені херусків (16 р. до н. е. — 21 р. н. е.). В 9 р. завдав поразки римському військові в Тевтобурзькому лісі. Замордований одноплемінниками, наляканими його диктаторськими тенденціями.

²³ ...Іоанном Предтечею... — мається на увазі Іоанн Хреститель, який, за Новим завітом, був провісником пришествя Ісуса Христа.

²⁴ «Молитва перед Христом» — назва твору Кальдерона (1634 р.).

²⁵ «Непохитний принц» — твір Кальдерона, написаний на матеріалі «Історії» іспанського історика Маріани.

²⁶ Амур — у римській міфології бог кохання, син Венери.

²⁷ «Я поштивий Боніфацій і прийшов сказати вам...» — так починається драма-казка Людвіга Тіка «Життя і смерть святої Геновефі».

²⁸ Шарантонська божевільня — психіатрична лікарня на околиці Парижа.

²⁹ Час, коли готувалась ця визвольна війна... — йдеться про національно-визвольний рух німецького народу проти французького панування в 1813—1814 рр. У цій війні князі і юнкери переслідували свої династійні цілі. Виникненню руху сприяла поразка Наполеона I в Росії.

³⁰ «Мізничик» і «Кіт у чоботях» — драми-казки Людвіга Тіка.

³¹ Інокрена — у давньогрецькій легенді так називалося джерело, яке виникло на горі Гелікон, коли Пегас (крилатий кінь, що був символом поетичного натхнення) ударив копитом.

³² «*Люцінда*» — назва роману Фрідріха Шлегеля (1799 р.).

³³ ...цнотливою *Луїзою та статечним пастором з Грюнау!* — персонажі ідилії Й. Г. Фосса «*Луїза*» (1795 р.) — сентиментальної картини сільського родинного життя.

³⁴ ...*цагоди Брами*. — Пагода — тип баштоподібної багатоярусної культової буддійської споруди в країнах Далекого Сходу. Тут — натяк на заповзятє студіювання А. В. Шлегелем санскриту.

³⁵ *Одін* (Вотан) — у скандинавській міфології найвище божество, бог вітру і бурі, творець всесвіту, згодом — бог війни і батько поезії.

³⁶ *Тор* — у скандинавській міфології син Одіна і Йорди (землі), бог блискавки і грому.

³⁷ *Вісімнадцяте брюмера VIII року*. За французьким республіканським календарем це означало: 9 листопада 1799 р. — день реакційного державного перевороту, вчиненого Наполеоном Бонапартом. В результаті перевороту була встановлена військово-буржуазна диктатура у формі консульства, а згодом — імперія Наполеона I, що існувала від 1804 до 1814 — 1815 рр.

³⁸ «*Карманьйола*» — французька революційна пісня, складена парижанами в 1792 р.

³⁹ *Квакери* — християнська протестантська секта, заснована Дж. Фоксом в Англії в період англійської буржуазної революції (17 ст.), що виникла як релігійний рух, спрямований проти феодального ладу.

⁴⁰ «*Васантасена*» — ім'я героїні (баядерки, храмової танцівниці) в давньоіндійській п'есі «Глиняний віз».

⁴¹ *Пігмаліон* — в грецькій міфології цар Кіпру. Закохався у вирізьблену ним статую жінки, назвавши її Галатеєю. Богиня Афродіта оживила статую, і Пігмаліон одружився з Галатеєю.

⁴² *Санкюлоти* — назва революційних плебейських мас часів французької революції кінця XVIII ст.

⁴³ *Мойсей* — за біблійною легендою, пророк, визволитель древніх іудеїв з єгипетської неволі. Дав начебто іудейському народові нову політичну організацію, написав «П'ятикнижжя» — перші п'ять книг Ветхого завіту (інша назва книг — «Тора» — вчення, закон).

⁴⁴ «*Флорентін*» — назва незавершеного роману Доротеї Шлегель, дружини і літературного соратника Фрідріха Шлегеля.

⁴⁵ «*Махабхарата*» і «*Рамаяна*» — давньоіндійські народні героїчні епоси,

⁴⁶ *Вандомська колона* — її встановлено в 1806—1810 рр. на Вандомській площі Парижа на честь перемог Наполеона I.

⁴⁷ *Феб-Аполлон* — в грецькій міфології бог світла, сонця, мистецтв і пророкувань, проводир муз.

⁴⁸ *...дельфійський бог...* — Аполлон. Дельфи були центром культу цього бога.

⁴⁹ *Марсій* — в грецькій міфології одне з первісних божеств рік і джерел у Фрігії. Викликав Аполлона на змагання у грі на флейті. Коли переможцем було визнано Аполлона, той скарав Марсія смертю за зухвальство.

⁵⁰ *Пайстетерос* — персонаж із комедії Арістофана «Птахи».

⁵¹ *Олья-подріда* — іспанська національна страва із м'яса, овочів і ковбаси.

«ГУГЕНОТИ» МЕЙЄРБЕРА
MEYERBEERS "HUGENOTTEN"

Рецензія надрукована вперше 8 березня 1836 р. в аугсбурзькій "Allgemeine Zeitung" («Загальна газета»).

ШВАБСЬКЕ ДЗЕРКАЛО
DER SCHWABENSPIEGEL

Стаття була задумана як післямова до другого тому «Книги пісень» (див. лист до Кампе від 30 березня 1836 р.). Оскільки ж планована збірка віршів не вийшла, Гейне вмістив статтю в "Jahrbuch der Literatur" («Літературний альманах»), який 1839 р. почав видавати Й. Г. Кампе.

⁵² *Монсальвач* — див. пояснення 13 до II розділу.

⁵³ *...зі своїм Сідом...* — Сід Кампеадор. Справжнє ім'я: Родріго Діас де Вівар (бл. 1040—1099 рр.) — іспанський рицар. Очолена ним 1094 р. військова дружина визволила від маврів Валенсію. Співвітчизники склали про нього легенди.

Розділ III

ЛІТЕРАТУРА І НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ.
ЕЛЕМЕНТИ СТИХІЙНОГО МАТЕРІАЛІЗМУ
І АНТИКЛЕРИКАЛІЗМУ В ФОЛЬКЛОРІ
ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ

«ВІРШІ ЖАНА БАТІСТА РУССО»
"GEDICHTE VON JOHANN BAPTIST ROUSSEAU"

Рецензія була надрукована 14 липня 1823 р. в «Додатку» до берлінської газети «Співбесідник, або Листки для душі і серця».

¹ *Гномічний жанр* — короткі повчальні вислови у формі

вірша або ритмізованої прози. Назва походить від грецького «гноме» — думка, мисль.

АЛЬБЕРТ МЕТФЕССЕЛЬ
ALBERT METHFESSEL

² *Антикаталаністичний* — скерований проти італійської співачки Ангеліки Каталані (1780—1849). Виступала у Венеції, Мілані, Лондоні, Парижі.

ВІЛЬГЕЛЬМОВІ МЮЛЛЕРУ
AN WILHELM MÜLLER

Текст друкується за виданням: Г. Гейне. Вибрані твори: В 4 т. Т. 4. С. 303—305. Переклад Оттілії Словенко,

ДО ІСТОРІЇ РЕЛІГІЇ І ФІЛОСОФІЇ
В НІМЕЧЧИНІ

ZUR GESCHICHTE DER RELIGION
UND PHILOSOPHIE IN DEUTSCHLAND

Тут подаються уривки з книги I цього твору.

³ *Мелюзіна* — прекрасна морська фея в давньофранцузьких легендах.

⁴ *...фея Моргана...* — сестра короля Артура (див. пояснення 19 до I розділу).

⁵ *Брокен* — найвища гора з гранітним шпилем у Гарці, гірському масиві на кордоні між НДР і ФРН.

ФЛОРЕНТІЙСЬКІ НОЧІ
FLORENTINISCHE NÄCHTE

Уперше твір опубліковано 6—15 квітня і 12—15 травня 1836 р. в "Morgenblatt für gebildete Stände". Видавець Й. Ф. Котта вніс до тексту значні зміни. Лише 1837 р. в третій книзі «Салону» читачі одержали автентичний текст. Тут подаються уривки з «Першої ночі». Текст друкується за виданням: Г. Гейне. Вибрані твори: В 4 т. Т. 4. С. 69—72, 75—85. Переклад Надії Андріанової.

⁶ *Пезарський Лебідь* — див. пояснення 44 до I розділу.

⁷ *...картину Рецша, де зображено Фауста і Вагнера...* — німецький художник і рисувальник Моріц Рецш (1799—1857 pp.) ілюстрував «Фауста» Гете.

⁸ *Юнгфернштег* — місце прогулянок в Гамбурзі.

⁹ *Вандрам* — одна з гамбурзьких вулиць.

¹⁰ *Дрекваль* — одна з гамбурзьких вулиць.

¹¹ *Прозерпіна* — в римській міфології богиня земної родючості. Її зображали з колоссям, маками, нарцисами, грана-

товим яблуком. Була дружиною Гадеса, бога підземного царства.

¹² *Пілігрим* — прочанин, боголюбець, який вирушає на поклоніння до «святих місць». Переносно: мандрівник, подорожній.

¹³ *Бард* — див. пояснення 14 до I розділу.

ДУХИ СТИХІЙ ELEMENTARGEISTER

Повний текст твору з'явився німецькою мовою в 1837 р. в третьому томі «Салону».

¹⁴ ...*співали «Отця-володаря»*... — так називалася реакційна студентська пісня, що вихваляла правлячого князя в будь-якому німецькому князівстві.

¹⁵ *Давид* — напівлегендарний давньоіудейський цар (2 ст. до н. е.), що зробив Єрусалим столицею Іудеї. За біблійними переказами, уславився успішними війнами і перемогою над Голіафом — велетнем-силачем з племені філістимлян. Переносно Голіаф — фізично дуже людина, яка пишається своєю силою.

¹⁶ *Діана* — в римській міфології богиня місяця, дітородіння і полювання.

¹⁷ *Тангейзер* — жив бл. 1205 — до 1266 р. Німецький мінезингер (поет-співець), герой народної легенди, в якій описується його багате на пригоди життя.

¹⁸ ...*збирачі «Чарівного рога»*. — «Чарівний ріг хлоп'яти» (1806—1808 рр.) — назва збірки німецьких народних пісень, зібраних і виданих А. фон Арнімом та К. Brentano.

¹⁹ *«Листи Елоїзи до Абеяра»*. — Французький філософ і богослов П'єр Абеяра (1079—1142 рр.) розробляв схоластичну логіку. Прославився своїм листуванням зі своєю коханою — абатисою (ігуменею католицького жіночого монастиря) Елоїзою. Прах Абеяра та Елоїзи перевезено 1828 р. до спільної гробниці на кладовищі Пер-Лашез у Парижі.

ПЕРЕДМОВА ДО НОВЕЛ А. ВАЙЛЯ VORWORT ZU WEILLS NOVELLEN

Передмова була надрукована у збірці новел Александра Вайля, що вийшла 1847 р. другим виданням під заголовком «Звичаєві картини з ельзаського народного життя».

ДОКТОР ФАУСТ Танцювальна поема DER DOKTOR FAUST

Твір написаний на початку 1847 р. на замовлення директора лондонського театру Бенджамена Ламлі. Окремою

книжкою твір з'явився в листопаді 1851 р. Тут подається за виданням: Г. Гейне. Вибрані твори: В 4 т. Т. 4. С. 121—123. Переклад Петра Факторовича.

²⁰ *Шведський соловей* — співачка Женні Лінд, шведка за походженням.

²¹ *«Шакунтала»* — назва драми славнозвісного індійського драматурга Калідаси (4—5 ст.).

БОГИ У ВИГНАННІ DIE GÖTTER IM EXIL

Перше авторизоване видання цього твору з'явилося 30 квітня 1853 р. в "Blätter für literarische Unterhaltung" («Листки для літературних розваг») під титулом «Знедолені боги». Тут подається за виданням: Г. Гейне. Вибрані твори: В 4 т. Т. 4. С. 163—183. Переклад Юрія Лісняка.

²² *Орк* — в римській міфології божество смерті. Друге значення: підземне царство померлих.

²³ *Пеліон і Осса* — див. пояснення 19 до II розділу.

²⁴ *Адмет* — в грецькій міфології цар у Фессалії. У нього якийсь час служив рабом бог Аполлон, покараний Зевсом за вбивство.

²⁵ *Фрундсберг* Георг — ватажок ландскнехтів. Брав участь у покараннях селян в період Великої селянської війни (початок XVI ст.).

²⁶ *...Меркурій, колишній проводир душ, Гермес Психопомп.* — Меркурій у римській міфології бог торгівлі і зиску, покровитель злодіїв. Його ототожнювали з грецьким Гермесом, який, крім інших функцій, мав супроводжувати померлих до підземного світу і під час суду над ними бути діловодом.

²⁷ *Кальмоніус* — ім'я банкіра при дворі пруського короля Фрідріха II. У Гейне вжите у значенні «плутяга».

²⁸ *Юпітер* — див. пояснення 35 до I розділу.

²⁹ *Кронід* — так у грецькій міфології називали Зевса, що вважався сином титана Кроноса.

³⁰ *Чімборасо* — погаслий вулкан в Андах Еквадору. Його висота 6272 м.

³¹ *Йона* — ім'я пророка у Ветхому завіті (псалом 9, вірш 1).

³² *Леда, Алкмена, Семела, Даная, Каллісто, Іо, Латона, Європа* — імена богинь, німф, цариць і царівен, коханцем яких, за грецькою міфологією, був Зевс.

З М І С Т

<i>Гавришків Б. М.</i> Генріх Гейне — поет, мислитель, бо- рець	3
--	---

Р о з д і л І

ЛІТЕРАТУРА І СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНЕ ЖИТТЯ. ЄДНІСТЬ ХУДОЖНОСТІ І ТЕНДЕНЦІЙНОСТІ ЕСТЕТИЧНОГО І ЕТИЧНОГО В МИСТЕЦТВІ

* «Смерть Тассо». <i>Трагедія у п'яти діях Вільгельма Сметса. Переклав Богдан Гавришків</i>	20
* «Струензее». <i>Трагедія у п'яти діях Міхаеля Беєра. Переклав Богдан Гавришків</i>	28
Подорожні картини. Англійські фрагменти. Переклав <i>Юрій Лісняк</i>	36
Італія III. Місто Лукка. Переклав <i>Сидір Сакидон</i>	46
Додаток. Передмова до французького видання 1834 року. Переклав <i>Юрій Лісняк</i>	52
Французькі художники. Паризька виставка 1831 року. Переклав <i>Євген Попович</i>	56
* До історії релігії і філософії в Німеччині. Переклав <i>Богдан Гавришків</i>	71
Про французький театр. Дружні листи до Августа Ле- вальда. Переклав <i>Євген Попович</i>	83
* Про донощика. Передмова до 3-ї частини «Салону». Переклав <i>Богдан Гавришків</i>	128
* Вступ до «Дон Кіхота». Переклав <i>Богдан Гавришків</i>	137
* Дівчата і жінки Шекспіра. Переклав <i>Богдан Гав- ришків</i>	143
* Людвіг Берне. Переклав <i>Богдан Гавришків</i>	148
Юліусові Кампе. Переклала <i>Отілія Словенко</i>	152
Німеччина. Зимові казки. Передмова. Переклав <i>Юрій Лісняк</i>	153
Атта Троль. Передмова. Переклав <i>Юрій Лісняк</i>	157
Мемуари. Переклала <i>Надія Андріанова</i>	159

Розділ II

МИСТЕЦТВО ПОПЕРЕДНІХ ЕПОХ І РОМАНТИЗМ. ІДЕЇ І СТИЛЬ ЧІЛЬНИХ ПРЕДСТАВНИКІВ НІМЕЦЬКОГО РОМАНТИЗМУ

* Романтика. Переклав <i>Богдан Гавришків</i>	164
* «Рейнсько-Вестфальський альманах муз на 1821 рік». Переклав <i>Богдан Гавришків</i>	166
* Листи з Берліна. Переклав <i>Богдан Гавришків</i>	167
* Про Польщу. Переклав <i>Богдан Гавришків</i>	173
Карлові Іммерману. Переклала <i>Отілія Словенко</i>	174
Рудольфові Христіані. Переклала <i>Отілія Словенко</i>	178
* До Фрідеріки Роберт. Переклав <i>Богдан Гавришків</i>	180
* «Німецька література» Вольфганга Менцеля. Пере- клав <i>Богдан Гавришків</i>	182
Подорожні картини. Італія І. Подорож від Мюнхена до Генуї. 1828. Переклала <i>Надія Андріанова</i>	187
Карлові Августові Фарнгагену фон Ензе. Переклала <i>Отілія Словенко</i>	192
Романтична школа. Переклав <i>Юрій Лісняк</i>	192
* «Гугеноти» Мейєрбера. Переклав <i>Богдан Гавришків</i>	252
* Швабське дзеркало. Переклав <i>Богдан Гавришків</i>	253

Розділ III

ЛІТЕРАТУРА І НАРОДНА ТВОРЧИСТЬ. ЕЛЕМЕНТИ СТИХІЙНОГО МАТЕРІАЛІЗМУ І АНТИКЛЕРИКАЛІЗМУ У ФОЛЬКЛОРІ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ

* «Вірші Жана Батіста Руссо». «Вірші любові і друж- би» його ж таки. Переклав <i>Богдан Гавришків</i>	261
* Альберт Метфессель. Переклав <i>Богдан Гавришків</i>	263
Вільгельмові Мюллеру. Переклала <i>Отілія Словенко</i>	265
* До історії релігії і філософії в Німеччині. Переклав <i>Богдан Гавришків</i>	266
Флорентійські ночі. Переклала <i>Надія Андріанова</i>	272
* Духи стихій. Переклав <i>Богдан Гавришків</i>	287
* Передмова до новел А. Вайля. Переклав <i>Богдан</i> <i>Гавришків</i>	301
Доктор Фауст. Вступне зауваження. Переклав <i>Петро</i> <i>Факторович</i>	304
Боги у вигнанні. Переклав <i>Юрій Лісняк</i>	307
Примітки	332

Памятники эстетической мысли
ГЕНРИХ ГЕЙНЕ
О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ

СБОРНИК

Киев, «Мистецтво», 1988

(На украинском языке)

Составление, вступительная статья и примечания
кандидата филологических наук Гавришкова Б. М.

Зав. редакцією В. М. Кордун

Редактор Ю. П. Косенко

Художній редактор О. Д. Стеценко

Художник В. В. Красій

Технічний редактор Л. Л. Ніколенко

Коректор Н. М. Шугай

№ 1742

Здано на виробництво 04.01.88. Підписано до друку 28.03.88. Формат 70×100^{1/32}. Папір друк. № 1. Гарнітура літературна. Друк високий. Умовн. друк. арк. 14,382 (в т. ч. 0,082 іл.) Умовн. ф.-відб. 14,38. Обл.-вид. арк. 14,96. Тираж 3500 пр. Зам. 8—13. Ціна 1 крб. 50 к.

Видавництво «Мистецтво», 252034, Київ-34, Золотоворітська, 11.

Набір та матриці виготовлено в друкарні комбінату друку видавництва «Радянська Україна».

Київська книжкова фабрика «Жовтень», 252053, Київ-53, Азтема, 25.

Гейне, Генріх.

Г29 Про художню творчість: Збірник / Упоряд., вступ. ст. та приміт. Б. М. Гавришківа.— К.: Мистецтво, 1988.— 351 с.— (Пам'ятки естет. думки).— (В опр.): 1 крб. 50 к., 3500 пр.

До збірника увійшли матеріали великої спадщини видатного німецького поета, революціонера-демократа Г. Гейне. Книга містить окремі твори і фрагменти з робіт Г. Гейне, присвячених питанням естетики, окремим видам і жанрам мистецтва. Значна частина матеріалів публікується українською мовою вперше.

ББК 83я44+87.8я44

0302060000—094

Г М207(04)—88 КУ № 1—91—1988

