







**ВІКТОР
ГЮГО**

ПАМ'ЯТКИ
ЕСТЕТИЧНОЇ
ДУМКИ

МИСТЕЦТВО
І НАРОД

ЗБІРНИК

КИЇВ
«МИСТЕЦТВО»
1985

В этом сборнике помещена значительная часть эстетического наследия Виктора Гюго, выдающегося французского писателя и общественного деятеля, пламенного борца за общественный прогресс и духовное освобождение человечества. Книга, являющаяся первым на Украине изданием работ Виктора Гюго по вопросам искусства, состоит из таких его произведений, как «Предисловие к «Кромвелю» — всемирно известный манифест прогрессивного романтизма, ряда предисловий к различным драматическим произведениям и поэтическим книгам, фрагментов трактата «Вильям Шекспир», а также нескольких поэм, посвященных проблемам искусства.

Во вступительной статье показана эволюция теоретических и общественно-политических взглядов Виктора Гюго, освещены главные положения его эстетики, которая сформировалась под непосредственным влиянием широкого демократического движения во Франции XIX века и выражала передовые для своего времени идеалы.

Перекладено за виданням: VICTOR HUGO. Oeuvres complètes.— Paris: Société d'Éditions Littéraires et Artistiques. S. a.

Упорядкування, переклад з французької, передмова, примітки та іменний покажчик МОСКАЛЕНКА М. Н.

Рецензенти:

НАЛИВАЙКО Д. С., кандидат філологічних наук;

ХАРИТОНОВ В. С., кандидат філологічних наук.

Г 0302060000—059
М207(04)—85 21—85

© Видавництво «Мистецтво», 1985
Переклад на українську мову,
упорядкування, вступна стаття,
примітки, іменний покажчик

I

Творчість Віктора Гюго (1802—1885), видатного французького письменника і громадського діяча, належить до визначальних, основоположних явищ світової художньої культури нового часу. Великий поет, прозаїк і драматург, майстерний літературний і театральний критик, полум'яний публіцист-трибун, людина титанічної праці, чия грандіозна літературно-мистецька спадщина ще й сьогодні остаточно не підсумована,— Віктор Гюго, без сумніву, був найпомітнішою, найпопулярнішою постаттю культурного та літературного життя Франції минулого століття. Значення художніх відкриттів та мистецьких ідей Віктора Гюго, чи то покладених в основу широкомасштабних художніх полотен, чи то висловлених у формі літературно-філософських есе, жодною мірою не обмежене хронологічними рамками тих семи десятиліть, у які вмістилась його бурхлива творча діяльність. Характерною для митця була гранична відкритість усім бурям епохи, різнобічність тематики та жанрова багатолікість, але разом з тим і дивовижна духовна цілісність, що її письменник зберіг, незважаючи на певну непослідовність свого світосприймання, що в той або інший спосіб віддзеркалювало і силу, і слабкість широкого демократичного руху, котрий розгорнувся у Франції тієї доби. Сто років, які минули від дня смерті письменника, явили світові нові грані його високого дару, грані, звернені до майбутності,— зокрема й до нас, людей другої половини ХХ століття.

Розвиток суспільно-політичних поглядів Віктора Гюго та еволюція його художньої системи, що тривали декілька десятиріч, можуть стати зрозумілими лише в контексті соціально-історичних зрушень, що їх переживала країна, в нерозривному зв'язку з літературною та суспільною боротьбою демократичних мас. Зокрема, теоретична спадщина письменника, яка становить зміст цієї книги, являє собою своєрідний підсумок осмислення В. Гюго як власної творчої діяльності на різних її етапах, так і художньої практики романтизму в цілому, і в першу чергу — романтизму прогресивного. Більше того, під пером В. Гюго — теоретика мистецтва активним чинником літературно-мистецької полеміки стає значна частина художньої та філософської традиції Європи й, ширше беручи, всього середземноморського кола цивілізації. Література й театр Стародавньої Греції та Риму, великі епічні поеми Сходу, близькосхідна словесність, середньовічні літописи та хроніки, драматургія Шекспіра

та «Божественна комедія» Данте, культура європейського Відродження, барокко та Просвітництва, поезія і театр французького класицизму, філософські трактати енциклопедистів, твори Вольтера, Андре Шенье, а також найвидатніших митців XIX століття — Вальтера Скотта, Байрона, Гете, Стендаля — перелік можна було б продовжити, — все назване послужило письменникові не лише мірилом і точкою відліку для оцінки молодої літератури французького романтизму, не лише джерелом для його міркувань над долею і завданнями мистецтва на тисячолітніх шляхах історії, а й фактично лягло підвалинами тих монументальних побудов, тих воістину величних ансамблів, які, зрештою, в остаточному своєму вигляді й стали головними складниками художнього світу Віктора Гюго. До таких «масивів» його творчості передусім належать: роман «Собор Паризької богоматері» (1831) та романтична драматургія кінця 20—30-х років (драми «Кромвель», «Маріон Делорм», «Ернані», «Король бавиться», «Лукреція Борджа», «Марія Тюдор», «Анджело, тиран Падуанський», «Рюї Блаз»); поезія 20—30-х рр. — поетичні збірки «Оди та балади», «Східні мотиви», «Осінь листя», «Пісні сутінків», «Внутрішні голоси», «Проміння й тіні» (найвищим і синтезуючим завершенням цього творчого етапу стала двотомна книга поезій «Споглядання» (1856), підсумок 25-річної праці поета, видана вже в період вигнання, але складена значною мірою з поезій 30-х і 40-х років); гнівні політичні памфлети «Маленький Наполеон» (1852) та «Історія одного злочину» (1852, видана 1877) — чудові зразки публіцистики, спрямовані проти реакційних сил французького суспільства; вершина політичної поезії В. Гюго — збірка «Кари» (1853) — за словами самого автора, «епоея, зведена на ганебних стовпах», що відтворила національну катастрофу Франції (державний переворот Луї Бонапарта у 1851 р.) і покликана вершити поетичний суд над узурпатором; всесвітньовідомий цикл романів, написаних у вигнанні: «Знедолені» (1862), «Трудівники моря» (1866) та «Людина, яка сміється» (1869); творчість періоду після вигнання — роман «Дев'яносто третій рік» (1874), антиклерикальна історична драма «Торквемада» (1882) та ряд поетичних книжок, найважливіші з-поміж яких — «Грізний рік», «Чотири вітри духу», «Всі струни ліри»; нарешті, найвизначніший твір пізнього Гюго — тритомна епоея «Легенда століть» (1859, 1877, 1883), грандіозний сюжет якої — історія людства від міфічних часів до сучасності, а головний герой — людина на тисячолітніх дорогах історичного поступу; це, за словами А. В. Луначарського, — «колоніальна серія картин з історії культури людства, яка, на думку багатьох французьких критиків, вперше дала Франції справді великого поета, рівного таким велетням, як Данте, Гете та інші»*.

Естетична спадщина Віктора Гюго — органічна складова частина вкрай побіжно окресленого тут авторського творчого контексту. Свої

* Луначарский А. В. Виктор Гюго. — М., Л.: ГИХЛ, 1931, с. 24.

міркування з приводу найрізноманітніших мистецьких проблем Віктор Гюго викладав у формі численних статей, рецензій, передмов до власних творів (поетичних, прозових та драматичних), що інколи переростали у великі трактати (як-от славнозвісна «Передмова до «Кромвеля» або ж «Вільям Шекспір», первісно замислений як вступне слово до повного зібрання творів Шекспіра, перекладених на французьку мову сином поета, Франсуа-Віктором Гюго), а також у значному за обсягом листуванні. Крім того, В. Гюго — автор низки віршованих мистецтвознавчих трактатів і послань, взірцем для яких певною мірою послужили «Послання до Пізонів» Горація та «Мистецтво поетичне» Н. Буало; до того ж і деякі найвизначніші його прозові твори нерідко містять розділи, що виходять за рамки власне художньої літератури і являють собою радше історіографічні, соціологічні, моральні, філософські та естетичні праці (до останніх належать, наприклад, глави про архітектуру Парижа та про зміну історико-культурних епох у романі «Собор Паризької богоматері», виклад роздумів автора про народну мову і просторіччя в романі «Знедолені» тощо). Сукупність названих естетичних та мистецтвознавчих праць Віктора Гюго, якщо розглядати їх у тісному взаємозв'язку з усею цілістю його величезного доробку, при ближчому ознайомленні вимальовується як досить струнка ідейно-естетична система, що, не будучи в усьому послідовною на різних етапах своєї еволюції, все ж тяжіла до вираження найсуттєвіших закономірностей суспільного та духовного поступу людства.

2

Початок творчого шляху В. Гюго припадає на середину 1810-х років: його юнацькі поезії, написані в руслі традиційного класицизму, офіційно визнаного мистецтва часів Реставрації, здобувають йому прихильність урядових кіл і королівської влади. Монархія Бурбонів, як відомо, намагалась підпорядкувати ідеологічне та духовне життя країни традиційним дворянсько-монархічним принципам; аристократичне мистецтво було відірваним від народного життя та інтересів, отже, його носії з неприхованою ворожістю ставились до романтичних тенденцій, що набирали сили вже починаючи з рубежа XVIII—XIX століть. Наростання таких тенденцій пов'язане з іменами Ж. де Сталь та Ф.-Р. де Шатобріана; в поезії кінця 10-х років найпомітнішим явищем стає творчість поета-романтика А. де Ламартіна. Перша поетична збірка В. Гюго «Оди й різні поезії» (1822) ще позначена виразним дотриманням класицистських норм; у передмові до неї автор твердив, що «історія людства стає поетичною лише тоді, коли поглянеш на неї з висоти монархічних ідей». Та все ж слід відзначити, що в свої роялістські ілюзії юний Гюго вкладав чималу дозу демократичних симпатій, оскільки некритично сприймав тоді облудну офіційну точку зору, згідно з якою

«король — це вираження інтересів народних мас». Невдовзі почалась природна переоцінка поглядів молодого митця, і вже з середини 20-х рр. Гюго рішуче переходить на позиції романтизму як у своїй творчій практиці, так і в теоретичних висловлюваннях.

Рання есеїстика В. Гюго, сказати б, передісторія його теоретичних праць — це «Щоденник юного якобіта 1819 року», до якого ввійшов цикл ранніх статей, друкованих починаючи з 1819 р. в журналі «Літературний консерватор» (слово «якобіт» означає «прибічник монархії»). Певний інтерес становлять статті цього збірника «Про Андре Шеньє», «Театр», «Про поета, що з'явився в 1820 році», «Історія». З них видно, що, всупереч твердженням ряду буржуазних літературознавців, В. Гюго навіть наприкінці 10-х років не був послідовним монархістом. Юнак прагнув розібратися в запутаній боротьбі угруповань, а згодом і означити своє місце в літературному процесі. Так, він привітав появу першої збірки А. де Ламартіна «Поетичні роздуми» (1820), а трохи раніше — посмертну публікацію поезій Андре Шеньє (1819). Стаття «Історія» містить однозначний осуд монархічної тиранії; зокрема, при розгляді «Історії Росії» французького історика Левека В. Гюго віщує Росії велике майбутнє, високо оцінює російську культуру, але критикує автора за вихваляння «коронованої куртизанки» Катерини II, та й французьким просвітителем XVIII століття закидає схилення перед царицею: «бундучні софісти минулого століття виявляли своє поклоніння (в якому вони відмовляли господа богів та своєму королю) цариці-царевбивці, котра обрала для свого будуара лише дві картини з зображенням різанини й пожежі».

Наступний крок у діяльності Гюго-критика — це його статті «Про Вольтера» (1823), «Про Вальтера Скотта» (1823) та «Про лорда Байрона» (1824). Остання з них, що являла собою некролог англійському поетові, вже ясно свідчить про перехід Віктора Гюго на позиції романтичного мистецтва, що його він розглядає як мистецтво сучасності на противагу класицизму — естетичній системі вчорашнього дня. Поет слушно зазначає, що романтична література відтворює життя французького суспільства XIX століття, а мистецтво класицизму, навпаки, відійшло в минуле: «Геній нашої епохи може бути не менш прекрасним, ніж геній найуспішніших епох, але він не може бути таким самим. І воскресити літературу минулими сучасним письменникам пощастить не більше, ніж садівникові, який захотів би відновити на гілках весняних дерев те листя, що опало минулої осені... До того ж неможливо заново творити мадригали Дорá після страт Робесп'єра; в добу Бонапарта неможливо продовжувати те, що робив Вольтер». Все ж найбільш наочно еволюція поглядів молодого Гюго простежується при ознайомленні з кількома послідовними виданнями книжки його поезій «Оди й балади», зокрема з передмовами 1824, 1826, 1828 років. Духовне зростання митця виглядає тут як лінія висхідного розвитку від монархічних класицистських од — до республіканських, демократичних поглядів у політиці,

до прогресивного романтизму в мистецтві, до проголошення принципу свободи творчості.

1824 р.: «Нова література правдива. Яке значення має той факт, що вона — виплід революції? Хіба жнива гірші від того, що колосся встигло на вулкані?.. Найбільші поети світу приходили після великих суспільних потрясень... Ми бачимо, що Гомер з'явився після падіння Трої та катастрофи в Арголіді, Вергілій — після Триумвірату. Данте, кинутий в самий центр боротьби поміж гвельфами та гібелінами, зробився вигнанцем раніше, ніж став поетом. Мільтонові в таборі Кромвеля привидівся сам Сатана. Вбивство Генріха IV передувало появі Корнеля; Расін, Мольєр та Буало бачили бурі Фронди. Після Французької революції підноситься Шатобріан — пропорцій дотримано. Не дивуймося ж цьому знаменному зв'язкові поміж політичними епохами та епохами розквіту літератури».

1826 р.: «Порівняйте на мить королівський парк у Версалі, весь вирівняний, виметений, вичищений, підстрижений, посипаний пісочком, повний маленьких каскадів, маленьких басейнів, маленьких гайків, бронзових тритонів, які поважно пустують на океанах, наповнюваних із Сени за допомогою насосів... порівняйте цей парк із первісним лісом Нового Світу, з його велетенськими деревами, високими травами, глухими заростями, де повно тисячобарвних птахів, з великими прогалинами, де світло й тіні грають на соковитій зелені, з його дикою гармонією... Зробіть же вибір між творінням природи та шедевром садівництва, між прекрасним без правил — і умовно прекрасним, між істинною поезією та штучною літературою!.. У поета мусить бути лише один взірець — природа, і лише один керманіч — правда. Він мусить писати, спираючись не на те, що вже було написано, а на те, що підказує йому його серце та його душа».

1828 р.: «Радісно спостерігати, якими велетенськими кроками посувається вперед мистецтво, зтягаючи й людей у свій рух. Народжується могутня літературна школа; для неї непомітно визріває нове, потужне покоління. Всі принципи, що їх наша епоха встановила у сфері розуму, як і в сфері самої творчої діяльності, вже дають свої логічні наслідки. Будемо ж сподіватися, що настане день, коли все політичне та літературне дев'ятнадцяте століття дістане свій вираз у таких кількох словах: свобода в суспільному устрої, свобода в мистецтві».

3

Центральним місцем у боротьбі французької передової громадськості кінця 20-х років проти гегемонії класицизму у духовному житті країни стала естетико-літературна сфера, хоч, зрозуміло, цим справа не обмежувалась. У країні складалася революційна ситуація, режим Реставрації наближався до свого кінця. В таких умовах особливої ваги набував штурм останніх твердинь офіційного класицистського мистецтва, до яких

належав передусім французький театр. Завоювання романтиками театральної сцени набувало, таким чином, значного громадського резонансу. Саме з цією метою В. Гюго пише 1827 року першу з великого циклу своїх романтичних п'єс — драму «Кромвель». Сама п'єса не стала видатним досягненням Гюго-драматурга (досить згадати з цього приводу критичні зауваження О. С. Пушкіна, висловлені ним у статті про «Про Мільтона і Шатобріанів переклад з «Утраченого раю» *). Проте передмова до «Кромвеля» набула величезного розголосу і стала бойовою програмою французького прогресивного романтизму, перетворилась на одну з найважливіших подій літературного життя Франції **. З одного боку, В. Гюго завдав нищівного удару художній системі класицизму, з другого, — сформулював головні принципи естетики та поезики французького романтизму; разом із висловленням власних естетико-літературних поглядів В. Гюго також із властивою йому красномовністю окреслив ряд теоретичних положень, що їх дотримувалась ціла генерація французьких митців. Разом з тим слід відзначити, що передмова до «Кромвеля» не з'явилась на порожньому місці, а, навпаки, являла собою закономірний етап розвитку французької естетичної думки: тут досить згадати теоретичні трактати Ж. де Сталь «Про літературу в її зв'язках із суспільними установами» (1800) та Стендаля «Расін і Шекспір» (1825). Перший з названих творів є спробою розглянути еволюцію мистецтва в його зв'язках із різними етапами розвитку людства, суспільними умовами, політичним ладом; другий — містить протиставлення романтизму як мистецтва сучасності наслідувальному класицизму: «Романтизм — це мистецтво дарувати народам такі літературні твори, які при сучасному стані їхніх звичаїв і вірувань можуть давати їм найбільшу насолоду. Класицизм, навпаки, пропонує їм літературу, яка давала найбільшу насолоду їхнім прадідам» ***.

Передмова до «Кромвеля» має наступальний, рішучий характер. Перші ж її рядки були спрямовані проти урядової цензури, яка всіма засобами гальмувала розвиток вільної думки в мистецькій і політичній царинах. Автор закликає «вдарити молотом по теоріях, поезиках і системах»; за його словами, «нема інших правил, крім найзагальніших законів природи, які панують над усім мистецтвом, і специфічних законів, котрі зумовлюють існування кожного твору згідно з вимогами конкретних тем або сюжетів».

Свої міркування про мистецтво драми Віктор Гюго починає із своєрідної схеми історії культури, де в чому запозиченої з вищезгаданого трактату Ж. де Сталь; згідно з цією схемою, покликаною теоретично

* Пушкин А. С. Полн. собр. соч.— М.: Правда, 1954, т. 5. с. 273—281.

** Див.: Наливайко Д. С. Віктор Гюго.— К.: Дніпро, 1976, с. 16—20.

*** Цит. за вид.: Стендаль. Естетика реалізму.— К.: Мистецтво, 1983, с. 140.

обґрунтувати торжество романтизму, трьом епохам історії людського суспільства (первісній, античній та новочасній, вона ж романтична) відповідають три стадії мистецького розвитку; кожна з таких стадій, на думку В. Гюго, позначена переважним розвитком конкретного типу поезії, а саме лірики, епосу та драми. Тому новочасна епоха, твердить В. Гюго,— це епоха драми; щоправда, драму письменник розумів у широкому значенні, не лише як мистецький жанр, а радше як загальний метод зображення життя як певної цілості, зітканої з різких контрастів та антитез, сповненої боротьби протилежних начал. Сама по собі названа схема історії культури ненаукова і вибудована скоріше за допомогою поетичних метафор, аніж точних мистецтвознавчих категорій; проте в контексті здійснюваного французькими романтиками перевороту в мистецтві, зокрема в мистецтві драматичному, вже сама спроба історичного підходу до теоретичних проблем естетики була істотним кроком уперед; до того ж розуміння драми як поля динамічної боротьби протилежних сил, контрастних начал і втілення глибоких суперечностей буття свідчило про наближення естетичної думки прогресивного французького романтизму, і, в першу чергу, теоретичних поглядів самого Віктора Гюго, як лідера цього напрямку, до стихійного осягнення одного з фундаментальних законів діалектики світового розвитку.

Передмова до «Кромвеля» містить вказівки на відтворення романтично драмою суспільних конфліктів як найсуттєвіших суперечностей людського існування; проте переконливому розкриттю цих протиріч стояв на заваді характерний для В. Гюго та його однодумців по романтичному табору брак істинного історизму, перебільшення ролі морально-психологічних факторів у суспільному поступі. На думку В. Гюго, видатна роль у розумінні справжньої природи людини належала християнству. Вічність і минуність, добро і зло, низьке і високе — ці та ряд інших антитез можуть бути віднесені до найважливіших елементів принципу контрастів — одного з головних складників поезики Віктора Гюго, що її він послідовно втілював у життя як у власній драматургії, так і в теоретичних працях. Що ж до передмови до «Кромвеля», то в ній принцип контрастних протиставлень втілюється за допомогою естетичного поняття гротеску. Гротеск, за визначенням В. Гюго,— це краса, уварезна потворність, єдністю високого і низького, великого і смішного; досягнути «шекспірівської повноти», а отже й правдивості відтворення «природи», може тільки такий твір, у якому переплітаються високе й низьке, прекрасне й потворне, так само, як і в житті. Звідси концепція гротеску поставлена в центр теоретичної частини передмови В. Гюго до «Кромвеля»*.

У повній відповідності з теоретичними поглядами та творчою практикою митців французького романтизму В. Гюго сприймав і мислив

* Див.: Трескунов М. Статті, очерки и письма Виктора Гюго.—В кн.: Гюго Виктор. Собр. соч.: В 15-ти т.—М.: ГИХЛ, 1956, т. 14, с. 654—658.

світ як вузол одвічних суперечностей, а відтворення контрасту між ними тлумачив як художнє вираження цієї універсальної істини буття. Тому, на думку В. Гюго, гротеск — це один з могутніх засобів відтворення складної цілості та суперечливої єдності світу. Таке розуміння гротеску, позначене певною метафізичністю і не позбавлене перебільшень, все ж було значним кроком романтичного мистецтва до досягнення художньої істини (так, найвищим здобутком поезії нового часу В. Гюго вважав творчість Шекспіра з її поєднанням трагедії та комедії, високого та гротескного, жакного і смішного: гармонійна єдність названих начал якраз і мала правити французьким романтикам за ідеальний орієнтир для нового театру, витворюваного на протигагу театру класицистському). Як відомо, поетика контрастів згодом, у 30-х роках XIX ст. була покладена в основу драматургічних творів самого Віктора Гюго, а боротьба протилежних моральних принципів, добра і зла, трактованих як повсякчасні й незмінні начала перед лицем абсолюту й вічності, розглядалася ним як головний фактор світового космічного буття та суспільного розвитку.

У передмові до «Кромвеля» В. Гюго обстоює не регламентовану правилами та умоглядними системами вільну фантазію митця, проголошує рівні права легенди та історичної правди на участь у творенні романтичного театру; ця теза, характерна для романтичного методу в цілому, протягом кількох наступних десятиріч лишатиметься для В. Гюго непорушним законом і визначатиме ряд художніх особливостей навіть таких пізніх його творів, як «Торквемада», «Дев'яносто третій рік» та «Легенда століть». Разом з тим В. Гюго різко критикує поетів «описової школи» на чолі з Делілем, а також пізніх епігонів класицизму з їхньою штучністю мови та неприродними образами й ситуаціями, мовним доктринерством, пуризмом та загальною антидемократичною спрямованістю. На думку Гюго, поезія та драматургія нової епохи повинні вдаватись до виразної, простої, народної мови, збагаченої словами з усіх сфер буття, зокрема неологізмами та тими мовними шарами, що їх естетика класицизму оголошувала «низькими», «просторічними». Мова, відзначає В. Гюго, мусить відтворювати реальність своєї епохи і постійно змінюватись, приймаючи в себе все нове, що приносить людський поступ. Звертаючись до досвіду великих драматургів Франції XVII століття, автор передмови до «Кромвеля» відзначає боротьбу Расіна та Корнеля проти догматичної критики, але особливо наголошує на ролі Мольєра — оновлювача французького театру, геніального митця, який у своїх драматичних творах послуговувався народною, загальнодоступною мовою, а в таких своїх комедіях, як «Кумедні маніриці», дошкульно висміяв псевдоблагородне наріччя завідників аристократичних салонів. Слід відзначити, що питання демократизації літературної мови та мови театру належить до тих проблем, які привертатимуть увагу В. Гюго також і протягом багатьох років після написання «Передмови до «Кромвеля» (найяскравіше свідчення тому — славнозвісний поетичний трактат-мані-

фест «Відповідь на звинувальний акт», опублікований у поетичній збірці «Споглядання»).

Значне місце в «Передмові до «Кромвеля» належить критиці такого наріжного каменя класицистської естетики, як правило єдності місця і часу, оскільки штучність цього правила суперечить наближенню мистецтва до реальної дійсності, стримує його розвиток і поступальний рух. Разом з тим єдність дії, згідно з В. Гюго, має бути збережена, оскільки вона відповідає єдності самого життя і здатна надати сюжетові граничної цілісності й динамізму.

У боротьбі проти ідеалізуючого мистецтва класицизму В. Гюго висував вимогу, яка може прочитуватись як реалістична тенденція: «Все, що є в природі, має бути також і в мистецтві». Однак цей постулат, так само як і міркування письменника про «місцевий колорит», яким драма мусить бути перейнята «зсередини», слід розглядати все ж не як відступ від романтичної естетико-художньої системи в бік реалізму, а як логічне продовження провідних ідей передмови. Дійсно, «правдивість» — основний принцип романтичної естетики, і його обґрунтуванню належить у «Передмові до «Кромвеля» важливе місце. Разом з тим заклик до правдивого відтворення «природи», тобто безберегої дійсності, зображення буття в його контрастах, романтичне наближення художнього твору до життєвої реальності, впевнена констатація мінливості естетичних форм у зв'язку з різними історичними умовами, вимога радикальної демократизації та оновлення всієї сфери художньої творчості — всі названі положення цього романтичного маніфесту Віктора Гюго звучали без перебільшення революційно й ознаменували початок нової епохи у французькому мистецькому та духовному житті.

4

На початку 30-х років XIX ст. роздуми В. Гюго про історичну долю мистецтва французького народу, про глибокі зрушення в суспільстві та людській свідомості на зламі епох дістали новий імпульс: письменник став безпосереднім свідком Липневої революції 1830 р. Роман «Собор Паризької богоматері», написаний одразу ж після бурхливих революційних подій у Парижі, сфокусував у собі головні проблеми, які ще з кінця 20-х років хвилювали митця: роман з національної історії, пов'язаний із злободенню, сучасною авторові проблематикою, трактував питання історичного прогресу в суспільстві та в мистецтві, зокрема зародження «демократичного» начала, тобто третього стану, в надрах феодального суспільства. Містким символом зміни культурно-історичних епох стала велична пам'ятка французької середньовічної архітектури — собор Паризької богоматері — водночас і місце дії твору, і його ідейно-композиційний центр, за словами самого В. Гюго, «безкрая камінна симфонія, титанічний витвір людини і народу... чудовий наслідок

об'єднання всіх сил цілої епохи, де в кожному камені видно втілену в сотні форм фантазію будівничого, керовану мистецьким генієм». Для Віктора Гюго архітектура, зодчество минулих епох — це щось подібне до кам'яного літопису; з його письмен вдумливий дослідник може відчитати глибинну суть історичних закономірностей і суперечностей; разом з тим архітектура — це перш за все творіння народних мас, мистецьке втілення поступального історичного руху від аристократії — до демократії, від рабства — до свободи, від темряви — до світла. Архітектурні витвори минувшини, зокрема «камінна книга» ушлавеного паризького собору, — це, згідно з думкою В. Гюго, символічний вираз боротьби між феодалним і народно-демократичним началами, боротьби, яка становила реальний зміст перехідної епохи — XV століття, позначеного кризою феодално-церковної ідеології. Оскільки ж собор Паризької богоматері, що будувався з XII по XV століття, являє собою поєднання різних архітектурних стилів (романського, який відповідає ранньому середньовіччю, та готичного, що належить періоду після хрестових походів), Віктор Гюго зробив спробу перенести конфлікт між стилями в площину філософсько-соціальної, витлумачивши його як боротьбу між «теократичними» та «демократичними» суспільними силами. Архітектура, згідно з такою схемою, стає вираженням колективного начала, народного генія, статика змінюється динамічним рухом, догматизм — вільним розвитком людської думки; символічним значенням новонародженої культурної епохи повинні стати «свобода, народ, людина». Звичайно, накреслена Віктором Гюго картина зміни історичних епох, втілена в «камінному літописі архітектури», ще далека від матеріалістичного розуміння історії; тому митець, відтворюючи дію великих історичних закономірностей, змушений вдаватися до традиційно-поетичного поняття провидіння, фатуму. Та все ж його непахитна віра в суспільно-історичний прогрес людства диктує йому пристрасні сторінки, сповнені гніву проти соціальної несправедливості минулих епох, крізь які пробиваються паростки вільної людської мислі. Що ж до сучасної письменникові буржуазної дійсності, яка в свою чергу відбилася в архітектурі паризьких мурованих споруд, то останні, буржуазні сторінки «кам'яного літопису» викликають у нього пасажі, сповнені справді-таки вбивчого сарказму: «Що ж до палацу Біржі, грецького за колонадою, римського за округлою формою дверей і вікон, ренесансного за великим, низьким склепінням, так це, безсумнівно, вельми довершена архітектурна пам'ятка з небувалою чистотою стилю... Найбільшого захвату гідна ця споруда, котра однаково легко може служити і королівським палацом, і палатою громад, і міською ратушею, і навчальним закладом, і манежем, і академією, складом товарів і будинком суду, музеєм і казармою, гробницею, храмом і театром... Що ж до призначення, то нічого кращого не можна й уявити: у Франції вона служить біржею точнісінько так само, як у Греції правила б за храм... і під цією колонадою в урочисті дні релігійних свят може велично виступати процесія міняйл, гендлярів та біржових маклерів».

Еволюція естетичних поглядів Віктора Гюго 30—40-х років найкраще простежується при розгляді його романтичної драматургії (десятиліття максимумальної творчої активності митця в названому жанрі припадає на 1827—1838 рр.), а також основних віх його поетичної творчості. Віктор Гюго наполегливо прагнув демократизації драматургії й театру, що проявилось не тільки в проблематиці його п'єс (в основі кожної з драм 1829—1838 рр., крім «Лукреції Борджа», лежить конфлікт простих людей, уособлення «демократії», з монархією або феодальною аристократією), але й у самій формі творів, їхньому стилі, поетиці, мові. Рішуче відкинувши, як було показано вище, класицистські канони і створивши романтичну драматургію, Гюго, природно, орієнтувався на широкі верстви глядачів, на їхні «плебейські», за словами літературних консерваторів, смаки та уподобання. Драми Гюго, на відміну від класицистських трагедій, являють собою яскраве, барвисте, захоплююче видовище із стрімким розвитком дії, розкутими людськими пристрастями, змовами, поєдинками та любовними інтригами; у цих драмах (принаймні більшості з них) поламаано сувору жанрову ієрархію, елементи «високих» та «низьких» жанрів взаємодоповнюють одне одного; певні мелодраматичні ефекти впливають значною мірою з орієнтації митця на масового глядача. Як не раз відзначалося радянськими дослідниками, названі особливості поетики драм Гюго пов'язані з його свідомим наміром зруйнувати традиційну структуру як соціальних, так і художніх цінностей. Себе самого митець справедливо мислив діячем «літературної революції», котра є закономірним, хоч і специфічним продовженням революції соціальної. «Свобода мистецтва, свобода суспільства — ось та подвійна мета, якої мусять разом прагнути всі послідовні й логічно мислячі уми... Літературна свобода — це дочка свободи політичної... Для нового народу — нове мистецтво» (Передмова до «Ернані», 1830 р.).

Відомо, що в другій половині 20-х років Віктор Гюго засвоїв теорію суспільного прогресу таких істориків, як Тьєррі, Гізо, Міньє (їхні заслуги високо оцінював Маркс, наприклад, у листі до Й. Вейдемейера від 5 травня 1858 р. *). Суть цієї теорії полягає в тому, що прогрес суспільства, безперервний розвиток і вдосконалення всіх людей — це прогрес моральний. В. Гюго, слідом за названими істориками, вкладав у моральні категорії соціально-історичний зміст **, а моральний прогрес інтерпретував як утвердження людяності, демократії та справедливості, вважаючи народ його природним історичним носієм. Торжество народних моральних цінностей митець тлумачив як невіддільне від грядущого торжества демократії, історичні передумови для такого суспільного

* Маркс К. Йосифу Вейдемейеру в Нью-Йорк. — Маркс К., Енгельс Ф. Твори, т. 28, с. 398—403.

** Наливайко Д. С. Віктор Гюго, с. 30—31; Реизов Б. Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. — Л.: Гослитиздат, 1958. — 567 с.

поступу він шукав у соціальній дійсності зображуваних епох. Моральні конфлікти драм Гюго прочитувались його сучасниками у специфічному контексті, властивому даному історичному моменту, і драматург повністю це усвідомлював. Так, у передмові до драми «Анджело, тиран Падуанський» (1835) він відзначав: «Щоразу, коли автор вважає потрібним висловити в доступній формі корисну ідею, порушити суспільну проблему або торкнутися власне людської природи, він вдається до театральної сцени, немов до збільшувального скла». Не раз повстаючи проти урядової цензури, «поблажливої до творів, написаних у дусі панівної школи», та захищаючи передове театральне мистецтво від нападок реакційних кіл, Віктор Гюго був цілком свідомий великого суспільного значення театру і розглядав його як потужний засіб виховного та морального впливу на широкі верстви глядачів. У передмові до драми «Маріон Делорм» (1931), згадуючи недавні часи, коли «слідчий Відок заступав шлях Корнелю», Гюго писав: «Для того щоб відбулась революція в мистецтві, спершу мусила статися революція соціальна». У передмові до драми «Лукреція Борджа» (1832): «Театр — це трибуна, театр — це кафедра... Не виходячи за межі безпристрасного мистецтва, драма виконує місію громадську, місію людську». Нарешті, в передмові до «Марії Тюдор» (1833): «Невпинно являти велике через правдиве і правдиве через велике — така, на думку автора, мета поета, який творить для театру... Правда містить у собі мораль, велич містить красу. Автор відчуває відповідальність, яка лежить на ньому... працюючи, він ні на мить не випускає з уваги народ, що йому театр несе просвіту, історію, що її театр роз'яснює, людське серце, що його театр спрямовує». Отже, на перший план Гюго ставив морально-виховну функцію романтичної драматургії, що безпосередньо впливало з його розуміння поступу, рушійних сил і цілей світового розвитку, тобто з притаманних Вікторові Гюго загальнофілософських поглядів на історію людства.

П'єса В. Гюго «Рюї Блаз» (1838) — остання в масиві романтичної драматургії В. Гюго 30-х років. Передмова до неї містить визначення соціально-історичного змісту твору та його провідних тенденцій: народ у драмі протиставляється звироднілій аристократії, яка належить минулому. «Народ, який має прийти, але не має сьогоднішнього дня, народ-сирота, вбогий, розумний і повний сил; народ, що стоїть вельми низько, але прагне стати вельми високо; народ, який несе на собі тавро рабства, але в душі виношує геніальні задуми».

Гюго-поет у 20—30-х роках виступав не менш активно, ніж Гюго-драматург. Такі його поетичні збірки, як «Осінь листя» (1831), «Пісні сутінків» (1835), «Внутрішні голоси» (1837) та «Проміння й тіні» (1840), свідчать про освоєння все нових граней дійсності, саме в цей період завершується становлення В. Гюго-лірика. Так, до останньої з названих книжок поет включив вірш-маніфест «Покликання поета», у якому йдеться передусім про активну соціальну роль митця, а сама поезія трактується як дороговказ, провідна зоря і світоч для людства, котре

ціною великих зусиль просте нелегкими історичними шляхами до своєї великої прийдешності. А в передмові до цієї збірки митець зазначає: «Всякий істинний поет, незалежно від думок, які приходять до нього від самої вічної істини, мусить містити в собі ідеї свого часу». В усіх названих книжках В. Гюго наростає відчуття зв'язку життя поетової душі з життям усього світу, з життям космічним. Поет вдивляється в безмежні глибини світотвору, вслухається в його нечутну музику. Бездонні світові простори у Гюго — поле битви космічних сил, хаотичного становлення буття, яке перебуває під знаком вічності, всеосяжного абсолюту, що пронизує всесвітню темряву своїм промінням, доступним і, більше того, необхідним людському зорові. Та відчуття грандіозності безкрайнього всесвіту в поезії Гюго аж ніяк не применшує для нього важливості людського діяння в «царстві земному». Найкращий доказ тому — бурхлива творча і політична діяльність Віктора Гюго в період його двадцятирічного вигнання (1851—1870).

«Що б не робили ті, які вважають себе володарями всіх народів, а насправді являють собою жменьку гнобителів і гонителів вільного розуму, — людина, яка бореться за правду й справедливість, за будь-яких обставин знайде спосіб до кінця виконати свій обов'язок». Ці гнівні слова поета правлять за вступ до його великої книги віршів «Кари» (1853), що справедливо вважається найбільшою вершиною його політичної поезії. Це водночас і книга сатири, спрямованої проти Наполеона III, і трагедійна епопея, і спроба митця накреслити перспективи боротьби проти зла й насильства. Мистецтво як засіб активної громадянсько-політичної дії, засіб сприяння прогресу — одна з істотних тем книги. Чи не найкраще ця ідея була виражена у вірші «Мистецтво і народ», майстерно перекладеному на українську М. Т. Рильським:

I

Мистецтво — радощі і слава,
Веселка серед бур яскрава,
Блакить, дарована землі.
Воно, прекрасне і безкрає,
В народу на чолі палає,
Як зірка в бога на чолі.

Мистецтво — поле величає,
Що серце радує ласкає,
Розмова міста і гаїв,
І двох закоханих розмова,
І пісня це душі чудова,
Де чути безліч голосів.

Мистецтво — думка це розкута,
Що всі людські ламає пута,
Воно, як ніжний воїн, б'є!
Воно по всіх краях витає,
Народи в рабстві — визволяє,
А вільним — велич додає.

II

О Франціє непереможна,
Співай, хай пісня лине кожна
У піднебесну височінь!
Великий, добрий мій народе,
Ти вісник правди і свободи,
Людських надія поколінь!

Співай, народе, про світанок,
Хоч би й давно минувся ранок!
В труді оновлюється край.
Старе осміюй без вагання!
Співай тихенько про кохання,
Про волю — голосно співай!

Співай про італійців долю,
Про Польщі братньої неволю,
Про дні Неаполя страшні
І про Угорщини конання...
Народу спів — це клич повстання,
Рик лева, деспоти земні!

(1851)

Гнівно тавруючи «земних деспотів» (так, у щойно цитованому вірші згадуються революційні події 1848 року в різних країнах Європи), поет у «Карах» звертається до творчості Ювенала, Данте, а також визначного поета французького барокко Теодора Агріппа д'Обіньє, автора «Трагічних поем». Грудневий переворот 1851 р. і встановлення Другої імперії — це, за В. Гюго, порушення не тільки законів суспільного розвитку, але й космічного світового ладу. Поет твердо переконаний в тому, що майбутнє — за справедливим і демократичним соціальним устроєм, який перебуватиме в гармонійній згоді з вищими законами буття. Знаряддям досягнення такої гармонії і має бути, згідно з думкою Гюго, мистецтво, наснажене високим смислом, провідна зірка народів.

Обстоюючи активну участь митця в тривогах і клопотах свого часу, являючи читачам все нові й нові чудові взірці громадянської лірики,

В. Гюго разом з тим величезне значення приділяв також поезії філософській, медитативній, інтимній. Право на існування інтимної лірики, котра на перший погляд може видатись малозначущим самовираженням суб'єктивного авторського «я», поет обстоював рішуче та безкомпромісно. Так, у передмові до двотомного збірника поезій «Споглядання», цього грандіозного корпусу філософсько-ліричних роздумів, читаємо: «День по дню сюди вписувано життєпис однієї людської долі. Отже, чи йдеться тут справді про життя однієї людини? Так, але разом з тим — і про життя інших людей. Нікого з нас не удостоєно честі жити лише своїм власним життям. Мое життя — водночас і ваше, ваше життя — водночас і мое... Отож, візьміть це дзеркало й пильніше вдивіться у нього. Нерідко ми чуємо докори письменникам, котрі, мовляв, говорять про власне «я». «Пишіть про нас!» — вимагають від них читачі. Леле! Коли я оповідаю вам про себе — я мовлю і про вас. Невже ви цього не розумієте? О безумець, який гадає, ніби я — це не ти!» Іншими словами, життя особистості, зокрема життя поета, неможливо відділити від життя інших людей, від життя всього людства. Як відзначав радянський літературознавець Б. Реїзов, для Віктора Гюго «поетичний символізм є чимось принципово важливим, ствердженням світової єдності, моральної сутності світотвору, неперервного вдосконалення світу»*. Справді в основі світогляду В. Гюго лежить уявлення про космічну єдність всього сущого, взаємозв'язок людини зі світовим буттям, з усім, що існує, підпорядкування всесильному і всеосяжному моральному закону світу. Абсолют, універсальне космічне буття кладе свою печать на будь-яке явище природного та суспільного порядку, один і той самий високий моральний принцип дає початок і рухові галактик, і проростанню стеблини, і кожному порухові людської мислі, спрямованій до світла, до суспільного прогресу і щастя всіх людей та народів. Творчість з погляду вічності, праця в ім'я майбутнього під знаком найвищої, абсолютної міри всіх речей, утвердження великої гармонії в природному світі та на шляхах соціального прогресу людства — такі високі виміри художнього світу Віктора Гюго у зрілий період його творчості.

5

Найвизначнішою з праць Віктора Гюго, присвячених теорії мистецтва, без сумніву, є великий його трактат «Вільям Шекспір», написаний наприкінці 1864 року, тобто майже через чотири десятиліття після «Передмови до «Кромвеля». Безпосереднім приводом для написання трактату стало святкування в багатьох країнах Європи трьохсотріччя з дня народження великого англійського драматурга. І все ж, як відзначав і сам

* Реїзов Б. Г. Из истории европейских литератур.— Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1970, с. 226.

Гюго в передмові до трактату, цю працю слід було б назвати «З приводу Шекспіра», оскільки темою її стала не тільки творчість самого Шекспіра, а й широке коло естетичних та літературознавчих проблем, які постають при розгляді найвидатніших творінь світової культури. Названий трактат ознаменував собою завершення формування поглядів Віктора Гюго на природу мистецтва і літератури, а також на їхню роль у житті суспільства. По суті, це естетико-літературна програма митця, яка безпосередньо впливала з його світогляду та системи уявлень про суспільний прогрес і методи перебудови суспільства та духовного світу людини. Мистецтво і література в книзі «Вільям Шекспір» справедливо трактуються як соціально активні чинники, покликані служити справі поступу і визволення людства. Як відзначалося в радянському літературознавстві, Віктор Гюго в трактаті «Вільям Шекспір» «проголошує, що письменник має бути другом, вчителем, керівником народу. Він твердить, що «поети — перші виховники народу», що вони «формують душу народу і повинні формувати її в героїчному дусі»*. Митець, на думку В. Гюго, мусить брати участь у розв'язанні державних проблем, боротися проти суспільного зла, «займатись вивченням соціальних ран», бути захисником демократичних свобод, обстоювати вільний розвиток всіх народів, сприяти наближенню майбутнього з його торжеством соціальної справедливості.

Разом з тим філософсько-естетичним узагальненням Віктора Гюго притаманна певна абстрактність, їм нерідко бракує конкретного історизму при аналізі деяких культурних явищ. Так, розглядаючи творчу індивідуальність Шекспіра в зіставленні з іншими видатними митцями, геніями різних епох, автор трактату не завжди враховує специфічний характер різних фаз суспільного розвитку, внаслідок чого його висновки часом грішать надмірною загальністю і риторичністю. Слід також мати на увазі, що, перебуваючи в річищі романтичних традицій, Гюго, так само, як і в «Передмові до «Кромвеля», проголошує рівноправність історичного знання і легенди при досягненні художньої реальності минулих епох. Наприклад, розглядаючи окремі твори близькосхідної словесності, що ввійшли до біблійного канону («Пісня пісень», «Книга Йова» тощо) і являють собою пам'ятки епіко-поетичної творчості стародавніх народів, Гюго вважає історичними особами легендарних та напівлегендарних біблійних героїв, зокрема тих, кому традиція приписує авторство старозавітних книг; в такий спосіб і легендарний грецький співець Орфей, і цар Соломон, який, згідно з легендою, був автором «Пісні пісень», опиняються в одному ряду з видатними митцями давнини, чие реальне існування (і авторство) сумнівів не викликає,— Есхілом, Софоклом, Тацітом, Ювеналом. (Втім, слід визнати й те, що навіть сучасна

* Див.: История французской литературы.— М.: Изд-во АН СССР, 1956.— Т. 2, с. 694.

наука не дає однозначної відповіді на такі питання, як, скажімо, історичність існування Гомера; отже, романтичний максималізм Гюго, його чисто поетичне жадання побачити життєву конкретику навіть у легенді, тобто там, де бракує справжніх історичних джерел, треба також розглядати історично, з урахуванням як рівня наукових знань його доби, так і індивідуальних особливостей його поетичного світовідчуження).

Шекспір для Віктора Гюго — це передусім геніальний митець, який втілює у своїй творчості одну з найдраматичніших, переломних епох людської історії. Наголошуючи на реалістичній основі драматургії великого британця, Гюго аналізує специфічні особливості Шекспірової поетики, досліджує характерні риси творчого проникнення митця до найпотаємніших глибин внутрішнього світу людини. Автор трактату не лише з'ясовує витoki драматичної творчості Шекспіра, простежуючи її родовід від грецьких містерій, трагедій Есхіла та комедій Аристофана, а й показує, якими засобами драматург відтворює безмежне розмаїття життя в його космічному, історичному, філософському, психологічному, поетичному аспектах. Невичерпна щедрість буття, його космічна універсальність втілюються у Шекспіра, наголошує В. Гюго, за допомогою розмаїття типів, характерів, образів, правдивого відображення національних та історичних прикмет.

«Вільям Шекспір» — теоретична праця, яка містить у найбільш розгорнутому викладі погляди Віктора Гюго на людський прогрес, дає уявлення про боротьбу митця за демократизацію культури, яка невіддільна від захисту демократичних свобод в цілому. Винятково великого значення митець надає широкий просвіті народних мас і прилученню їх як до мистецько-художньої спадщини минулих епох, так і до найпередовіших суспільно-політичних ідей сучасності. Згідно з кращими традиціями французьких просвітителів та соціалістів-утопістів, як достойний спадкоємець їхньої непохитної віри у торжество розуму, у світле майбутнє людського роду, Гюго робить спробу накреслити широку програму просвіти народних мас, їхнього духовного розвитку і розкріпачення, обстоює принципи, що їм митець сам лишався вірним протягом усього свого творчого життя: мистецтво — на службі прогресу, мистецтво — для народу, мистецтво — могутній засіб морального виховання людей, пробудження у народів потягу до світла, справедливості та свободи, мистецтво — зброя в боротьбі проти всіх видів гноблення та деспотизму.

Літературу Франції XIX століття, зокрема мистецтво романтизму, В. Гюго справедливо розглядає у зв'язку з революціями, які зруйнували феодально-аристократичний суспільний устрій в Європі; романтизм справді являв собою «дев'яносто третій рік» у літературі. Разом з тим письменник вказує на глибокий зв'язок романтизму з утопічним соціалізмом, тобто з ученнями Фур'є та Сен-Сімона. Чимало сторінок трактату присвячені гнівному осудові деспотичних монархій у різних країнах світу, а також викриттю офіційної історіографії, яка обслуговує реакційні режими: «Аж до наших днів історія поводитись як улесливий царедво-

рець... Подвійне ототожнення короля з нацією і короля з богом — це робота придворної історії». І трохи нижче Гюго іронічно додає: «Само собою зрозуміло, що мова тут — лише про царів ассирійських». Протягом тисячоліть, пише В. Гюго, історія фіксувала королівські коронації, шлюби, хрестини і смерть вінценосців, страти і торжества тиранів; але та сама історія замовчувала подвиги простих людей, досягнення науки, факти, які справили значний вплив на суспільний поступ: «Про народ, про звичаї та закони історія повідомляє небагато, про літературу, мистецтво, науку, філософію, рух суспільних ідей, одне слово, про людину — майже нічого...» «Хто вони такі? Землероб, конопатник кораблів, чабан, тесля, сапер, каменярь, майстер музичних інструментів, моряк, городянин, торговець? Історія гребує таким простолюдом». Висловлена В. Гюго вимога створення нової історичної науки з прогресивним спрямуванням повністю узгоджувалась із запитом розвитку суспільства в демократичному напрямі; більше того, напередодні падіння Другої імперії та проголошення Паризької комуни впевненість Віктора Гюго в неминучому торжестві суспільного прогресу, його думки, висловлені, зокрема, в трактаті «Вільям Шекспір», істотною мірою сприяли пробудженню широких демократичних верств французького суспільства. Історичний оптимізм письменника, що дістав свій вираз на сторінках трактату, якнайбільше відповідав сподіванням трудової Франції 60—70-х рр.

Слід особливо наголосити, що незмінні демократичні симпатії письменника завжди поєднувались у нього з боротьбою проти релігійного фанатизму та клерикалізму в політиці, з боротьбою, яка тривала ледве не протягом усього його життя: доказом цього можуть служити хоча б образи Клода Фролло із «Собору Паризької богоматері» (1831) та, ще більшою мірою, головного героя драми «Торквемада» (1882). Нерідко звертаючись до біблійних образів, Гюго не вкладає в них ортодоксально-релігійного змісту*, та й саме поняття «бога» у Гюго, як і в багатьох інших митців епохи романтизму, не має нічого спільного з відповідним поняттям містиків та теологів. Навпаки, в контексті могутньої, цілісно-піднесеної творчості Віктора Гюго «бог» є, сказати б, універсальною метафорою земного (і, ширше кажучи, космічного) буття, виразом істинності та динамічної єдності природного світу, абсолютним мірилом світових творчих сил і стихій, романтичним уособленням їхньої великої гармонії. В цьому, до речі, В. Гюго близький до пантеїстичних начал художнього світу Й.-В. Гете, принаймні існують значні підстави для проведення аналогій між філософською лірикою автора «Споглядань» і творчістю великого німецького поета. В цілому ж «Вільям Шекспір» — це книжка, в якій у найбільш виразній формі проявились деякі глибинні особливості художньої системи Віктора Гюго, де високий романтичний

* Трескунов М. Статті, очерки и письма Віктора Гюго, с. 667.

пафос, навіть певна риторичність компенсуються граничною увагою до «мікровимірів», тобто до окремих подробиць, до безлічі конкретних фактів з усіх галузей знань та наук. Досить згадати, наприклад, переліки праць напівзабутих дослідників «донаукового» періоду розвитку природознавства; до речі, аналізуючи проблему співвідношення науки та мистецтва, письменник все ж почасти недооцінював значення об'єктивних критеріїв наукової істини і перебільшував відносність знань, здобутих на вже перейдених етапах наукового пошуку; однак загальні висновки В. Гюго, при всій їхній метафоричності, не можуть викликати заперечення: «Мистецтво і наука — два найважливіших колеса прогресу і повинні обертатися разом». Напружена увага митця до «малих» елементів світу, як бачимо, врівноважує тяжіння його творчої думки до найграндіозніших тем і вимірів, а сама людська геніальність (іншими словами, здатність людини давати належне предметне втілення найвищим, найзагальнішим ідеям) мислиться реальною тільки за умови слухіння високої істини, на шляхах суспільного поступу.

Головне в трактаті В. Гюго «Вільям Шекспір», як, зрештою, і в усій його теоретико-естетичній спадщині,— це глибинні, органічні зв'язки митця з широким рухом демократичних мас, покликаних до соціальної активності, його пов'язаність з епохою визвольних битв і потрясінь, з епохою, яка дедалі глибше переймалася вірою в світле майбуття та високе духовне призначення визволеної людини. Провідна тенденція теоретичних праць Віктора Гюго, як і всієї його творчості в цілому, полягає в натхненно-піднесеному, яскравому й широкомасштабному вираженні найголовніших суспільних рухів епохи, її підземних поштовхів, борінь та пророчих осяянь. А з-поміж незліченних свідчень актуальності спадщини Віктора Гюго вже в нашому, ХХ столітті тут варто навести хоча б висловлювання Луї Арагона, чільного поета французького антифашистського Опору, митця-комуніста, котрий з більшими підставами, ніж будь-яка інша постать у французькій поезії останніх десятиліть, може вважатися творчим спадкоємцем автора «Кар» і «Знедолених»: «Голос Гюго міг загубитися в шумі грози, але він сам ставав грозою, коли зливався з напрямом великої народної бурі, коли він відроджувався в грудях мільйонних мас, де утопії перетворюються в життя, де думка й слово стають силою і діянням».

МИХАЙЛО МОСКАЛЕНКО

ПЕРЕДМОВА ДО «КРОМВЕЛЯ»

Пропонована драма не містить у собі нічого, що могло б рекомендувати її увазі або прихильності публіки. Вона не має ані переваги «вето» урядової цензури, яке привернуло б до неї цікавість політичних партій, ані навіть честі бути офіційно відкинутою непогрішимим театральним комітетом, що наперед визначає симпатії людей, відомих своїм смаком.

Вона постає перед очима публіки самотня, вбога й гола — solus, pauper, nudus,— немов евангельський каліка.

Не без певних вагань автор цієї драми вирішив долучити до неї передмову та примітки. Адже читачі такими речами здебільшого мало цікавляться. Для них має значення передусім талант письменника, а не його світобачення; для них важливо тільки, добрим чи поганим є твір, а от які ідеї лежать в основі задуму автора, яким було спрямування його мислі,— це мало їх обходить. Не зазираємо ж ми до підвалів, коли походжаємо по залах будівлі, а коли куштуємо плід дерева,— мало дбаємо про його коріння.

Однак примітки й передмови нерідко правлять авторам за зручний спосіб розширити обсяг книжки й надати, хоча б зовні, більшої ваги своїм трудам. Це нагадує тактику тих полководців, які вишиковують в одну лінію навіть свої обози, щоб фронт військ виглядав величнішим. До того ж може статися так, що, поки критики завзято студіюватимуть передмову, а ерудити — примітки, сам автор може пройти непоміченим крізь їхній перехресний вогонь, подібно до армії, яка виходить з важкого становища між двома битвами, що точаться на аванпостах і в ар'єргарді.

Автор не керувався названими мотивами, хоч вони самі по собі й досить поважні. Пропонована книжка не потребує додат-

кового «роздування», бо й без того вона досить велика. До того ж внаслідок незрозумілих для самого автора причин його щирі й простодушні передмови частіше компрометували його в очах критики, аніж обороняли. Вони не лише не правили йому за вірний і надійний щит, а й робили йому погану послугу, мов ота чудернацька одіж, якою всяк вирізняється на полі бою і яка накликає на нього всі удари, не захищаючи від жодного.

Автор мав інші міркування. Йому здалося природним, що, коли й справді ніхто не дістає втіхи від огляду підвалин будови, інколи все ж буває цікаво оглянути фундаменти. Тому він ще раз віддає себе разом з передмовою на поталу розлюченим фельетоністам. *Che sarà, sarà* *. Автор ніколи особливо не тривожився про долю своїх творів, і його не дуже лякає те, «що скажуть» літератори. Посеред усіх запеклих суперечок, у яких зішлись театри й офіційна школа, публіка й академії, можливо, поверне до себе деяку увагу голос самотнього учня природи й істини, учня, який рано покинув літературний світ з любові до словесності і пропонує щирість — за браком «доброго смаку», переконаність — за браком таланту і сумлінність студій — за браком ученості.

Зрештою, автор обмежитья загальними міркуваннями про мистецтво, ні в якому разі не підпираючи ними власні твори, не намагаючись ні писати оскаржувальну або захисну промову, ні виступати за або проти кого б то не було. Нападкам на його книжку або ж її захистові він надаватиме меншого значення, ніж будь-хто інший. До того ж боротися за власні інтереси авторові не до лиця. Боротьба честолюбств — то завжди жалюгідне видовище. Тому він заздалегідь протестує проти всякого додаткового тлумачення його думок, всякого застосування його слів, повторюючи разом з іспанським байкарем:

Quien haga aplicaciones
Con su pan se come **.

* Хай буде те, що буде (*італ.*).

** Хто робить натяки, хай сам їсть їх із хлібом (*ісп.*).

Щоправда, декілька головних прибічників «здорових літературних доктрин» виявили йому честь, кинувши свою рукавичку,— йому, нікому не відомому, простому, малопомітному спостережникові цих по-своєму цікавих баталій. Йому не вистачить зухвалості її підняти. Ось ті міркування, які він міг би їм протиставити на цих сторінках; ось його праща та його камінь. Але, якщо інші того захочуть, вони пожбурять цього каменя в голови класичних Голіафів.

Отже, перейдімо до суті.

Ми виходимо з факту: на землі не завжди існувала одна й та сама цивілізація, або, вживаючи більш точного, хоч і ширшого вислову,— одне й те саме суспільство. Все людство у своїй сукупності зростало, розвивалося й визрівало так само, як кожен з нас. Людський рід був дитиною, потім він змужнів; нині ж ми спостерігаємо його шановану старість. До тієї епохи, яку сучасне суспільство називає античною, існувала інша доба, що її стародавні охрестили легендарною, а точніше було б назвати її первісною. Ось три великі послідовні форми цивілізації від її першопочатків аж до наших днів. Оскільки ж поезія завжди відтворює суспільство, в якому вона існує, ми спробуємо, ґрунтуючись на основі останнього, з'ясувати, якими були характерні особливості поезії в ці три великі епохи світового розвитку: первісну, античну і новочасну.

За первісної епохи, коли людина пробуджується посеред щойно народженого світу, разом з нею пробуджується й поезія. Ці дива засліплюють і п'янять людину, і перше її слово — це гімн. Людина ще така близька до творця, що всі її думки — це захват, всі її мрії — пророчі видіння. Людина виливає свої почуття і співає, як дихає. На її лірі лише три струни — творець, душа, творіння; але ця потрійна таємниця оповиває все, але ця потрійна ідея вмщає в собі все. Земля ще майже безлюдна. Є родини, але ще нема народів; є патріархи, але ще нема королів. Кожен рід існує по своїй волі, немає власності, нема закону, нема сутічок, нема війн. Все належить кожному і всім. Суспільство — це община. Людину в ній ніщо не сковує. Вона живе своїм пастушим і кочовим життям, з якого починаються всі цивілізації і яке так

сприяє самотньому спогляданню та химерним мріям. Людина віддається плинові життя, його течії. Думка її, точнісінько так, як і саме життя, подібна до хмарини, що змінює свою форму й напрям залежно од вітру, який її несе. Такою була первісна людина, таким був перший поет. Він молодий, він ліричний. Вся його віра — молитва, вся його поезія — ода.

Оця поема, ода первісних часів — «Книга буття».

Проте юність світу поступово минає. Все улягає розвиткові; родина перетворюється на плем'я, плем'я стає нацією. Кожна з оцих людських груп розташовується навколо одного спільного центру; так виникають царства. Суспільний інстинкт приходить на зміну інстинкту кочовому. На місці стоянок виникають селища, на місці намету — палац, на місці ковчега — храм. Вожді цих новостворених держав — ще пастирі, але вже пастирі народів; їхні посохи вже мають форму царських скипетрів. Все відстоюється й набуває виразних обрисів. Релігія усталює свої форми, обряд визначає правила молитви; догмати встановлюють рамки культу. Так жрець і цар поділяють між собою верховну владу над народом; так патріархальну общину змінює теократичне суспільство.

Тим часом народам починає бути на землі надто тісно, вони стають на заваді один одному, між ними виникають суперечності й сутички; звідси — зіткнення царств, війна («Іліада»). Вони здійснюють вторгнення до чужих земель; звідси — переселення народів, мандри («Одіссея»). Поезія відтворює ці великі події, від ідей вона переходить до справ. Вона оспівує століття, народи, імперії. Вона стає епічною, і саме в цю історичну епоху народжується Гомер.

Справді, Гомер запанував над античним суспільством. У цьому суспільстві все просте, все епічне. Поезія — це віра, віра — це закон. Незайманість першої епохи змінюється цнотливістю другої. Відбиток якоїсь поважної урочистості видно у всьому — у звичаях родинних, як і в громадських. Від мандрованого життя народи зберегли тільки повагу до чужинця й до подорожнього. У родини є вітчизна; все притягає людей до неї, існує культ домашнього вогнища, культ могили.

Повторюємо: дати мистецький вираз такій цивілізації може лише епопея. Епопея може тут набувати різних форм, але ніколи не втратить свого характеру. Поезія Піндара — радше жрецька, аніж патріархальна, радше епічна, аніж лірична. Літописці, неминучі супутники цієї другої епохи світового розвитку, вже починають збирати перекази і ведуть лік століттям, але, попри всі їхні зусилля, хронологія ще не здатна витіснити поезію; історія лишається епопеєю. Геродот — це той самий Гомер.

Проте найпотужнішого свого вияву епопея досягає в античній трагедії. Вона сходить на грецьку сцену, ніби й зовсім не втрачаючи своїх грандіозних, велетенських розмірів. Її дійові особи — це ті самі герої, напівбоги та боги; її рушійні сили — це сновидні марення, пророцтва, сама доля, її картини — це великі числення народів, поховальні обряди й битви. Те, що співали рапсоди, тепер декламують актори — оце й уся відмінність.

Це ще не все. Після того як на сцену перейшла вся дія, всі образи епічної поеми, — решту бере на себе хор. Хор коментує трагедію, підбадьорює героїв, по-своєму все змальовує, прикликає і жене від себе геть світло дня, радіє, нарікає, інколи дає свої декорації, з'ясовує моральну суть сюжету, лестить народові, котрий його слухає. Отже, що ж таке хор, цей дивний персонаж, який стоїть поміж видовищем і глядачем, як не сам поет, що довершує свою епопею?

Театр стародавніх греків, подібно до їхньої драми, грандіозний, урочистий і епічний. Він може вмістити тридцять тисяч глядачів; тут грають під яскравим сонцем, просто неба, і вистава триває цілий день. Актори напружують голоси, ховають під масками свої обличчя, намагаються бути вищими на зріст; вони стають велетнями, відповідно до величі своїх ролей. Сцена має також величезні розміри. Вона може водночас зображувати внутрішній та зовнішній вигляд храму, палацу, міста, табору. На сцені розгортаються грандіозні видовища. Це (ми згадуємо тут лише те, що одразу спадає на думку) закутий Прометей на своїй горі; це Антігона, що з висоти вежі шукає очима свого брата Полініка в лавах ворожих військ («Фінікіянки»¹), це Евадна, котра з високої скелі кидається у вогнище, на якому спалюють

Капанея («Благальниці» Евріпіда); це корабель у гавані, з якого на берег виходять п'ятдесят царівен зі своїм почтом («Благальниці» Есхіла). Архітектура й поезія — все має тут справді монументальний характер. Античність не знає нічого більш урочи-стого та більш величного. Її культ та історія з'єдналися в її театрі. Найперші її актори — це жерці, її сценічні ігри — це релігійні церемонії, народні святкування.

Одне, останнє зауваження має остаточно довести епічний характер цієї доби: і своїми сюжетами, і своїми формами трагедія лише повторює епопею. Всі античні трагіки детально переповідають Гомера. Ті самі легенди, ті ж катастрофи, ті ж герої. Всі вони черпають з гомерівської ріки. Це завжди ті самі «Іліада» та «Одіссея». Подібно до Ахілла, який тягне за собою Гектора, грецька трагедія обертається навколо Трої.

Але вік епопеї наближається до кінця. Так само як суспільство, що його вона відтворює, ця поезія, обертаючись навколо себе самої, вичерпує свої сили. Рим наслідує Грецію, Вергілій копіює Гомера. І немов для того, щоб гідно завершити своє життя, епічна поезія вмирає, народивши останнього свого визначного поета.

Час настав. Для світу й для поезії приходить нова епоха.

Спіритуалістична релігія входить у серце античного суспільства, вона витісняє собою грубо-матеріальне, поверхове язичництво; вона вбиває його і в цей труп перестарілої цивілізації вкладає зародок цивілізації нової. Ця релігія всеосяжна, бо вона істинна, поміж своїми догматами і своїм культом вона глибоко вкорінює мораль. І передусім, як найпершу з своїх істин, вона дає знати людині, що перед нею — два життя: перше — минуше, перебіжне, друге — безсмертне; перше — земне, друге — небесне. Вона вчить, що природа людська, як і сама людська доля, — двоїста, бо містить у собі і тварне, і духовне начало, тіло і душу; одне слово, що людина являє собою точку перетину, спільну ланку обох ланцюгів тих істот, які обіймають собою весь світо-твір, істот матеріальних та істот безтілесних, перші з яких ідуть від каменя, щоб прийти до людини, другі — йдуть від людини, щоб завершитися у творцеві.

Частина цієї істини була, можливо, розгадана вже мудрецами античності, але тільки в Новому завіті вона дістала своє повне, ясне і широке втілення. Поганські школи блукали навпомацки серед темряви, ведені випадковістю, послуговуючись вимислами так само, як істинами. Деякі з філософів-язичників інколи проливали слабке світло на суть речей, але освітлювали лише якусь одну їхню сторону, полишаючи іншу в іще глибшій пільмі. Звідси походять усі примари, витворені античною філософією. Лише божественна мудрість змогла замінити широким і рівним світлом усі ці хисткі проблески людської мудрості. Піфагор, Епікур, Сократ, Платон — це смолоскипи; Христос — це сяйво дня.

До того ж не було нічого більш матеріального, ніж антична теогонія. Аж ніяк не намагаючись відокремити дух від плоті, як це робило християнство, вона надавала обличчя й форми всьому, навіть духовним сутностям, навіть поняттям. Усе для неї було зримим, предметним, тілесним. Її богам потрібні хмари, щоб сховатись од людських очей. Вони, богове, п'ють, їдять, сплять. Їх ранять, і вони сходять кров'ю; їх калічать, і вони назавжди лишаються кульгавими. У цій релігії були богове й напівбогове. Блискавку тут виковують на ковадлі; до складу її, крім усього іншого, входять «три промені покрученої зливи» — «tres imbris torti radios». Юпітер тут підвішує світ на золотому ретязі; сонце тут їздить на павозі, запряженому четвіркою коней; пекло античної релігії — це безодня, вхід до якої позначено на географічній карті, її небо — це висока гора.

Так язичництво, якевиліпило всі свої створіння з єдиної глини, применшило божество і звеличило людину. Гомерівські герої майже рівні богам. Аякс суперечить Юпітерові. Ахілл не поступається Марсові. Як ми щойно бачили, християнство, на противагу язичництву, виразно відокремлює дух від матерії. Воно розверзає прірву між тілом і душею, прірву між людиною та богом.

Саме в цей період — відзначимо це, щоб не пропустити жодної риси в нашому нарисі,— разом із християнством і завдяки йому в душу народів входило нове почуття, незнане в античні часи і дивним чином розвинуте в нову епоху, почуття, яке більше за серйозність і менше від печалі: це меланхолія. Справді-бо: чи

могло людське серце, доти зацікавлене на відправі чисто ієрархічних і жрецьких культів, не прокинутися й не відчувати, що якась доти незнана сила розвивається в ньому під впливом релігії, релігії людської, оскільки вона божественна, релігії, котра за найкоштовніший скарб має молитву бідняка, релігії рівності, свободи й милосердя? Чи могло воно не побачити життя в новому світлі від того часу, як нове вчення дало йому вгледіти за почуттями — душу, а за життям — вічність?

До того ж саме в цю мить у світі відбувалися настільки глибокі перетворення, що вони не могли не зумовити такого самого перевороту в людських умах. Доти падіння імперій рідко були відчутні в народних глибинах; бували повергнуті царі, гинула їхня велич — і не більше. Блискавка спопеляла лише вищі верстви, і, як ми вже згадували, здавалося, ніби події розгортаються з усією врочистістю епопеї. В античному суспільстві особистість була поставлена так низько, що удар ставав відчутним лише тоді, коли лихо безпосередньо зачіпало саму родину. Тому людина не відала інших нещасть, крім домашніх. Видавалося майже неможливим, щоб лихоліття держави порушували природний плин особистого життя. Проте, починаючи з часу утвердження християнського суспільства, стародавній материк зазнав глибоких потрясінь. Все похитнулося аж до основ. Події, що їм згодом судилося зруйнувати стару і збудувати нову Європу, насувались одна на одну, накочувались знову й знову і штовхали цілі народи в різні боки: одні — до світла, інші — до темряви. На землі розлягався такий гуркіт, що відгомін цих потужних заворушень не міг не докотитись до самих глибин народів. І це був не лише відгомін, а й потужний зустрічний грім. Людина, заглиблена в себе перед лицем таких великих суспільних змін, стала відчувати жаль до людства і почала розмірковувати над гірким глузуванням життя. Це почування, яке для язичника Катона означало розпач, було перетворене християнством на меланхолію.

В той самий час народжувався дух дослідження й цікавості. Ці великі катастрофи водночас були й великими видовищами та гідними подиву перипетіями. Це була Північ, яка ринула на Південь, це була Римська імперія, що змінювала свою форму, це

були передсмертні судоми цілого світу. Ледве цей світ помер, вже цілі хмари риторів, граматиків і софістів, мов зграї мух, пообсідали величезний труп. Вони аж кишать і дзижчать у цьому вогнищі розкладу й гниття. Вони його невпинно досліджують, пояснюють і коментують. Кожен м'яз, кожен суглоб, кожне волоконце цього величезного тіла якнайважливіше розглядають з усіх боків. Звісно, це було великою радістю для анатомів людської мислі — мати можливість від самого початку ставити великомасштабні досліди, обравши за найперший об'єкт своїх студій піддане розтину мертве суспільство.

Так перед нами водночас постають, немов подаючи одне одному руки, з одного боку — геній меланхолії та міркувань, з другого — демон аналізу й суперечок. На початку цієї перехідної доби — Лонгін, її завершення — Аврелій Августин. Не варто недооцінювати цю епоху, котра в зародку вже несла в собі те, що згодом дало свої плоди: це був час, коли навіть незначні письменники — якщо вдатися до щирого, хоч і тривіального вислову — послужили погноєм для грядущих жнив. Середньовіччя було прищеплене до пізньої Римської імперії і зросло з неї.

І вже перед нами — нова релігія й нове суспільство; на цій подвійній основі нам випадає побачити розвиток нової поезії. До цього часу, — хай дарують нам те, що ми переповідаємо тут висновки, які читач зробив вже сам з усього мовленого вище, — до цього часу чисто епічна муза стародавніх митців, подібно до античного політеїзму та античної філософії, вивчала природу лише з однієї точки зору, безжально виганяючи з мистецтва майже все те, що в світі, який вона відтворювала, не відповідало одному певному типові прекрасного. Названий тип краси спочатку справді був чудовим, але, як це завжди буває з систематизованими початками, врешті-решт став умовним, недостатнім і неістинним. Християнство веде поезію до правди. Подібно до нього, нова муза дивитиметься на речі більш високим і вільним поглядом. Вона відчує, що не все у світотворі є по-людськи прекрасним, що поруч із красою на землі існує потворне, поруч із вишуканим — огидне, поруч із високим — гротескне, поруч із добром — зло, поруч із світлом — темрява. Нова муза також запитає себе, чи

має вона віддавати перевагу досить відносному та обмеженому розумові митця перед абсолютним та безмежним розумом сотворителя; чи пристало людині виправляти створене богом; чи буде природа прекраснішою, якщо людина її покалічить; чи має мистецтво право, сказати б, роздвоювати людину, життя, творіння; чи краще рухатиметься всяка річ, якщо позбавити її рушійних сил і м'язів; нарешті, чи таки справді неповнота є засобом досягнення гармонії. І тоді, зупинивши свій погляд на водночас жахливих і смішних подіях, під впливом щойно згаданого нами духу християнської меланхолії та філософської критики, поезія зробіть великий і вирішальний крок уперед, крок, який, подібно землетрусові, змінить усе обличчя духовного світу. Вона почне діяти як сама природа, поєднуючи у своїх творіннях, та все ж не змішуючи між собою, п'тьму зі світлом, гротескне з високим, іншими словами — тіло і душу, тварне начало і дух; адже вихідна точка релігії є водночас і вихідною точкою поезії. Все пов'язане між собою.

Ось він, фундаментальний принцип, чужий античності, ось новий елемент, що ввійшов у поезію; і так само, як будь-яке нове явище в живому організмі змінює весь організм у цілому, в мистецтві дістає свій розвиток нова форма. Цей новий елемент — гротеск. Ця нова форма — комедія.

На останньому ми дозволимо собі наполягати, адже тут ми вказали на характерну особливість, на головну відмінність, яка, на нашу думку, зумовлює протиставлення сучасного мистецтва — мистецтву античному, теперішньої форми — формі мертвій, або, вдаючись до термінів менш ясних, але більш популярних, протиставлення романтичної літератури — літературі класичній.

«Нарешті,— вигукнуть ті, хто вже помітив, до чого ми ведемо,— нарешті ми застукали вас на гарячому! Отже, ви вважаєте потворне предметом наслідування, а гротеск — складовим елементом мистецтва! ¹ Але ж краса!.. Але добрий смак! Хіба ви не знаєте, що мистецтво мусить перетворювати на краще природу, що її треба робити благороднішою? Що треба вибирати? Хіба стародавні поети коли-небудь зображували потворне й гротескне? Хіба поєднували вони комедію з трагедією? Античні взірці, па-

нове! До того ж — Арістотель... До того ж — Буало... До того ж — Лагарп... — Та й справді!

Звісно, ці аргументи досить вагомі, а головне — їхня рідкісна новизна. Проте відповідати на них не є нашим завданням. Ми не вибудовуємо тут систем — від систем рятуй нас, боже! Ми констатуємо факт. Ми висловлюємось тут у ролі історика, а не критика. Подобається комусь оцей факт чи не подобається — байдуже! Він існує реально. Отже, спробуймо повернутися назад, аби довести, що саме плідне поєднання образу гротескного і образу високого дало життя генію або духові сучасності, такому складному й розмаїтому в своїх формах, такому невичерпному в своїх творіннях, і тим самим прямо протилежному одноманітній простоті генія античного; як ми покажемо, саме в цьому вихідна точка для з'ясування фундаментальної і реальної відмінності між названими двома літературними епохами.

Звісно, помилковим було б твердження, ніби комедія та гротеск були цілком незнані стародавнім грекам. Втім, це було б і неможливим. Ніщо не може вирости без кореня; кожна наступна епоха у вигляді зародка міститься в попередній. Вже в «Іліаді» Терсит і Вулкан грають комедію, перший — для людей, другий — для богів. У грецькій трагедії є надто багато природного й оригінального, щоб час від часу там не зринало й комедійне начало. Такими є, зокрема, — ми називаємо лише те, що приходить нам на пам'ять, — сцена Менелая з воротаркою палацу («Єлена», дія V); сцена фрігійця («Орест», дія IV)². Тритони, сатири, циклопи — це все гротеск; сирени, фурії, парки, гарпії — це також гротеск; Поліфем — це гротеск жахливий; Сілен — це гротеск комедійний.

Але відчувається, що цей елемент мистецтва тут ще не вишов з дитинного віку. В ту епоху епопея накладала на все свій відбиток, вона тяжіла над гротеском і заглушувала його. Античний гротеск ще якийсь сором'язливий, він ніби повсякчас прагне кудись заховатися. Видно, що він іще не стоїть на власному ґрунті, що це ще не його стихія. Він намагається десь подітися, наскільки це можливо. Сатири, тритони, сілени ще лише льдиль потворні. Парки, гарпії огидні радше своїми атрибутами,

аніж зовнішністю; фурії — навіть прекрасні, їх звать евменідами, тобто ласкавими й благодійними. Інші гротескні фігури також повиті серпанком величі або й божественності. Поліфем — велетень, Мідас — цар, Сілен — бог.

Отже, комедія лишається майже непоміченою серед великої епічної цілості античної культури. Що становить собою павіз Теспіса поруч із олімпійськими колісницями? Що значать Арістофан і Плавт ¹¹ поруч із гомеричними колосами Есхілом, Софоклом, Евріпідом? Гомер забирає цих творців комедії з собою, як Геракл, котрий ніс пігмеїв ³, що заховалися до його величезної лев'ячої шкури.

Навпаки, у світогляді нової доби гротеск відіграє велику роль. Ми його бачимо скрізь: з одного боку, він творить жакне й потворне, з другого — смішне й комедійне. Навколо релігії він породжує безліч своєрідних забобонів, навколо поезії — безліч мальовничих образів. Це він повними пригорщами розкидає у повітрі, у воді, на землі, у полум'ї міриади «проміжних» створінь, що їх ми бачимо так багато в народних переказах середньовіччя; це він, гротеск, серед нічної темряви водить жакні хоровади відьомських шабашів; це він дає сатані разом з кажанячимй крилами козячі роги й копита, це він повергає до християнського пекла потворні постаті, що їм згодом дасть друге життя суворий геній Данте або Мільтона, або ж заселює підземне царство безліччю комічних істот, що ними згодом буде тішитись Калло, цей Мікелаңджело бурлеску. При переході ж від ідеального світу до світу реального гротеск народжує невичерпні пародії на людський рід. Це такі витвори фантазії, як Скарамуші, Криспіни, Арлекіни ⁴, перекривлені людські постаті, зовсім невідомі поважній античності, і все ж явлені класичною Італією. Нарешті, це він, гротеск, забарвлюючи одну й ту саму драму тонами то південної, то північної фантазії, примушує Сганареля пританцьовувати навколо дона Жуана, а Мефістофеля — плазувати навколо доктора Фауста ¹¹¹.

Наскільки ж вільний і сміливий він у своїх рухах! Як відважно являє він нам оці химерні образи, що їх попередня епоха так несміливо огортала запоною! Коли античній поезії треба

було дати супутників кульгавому Вулканові, вона намагалась приховати їхню потворність, немов маскуючи її колосальними їхніми розмірами. Сучасний геній зберігає цей міф про чудодійних ковалів, але надає йому якраз протилежного характеру, що робить цю тему ще більш вражаючою; з велетнів він творить карликів, із циклопів — малих гномів. З тією ж мірою самотності він заміняє дещо банальну Лернейську гідру численними місцевими драконами наших народних переказів, такими як Гаргуля в Руані, Гра-уль в Меці, Шерсале в Труа, Дре в Монлері, Тараск у Тарасконі⁵; ці потвори такі різні повсюди, і вже самі химерні, бароккові імена є характерною їхньою особливістю. Всі оці створіння черпають у власній природі ту енергійну, граничну виразність, перед якою інколи, здається, відступала й сама античність. Грецькі евменіди, звичайно, є менш потворними й жахлими порівняно з відьмами «Макбета». Плутон — це не диявол.

На нашу думку, слід було б написати цілком нову книгу про застосування гротеску в мистецтві. Можна було б показати, яких потужних ефектів досягали митці нового часу з цієї плідної художньої форми, що її обмежена критика ганить ще й за наших днів. Можливо, сама логіка наших міркувань невдовзі змусить нас побіжно вказати на деякі особливості цієї широкої картини. Тут ми лише відзначимо, що гротеск як протилежність високому началу, як засіб контрасту є, на нашу думку, найбагатшим джерелом, яке природа може відкрити мистецтву. Звичайно, саме так розумів його Рубенс, коли залюбки зображував посеред пишноти королівських урочистостей, коронувань та блискучих церемоній якусь вкрай потворну постать королівського карлика. Ота всеосяжна краса, що її античність урочисто поширювала на все суще, не була позбавлена одноманітності; одне й те саме без кінця повторюване враження інколи навіває втому. Високе, яке настає вслід за високим, навряд чи може створювати враження контрасту, а проте відпочинок потрібний від усього, навіть від прекрасного. Навпаки, гротеск є ніби точкою перепочинку, мірою для порівняння, вихідним пунктом, від якого можна підноситися до прекрасного з більш свіжим і радісним почуттям. Завдяки

саламандрі сильно виграє Ундіна; завдяки гномові ще прекраснішим стає сільф⁶.

Разом з тим ми не помилимося, сказавши, що близькість потворного в наші дні зробила високе начало чистішим і величнішим, тобто більш високим, ніж антична краса; цього й слід було чекати. Коли мистецтво не суперечить собі самому, воно з великою певністю веде все до своєї мети. Якщо гомерівському Елізіуму⁷ вельми далеко до етерних чарів та ангельської краси Мільтонового раю, так це тому, що під цим Едемом міститься пекло, набагато жахніше, ніж язичницький Тартар. Хіба Франческа да Ріміні та Беатріче були б такими прекрасними, якби поет не замкнув нас у Голодній вежі і не змусив нас скуштувати огидної страви Уголіно? У Данте не було б стільки чару, якби не було стільки сили. Огрядні наяди, кремезні тритони, легковажні зєфіри — хіба наділені вони невлливою прозорістю наших духів та сільфід? Чи не тому уява людей нової епохи здатна надати своїм феям безтілесної форми і чистоти, з якою нічого спільного не мають язичницькі наяди, що з волі цієї ж таки уяви по наших кладовищах блукають потворні вампіри, людожери, вільхи^{IV}, післли, чаклуни, вовкулаки, всілякі злі духи? Антична Венера, без сумніву, прекрасна і гідна всякого захоплення; але що породило в скульптурах Жана Гужона цю легку, своєрідну, повітряну вишуканість? Що надало їм цього незнаного раніше виразу величі і життя, як не сусідство грубих і потужних скульптур середньовіччя?

Якщо від цих необхідних пояснень, що їх можна було б істотно поглиблювати, нитка наших думок не перервалася у свідомості читача, він, звичайно, зрозумів, з якою силою гротеск, цей зародок комедії, успадкований новочасною музою, мусив розвиватися та зростати відтоді, як його було перенесено на ґрунт більш сприятливий, аніж язичництво та епопея. Справді, в той час, як високе начало в новочасній поезії покликане виражати людську душу такою, як вона є, очищена християнською мораллю, гротеск виконує стосовно неї роль звіра, який сидить у людині. Перша з названих форм, позбувшись усього брудного, дістане у свою обладу всі чари, всю вишуканість, усю красу; якогось

дня вона витворить Джульетту, Дездемону, Офелію. Друга ж візьме собі все гідне сміху, все немічне, все потворне. При цьому розподілі людини і мистецького творіння на її долю випануть пристрасті, пороки, злочини; це вона породить згодом образи хтивості, рабського плазування, захланності, скнарості, підлості, непоступливості, лицемірства; це вона народить одне по одному Яго, Тартюфа, Базілію, Полонія, Гарпагона, Бартоло, Фальстафа, Скапена, Фігаро. Прекрасне має лише один образ; потворне має тисячу образів: адже прекрасне в його людських вимірах — це не що інше, як сама форма, взята в її найпростіших взаємозв'язках, в її найдовершенішій симетричності, в її найпотаємнішій гармонії з нашим еством. Тому прекрасне завжди становить певну цілість, довершену, але й обмежену, подібно до нас самих. Навпаки, те, що ми звемо потворним, — це лише особний випадок невловної і неосяжної для нас єдності, котра перебуває в гармонії не з окремою людиною, а з усім буттям у цілому. Ось чому потворне невпинно являє нам нові, але лише розрізнені, аспекти буття.

Цікаво простежити за появою та розвитком гротеску в нову епоху. Спочатку це було вторгнення, виверження, потоп; це був потік, який прорвав греблю. Вже при своєму народженні він пронизує вмираючу латинську літературу, забарвлюючи Персія, Петронія та Ювенала, й витворює Апулеєвого «Золотого осла». Звідти він поширюється в уяві нових народів, котрі перебудовують Європу. Він б'є джерелом у новелі, у хроніці, в романі, вільно розливається від півночі до півдня. Він міниться в мареннях германських народів і водночас відживлює своїм подихом усі ці прекрасні іспанські «Романсеро» — правдиву «Іліаду» рицарських часів. Ось як, наприклад, гротескно відтворена в «Романі про Троянду»⁸ велична церемонія — обрання короля:

Обрали хлопця земляки,
Він був худий — самі кістки.

Печать гротеску особливо помітна на чудовій архітектурі середньовіччя — тоді ця архітектура заміняла собою всі інші види мистецтва. Він позначає свої стигмати на фасадах соборів,

Його пекло й чистилище зображені на стрілчастих склепіннях порталів, вони палають вогнем на вітражах; своїх потвор, лютих псів і демонів він розкидає навколо капітелей, вздовж фризів та по краях покрівель. У незліченних формах його видно на дерев'яних фасадах будинків, на камінних фасадах замків, на мармурових фасадах палаців. З мистецтва він переходить у звичаї, і, викликаючи народні оплески своїми блазнями в іспанській комедії, він водночас дарує королям придворних штукарів. Пізніше, коли настане пора етикету, він явить нам Скаррона біля королівського ложа Людовіка XIV. А тим часом він розписує геральдичні герби та малює на рицарських щитах символічні ієрогліфи феодалізму. Із звичаїв він переходить до законів; чимало химерних установлень свідчать про його невловну присутність у середньовічному житті. Так само як раніше він змушував Теспіса, перемазаного виноградним соком, стрибати, граючись, на своєму павозі, так і тепер танцює він з молодими підсудками на славетному мармуровому столі, що правив водночас за сцену для народних театральних фарсів і за стіл для королівських учт. Нарешті, допущений у мистецтво, у звичаї та закони, він проник навіть до церкви. Як ми бачимо, в кожному місті католицького світу він організує котрусь із тих дивних церемоній, тих своєрідних процесій, де релігія проходить з почтом всіляких забобонів, а високе начало оповите найрізноманітнішими проявами гротеску. Щоб дати хоч якесь уявлення про його потужний натиск і творчу силу на світанні літератури, досить сказати, що він одразу ж вводить на поріг новочасної поезії трьох Гомерів-блазнів: Аріосто в Італії, Сервантеса в Іспанії, Рабле у Франції V.

Навряд чи є потреба детальніше зупинятися на впливі гротеску в третій період цивілізації. За так званої романтичної епохи все свідчить про тісний і творчий зв'язок його з прекрасним. Навіть найбільш наївні народні легенди інколи з подиву гідним чуттям виражають цю таємницю, притаманну новочасному мистецтву. Античність не могла б створити казку «Красуня й Потвора»⁹.

Безперечно, в епоху, про яку тут ідеться, перевага гротеску над високим началом у літературі добре помітна. Але це — ли-

хоманка реакції, жадання новизни, яке швидко минає; це перша хвиля, що невдовзі має відступити. Прекрасне швидко відновить свої права і посяде належне йому місце; його призначення — не в тому, щоб витіснити інший принцип, а щоб перемогти його. Настане час, коли гротеск змушений буде вдовольнитися якимсь кутком картини в королівських фресках Мурільйо і на релігійних полотнах Веронезе, а також тим місцем, що йому буде вділене в двох «Страшних судах»¹⁰, які стануть правдивою гордістю мистецтва, в цьому видиві захвату й жаху, що ним Мікеланджело збагатить Ватикан, і в тому страшному людському потоці, що його Рубенс повергне під склепіння Антверпенського собору. Настане час, коли встановиться рівновага між цими двома початками. Прийде людина, поет-цар, *poeta-sovrano* *, як Данте називає Гомера, і все поставить на свої місця. Два генії-суперники поєднають своє подвійне полум'я, і з цього полум'я постане Шекспір.

Ось ми й підійшли до вершини поезії нових часів. Шекспір — це драма, а драма, яка єдиним подихом переплавляє гротескне і високе, жахливе й комічне, трагедію і комедію,— така драма є характерним витвором третьої епохи поезії, тобто сучасної літератури.

Отже, коротко підсумовуючи згадані вище явища, можна сказати: поезія пройшла три епохи свого розвитку, кожна з яких відповідає певній суспільній добі: це ода, епопея і драма. Первісний період — ліричний, античність — епічна, нові часи — драматичні. Ода оспівує вічність, епопея славить історію, драма змальовує життя^{VI}. Характерна особливість першого типу поезії — наївність, особливість другого типу — простота, особливість третього типу — істинність. Співці-рапсоди ознаменували перехід від поетів ліричних до поетів епічних, так само як співці «Романсеро» — перехід від поетів епічних до поетів драматичних. Історики народжуються з другою епохою, хроністи і критики — з третьою. Дійові особи оди — це колоси: Адам, Каїн, Ной; герої

* Поет-володар (*итал.*).

епопеї — велетні: Ахілл, Атрей, Орест. Герої драми — люди: Гамлет, Макбет, Отелло. Ода живе ідеальним, епопея — грандіозним, драма — реальним. Одне слово, ця трійста поезія бере свій початок від трьох великих джерел: Біблії, Гомера, Шекспіра.

Ось що являють собою різні способи вислову думки в різні періоди існування людини та суспільства (тут ми обмежуємось лише кінцевими підсумками). Ось три їхні лики: юність, зрілість і старість. Чи то ми будемо розглядати яку-небудь літературу особіно, чи то всі літератури в їхній сукупності — висновок буде однаковий: ліричні поети передують поетам епічним, епічні — драматичним. Малерб у Франції передеу Шапленові, Шаплен — Корнелеві; у Стародавній Греції Орфей передеу Гомерові, Гомер — Есхілові; найперша з книг «Книга буття» передеу «Книзі царств», а «Книга царств» — «Книзі Йова», або ж, повертаючись знову до великих шаблів світової поезії, що їх ми щойно оглядали, Біблія передеу «Іліаді», а «Іліада» — Шекспірові.

Справді, спочатку суспільство оспівує те, про що воно мріє, згодом оповідає про те, що воно робить, і, нарешті, починає зображувати те, що воно мислить. Скажемо мимохідь, що саме з цієї останньої причини драма, що об'єднує найбільш протилежні якості, може бути водночас глибокодумною і рельєфною, філософською та живописною.

До цього варто також додати, що в природі та в житті все суще проходить крізь оці три фази — ліричну, епічну і драматичну, оскільки все на світі народжується, діє і вмирає. Якби не було кумедним домішувати химерні витвори фантазії до строгих висновків розуму, поет міг би сказати, наприклад, що схід сонця — то гімн, полудень — світляна епопея, а захід сонця — похмура драма, в якій змагаються між собою день і ніч, життя і смерть. Але це вже було б поезією, можливо — безумом; та й, зрештою, *що це доводить?*¹¹

Обмежуючись наведеними вище фактами, спробуймо все ж доповнити їх одним істотним зауваженням. Ми аж ніяк не претендуємо на те, щоб замкнути кожну з трьох епох поезії строго окресленою ділянкою, ми лише прагнемо визначити їхні провідні, характерні риси. Біблія, цей божественний ліричний пам'ят-

ник, як ми щойно відзначили, містить у собі також зародок епопеї та зародок драми — «Книгу царств» і «Книгу Йова». В обох Гомерових поемах відчутний залишок ліричної поезії, але присутні також і першопочатки поезії драматичної. Ода й драма перехрещуються в епопеї. Все міститься в усьому, але в кожній речі є провідний творчий елемент, який підпорядковує собі все інше й накладає на цілий твір свою печать.

Драма — це поезія в її цілості. Ода та епопея містять у собі лише зародок драми, а в самій драмі вони обидві перебувають у стані розвитку; драма — це їхній підсумок, вона ввібрала в себе їхню сутність. Той, хто сказав: «У французів не епічний склад розуму», — без сумніву, висловив правильну й тонку думку; а якби він ще й уточнив: «у сучасних французів», — ці дотепні слова набули б нової глибини. Все ж не підлягає сумніву, що чудова драма «Аталія»¹², така благородна й вивищена у своїй простоті, що королівська доба нездатна була її зрозуміти, — це передусім витвір епічного генія; безсумнівним є також і те, що цикл драм-хронік Шекспіра — це великий різновид епопеї. Але найбільше личить драмі лірична поезія, вона ніколи не накладає на драму своїх обмежень, улягає всім її примхам, набуває всіх її форм — то високої, в образі Арієля, то гротескної, в образі Калібана. Наша епоха, передусім драматична, тим самим є водночас і в найвищій мірі ліричною: адже початок і кінець мають між собою певну спільність — схід і захід сонця чимось подібні одне до одного, старий дід знову стає дитиною. Проте це друге дитинство не схоже на перше; воно настільки ж сумне, як перше було радісним. Так само справа стоїть і з ліричною поезією. Мрійлива та осяйна на світанні людства, вона постає похмурою й задумливою в добу його занепаду. Біблія починається радісною «Книгою буття» й завершується лиховісним «Апокаліпсисом». Новочасна ода лишається все такою ж натхненною, але вона втратила свій несвідомий характер. Вона більше розмірковує, аніж споглядає, її мрійливість — це меланхолія. З її пологів видно, що вона поєдналася з генієм драми.

Щоб за допомогою образу прояснити ідеї, які ми щойно ризикнули висловити, порівняймо первісну ліричну поезію з тихим

озером, що віддзеркалює небесні хмари та зірки; в такому разі епопея — це ріка, що бере в ньому свій початок і стрімко плине, відбиваючи у своїх водах береги, ліси, міста і села, щоб нарешті поринути в океан драми. Нарешті, драма віддзеркалює небо, як озеро; віддзеркалює береги, як ріка; але тільки їй одній знані бурі й безодні.

Таким чином, у сучасній ліричній поезії все тяжіє до драми. «Втрачений рай» — це радше драма, аніж епопея. Як відомо, первісний задум автора був за формою драматичним, і саме в цій формі твір назавжди закарбований у читацькому сприйманні — настільки виразно видно драматичний кістяк під епічною спорудою Мільтона! Коли Данте Аліг'єрі завершив своє жажне «Пекло», коли він зачинив його брами і йому лишалось тільки дати назву своєму творінню, інстинкт генія підказав йому, що ця багатоліка поема є породженням драми, а не епопеї; і на фронтиспісі цієї велетенської пам'ятки він накреслив своїм бронзовим пером: «Divina Commedia» * 13.

Отже, ми бачимо, що двоє найвидатніших поетів нових часів, які своєю величчю дорівнялися Шекспірові, прийшли до того ж, що й він сам. Разом з ним вони надають усій нашій поезії драматичного характеру; подібно до нього, вони поєднують високе начало з гротескним; і, анітрохи не відхиляючись від цієї великої літературної цілості, яка спирається на Шекспіра,— Данте і Мільтон якоюсь мірою подібні до двох контрфорсів будівлі, що в ній він являє собою центральний стовп,— немов дві бічні арки того склепіння, замком якого є Шекспір.

Хай буде дозволено нам повернутися тут до деяких думок, висловлених раніше, думок, на яких слід особливо наголосити. Спочатку ми прийшли до них; тепер вони стали для нас вихідними.

В той день, коли християнство сказало людині: «В тобі живуть два начала, ти складаєшся з двох істот, одна з яких — тлінна, а друга — безсмертна, одна — плотська, друга — безтілесна, одна — скута жаданнями, потребами й пристрастями, друга —

* «Божественна комедія» (італ.).

піднесена на крилах захвату і мрії, тобто, коротше кажучи, одна — завжди притиснута до землі, своєї матері, а друга — незмінно прагнула неба, своєї вітчизни», — саме в той день була створена драма. Справді, що таке драма, як не щоденний контраст, як не постійна боротьба двох протилежних начал, котрі завжди протистоять одне одному в житті і ведуть боротьбу за людину від її колиски аж до самої могили?

Отже, поезія, народжена християнством, поезія наших часів — це драма; характерна особливість драми — це її реальність; реальність постає з природного поєднання двох форм — високого і гротескного начал; у драмі вони поєднуються так само, як у житті і в самому творінні, оскільки істинна поезія, поезія цілісна полягає в гармонії протилежностей. І, нарешті, — пора вже сказати це на повен голос, тим більш, що винятки тут особливо підтверджують правило, — все, що існує в природі, існує також і в мистецтві.

Якщо з такої точки зору спробувати роздивитись наші дріб'язкові умовні правила, розплутати всі оці схоластичні хитромудрі плетива і розв'язати всі оці жалюгідні проблеми, що їх старанно нагромадили навколо мистецтва наші критики впродовж останніх двох століть, то з дивовижною швидкістю прояснюється питання про сучасний театр. Драмі лишається зробити один-єдиний крок, щоб розірвати все павутиння, яким армія ліліпутів намагалася її обплутати під час сну.

Отож, якщо легковажні педанти (одне не виключає іншого) будуть твердити, ніби потворне, відворотне, гротескне не мусять бути предметом мистецького зображення, ми їм відповімо, що гротеск — це комедія, а комедія — це, без усякого сумніву, один з видів мистецтва. Тартюф — не красень, Пурсоньяк — не шляхетна людина, але і Тартюф, і Пурсоньяк¹⁴ — чудові здобутки мистецтва.

Якщо ж, відкинуті зі своїх передніх рубежів, ці охоронці кордонів будуть вперто наполягати на своїй забороні поєднувати гротескне з високим, комедію із трагедією, ми вкажемо їм на те, що в поезії християнських народів перша з оцих двох форм є втіленням тварної природи людини, друга — людської душі.

І якщо не давати цим двом стовбурам мистецтва сплітати своє гілля, якщо систематично відокремлювати їх одне від одного, замість плодів вони дадуть у першому випадку — абстраговані зображення пороків та дрібних вад; у другому — так само абстраговані втілення злочинів, чеснот і героїзму. Відірвані в такий спосіб одна від одної й покинуті напризволяще, ці дві форми будуть рухатися в різні боки від реальності, одна — праворуч, друга — ліворуч^{VI}; внаслідок цього після всіх згаданих абстракцій залишиться зобразити ще дещо — людину, і після всіх трагедій і комедій лишиться зробити ще дещо — написати драму.

У драмі — такий, як її можна принаймні уявити, якщо не створити, — все взаємопов'язане і все впливає одне з одного, так само, як це відбувається в реальному житті. Тіло відіграє там свою роль, як і душа; люди та події, приведені в рух цією подвійною силою, бувають то смішними, то страшними, а інколи і смішними, і страшними водночас. Так, суддя скаже: «Стратити — й пора обідати». Так, сенат у стародавньому Римі дебатоватиме про палтуса імператора Доміціана¹⁵. Так, Сократ, випивши цикуту за бесідою про безсмертя душі та про єдиного бога, урве цю бесіду проханням, щоб Ескулапові було принесено в офіру півня. Так, Єлизавета буде лаятись і говорити латиною. Так, Рішельє коритиметься капуцинові Жозефу, а Людовік XI — своєму цирульникові Олів'є-Дияволу¹⁶. Так, Кромвель скаже: «Парламент у мене в мішку, а король — у кишені», або тією ж рукою, що підписала смертний вирок Карлові I, вимаже чорнилом обличчя якомусь царевбивці, а той, сміючись, відповідь йому тим самим. Так, Цезар боятиметься впасти зі своєї тріумфальної колісниці. Справа в тому, що, якими б геніальними не були ці люди, в них завжди є тваринне начало, котре глузує з їхнього розуму. Саме в цьому їхня спільність з рештою людства, саме в цьому й початок їхнього драматизму. «Від великого до смішного — один крок», — так мовив Наполеон, коли переконався, що й він сам — людина; і цей раптовий спалах, який вирвався з надр полум'яної душі, водночас проливає світло і на мистецтво, і на історію; цей розпачливий зойк визначає сутність драми й самого життя.

Дивна річ: усі названі протиріччя присутні в душах самих поетів, адже поети — люди. Міркуючи про життя, являючи світові його палаючу іронію, виливаючи потоки сарказму і глузувань на наші пороки, ці люди, що так уміють нас смішити, самі поринають у глибоку печаль. Ці Демокріти є водночас і Гераклітами¹⁷. Бомарше був жовчний, Мольєр — похмурий, Шекспір — меланхолійний.

Отже, гротеск — це одна з найбільших окрас драми. Він не лише цілком їй відповідає — інколи він у драмі просто-таки необхідний. Інколи він проявляє себе однорідно, у вигляді цілісних характерів: Данден, Прузій, Трісотен, Брідуазон, годувальниця Джульєтти; інколи він наганяє жах, як-от Річард III, Бежар, Тартюф, Мефістофель, інколи ж він ніби пом'якшений вишуканістю: Фігаро, Озрік, Меркуціо, дон Жуан. Він проникає всюди, оскільки навіть у найнизотніших натур трапляються високі поривання, і, навпаки, навіть найшляхетніші люди інколи віддають данину низькому або смішному. Тому гротеск завжди присутній на сцені, навіть коли він німує, навіть коли він ховається, нерідко неловимий і непомітний. Завдяки цьому не буває однонаїтних вражень. У трагедію він вносить то сміх, то жах. Він змушує Ромео зустрітися з аптекарем, Макбета — з трьома відьмами, Гамлета — з гробокопами. Інколи ж він може, не порушуючи гармонії, як-от у сцені короля Ліра з блазнем, долучити свій верескливий голос до найвищої, найпохмурішої і найпоетичнішої музики людської душі.

Ось що вмів робити краще за всіх і водночас лише йому одному властивим способом (наслідувати який так само марно, як і неможливо) Шекспір, цей бог театру, митець, в якому немов поєдналися трое найбільших і найхарактерніших геніїв нашої сцени: Корнель, Мольєр, Бомарше.

Ми бачимо, як швидко руйнується довільний поділ жанрів перед лицем здорового глузду та смаку. Так само легко можна було б спростувати й хибне правило двох едностей. Ми сказали — двох, а не трьох едностей, оскільки єдність дії, або цілого, — а лише вона є істинною й обґрунтованою, — давно вже річ загально визнана.

Наші видатні сучасники¹⁸, як зарубіжні, так і французькі, давно вже практично і теоретично висловлювалися проти цього основного закону псевдоарістотелівського кодексу¹⁹. Зрештою, бій не міг тривати довго. Після першого ж поштовху закон дав тріщину — настільки вже прогнив цей стовп старої схоластичної будівлі!

Найдивнішим є те, що рутинери марно намагаються аргументувати своє правило двох едностей його правдоподібністю, тоді як саме реальна дійсність його вбиває. Справді, чи можна знайти щось більш невірогідне та безглузде, аніж цей вестибюль, цей перистиль, цей передпокій — традиційне приміщення, в якому розгортається дія наших трагедій, куди хтозна-чому з'являються змовники й виголошують промови проти тирана, а тиран виголошує промови проти них самих, по черзі, немов за попередньою домовленістю, як-от у буколічній поезії:

Alternis cantemus; amant alterna Camenae *.

Де ви бачили такі передпокої, такі перистилі? Що може більше суперечити — не скажемо: правді, адже схоластики мало про неї дбають,— але правдоподібності? Звідси випливає, що все надто характерне, надто потаємне і надто специфічне, щоб відбуватися в передпокої чи на перехресті, тобто вся драма діється за лаштунками. На сцені ми бачимо, сказати б, лікті драматичної дії, а руки її лишаяються деінде. Замість сцен ми маємо оповіді, замість картин — описи. Поважні персонажі стоять, немов античний хор, поміж драмою й нами; вони оповідають, що діється в храмі, в палаці, на міській площі, і нерідко нам хочеться вигукнути: «Поведіть нас туди! Там, мабуть, вельми цікаво! Як прекрасно було б це побачити!», на що вони, очевидно, відповіли б: «Може, це й справді розважило б і зацікавило вас, але про це не може бути й мови: ми охороняємо гідність французької Мельпомени». Ось так!

«Але,— скажуть нам,— правило, яке ви відкидаєте, було запозичене з грецького театру». А чим грецька драма і грецький

* Співаймо по черзі; музи люблять чергування співу (*лат.*).

театр подібні до нашої драми і нашого театру? Втім, ми вже вказували на те, що антична сцена завдяки своїм надзвичайним розмірам могла охоплювати цілу місцевість, так що поет міг, коли дія того вимагала, на власний розсуд переносити її з одного місця сцени на інше,— а це було майже те саме, що зміна декорацій. Дивна суперечність! Грецький театр, як би не улягав він своїм національним і релігійним завданням, був набагато вільніший від нашого. А проте єдиною метою нашого театру є розважити і, якщо хочете, просвітити глядача. Справа в тому, що грецький театр керується лише своїми власними законами, а наш — улягає вимогам, абсолютно чужим його внутрішній сутності. Там — мистецтво, тут — штукарство.

За наших днів люди починають розуміти, що точне визначення місця дії є одним з найперших елементів реальності. Не лише дійові особи, не лише персонажі, що виголошують свою роль, втілюють в уяві глядачів правдивий образ подій. Місце, де відбулася катастрофа, стає страшним і невіддільним її свідком; відсутність такого німого персонажа неминуче збіднила б зображення історичних подій у драмі. Чи наважився б поет убити Річчо не в кімнаті Марії Стюарт? заколоти Генріха IV не на вулиці Ферронері, переповненій возами та ридванами? спалити Жанну д'Арк не на площі Старого Ринку? позбавити життя герцога Гіза не в замку Блуа, де своїм честолюбством він накликав на себе гнів народних зборів? стратити Карла I і Людовіка XVI не в тих лиховісних місцях, звідки видно палаци Уайтхол і Тюільрі, так, ніби ці ешафоти правили за доповнення до самих їхніх палаців?

Єдність часу обгрунтована не більше, ніж єдність місця. Штучно обмежувати дію двадцятьма чотирма годинами так само безглуздо, як обмежувати місце дії передпокоюм. Всяка дія має свою тривалість, так само як лише їй належне місце. Наділяти всі події однакоvim відрізком часу! Міряти все однією мірою! Ми посміялися б із чоботаря, який виготовляв би однакове взуття на всі ноги. Переплести єдність часу з єдністю місця, немов дротини клітки, і педантично посадити туди (з поваги до Арістотеля) всі події, всі народи, всіх героїв, що їх у такій кількості творить провидіння у світі реальності,— це означає калічити і людей,

і події, це означає викривлювати саму історію. Більше того — все це помре під час операції; саме такими є закономірні наслідки догматичних маніпуляцій: те, що було живим у хроніці, умирає в трагедії. Ось чому нерідко в клітці едностей залишається тільки скелет.

Крім того, якщо двадцять чотири години можуть вміститися в дві години вистави, цілком логічно, щоб у чотири години вклалося сорок вісім. Отже, едність Шекспіра не буде тотожною едності Корнеля. Згляньтесь!

Ось вони, жалюгідні кляузи, що ними протягом двох століть посередність, задрість і рутинна переслідують генія! Ось як було обмежено обшири лету наших найбільших поетів! Їм було підрізано крила ножицями едностей. Що ж дали нам взамін за ці пера, зрізані у Корнеля і Расіна? Кампістрона.

Ми передбачаємо ось яке заперечення: «Надто часта зміна декорацій може обриднути глядачеві і заплутати його, це призведе до розпорошення його уваги; можливо також, що часте перенесення дії з одного місця в друге, з одного часу в інший вимагатиме додаткової експозиції, яка розхолодить читача; крім того, не варто лишати в драматичній дії пропусків, котрі не дають окремим частинам драми злитися в одне ціле, й до того ж збивають з пантелику глядача, який не знає, що діється в таких інтервалах». Але ж саме в цьому й полягають складні завдання мистецтва. Це й є оті труднощі, властиві тому або іншому сюжетові, для яких нема й не може бути якогось спільного розв'язку. Справа генія — їх подолати, але не справа «поетик» — вказувати, як їх обминути.

Нарешті, щоб довести безглуздість правила двох едностей, досить було б останнього аргументу, який закладений у найглибшій сутності мистецтва. Цей аргумент — існування третьої едності, едності дії, едності, що тільки й може бути визнана всіма людьми, оскільки вона впливає з такого факту: ні око, ні розум людський не можуть за раз охопити більше, ніж якусь одну цілість. Це правило є настільки ж необхідним, наскільки два попередні є марними. Саме воно й визначає глибинну сутність драми; саме тому воно виключає обидві інші едності. Три едності

в драмі неможливі так само, як неможливі три обрії на одній картині. Однак не слід змішувати зазначену єдність із простотою дії. Єдність цілого аж ніяк не виключає побічних дій, на які мусить спиратися дія головна. Треба лише, щоб ці частини, майстерно підпорядковані цілості, незмінно тяжіли до центральної дії й групувалися навколо неї різними поверхами, або, точніше, в різних планах драми. Єдність цілого — це закон театральної перспективи.

«Але ж,— вигукнуть митники людської думки,— великі генії дотримувались відкинутих вами правил!» На жаль, це правда! А чого б досягли ці дивовижні люди, якби їм було дозволено вільно творити! І все ж вони прийняли ваші пута не без певної боротьби. Погляньте, як П'єр Корнель, що його вже при першій виставі терзали за чудесного «Сіда», відбивався від Мере, Клавере, д'Обіньяка і Скюдєрі! Як викриває він перед нащадками брутальність і туподумство цих людей, які, за його словами, «обіляють себе Арістотелем!» Погляньте, що йому кажуть,— ми наводимо тогочасні тексти: «Молодий чоловіче, перше ніж повчати, слід навчатися, та й в останньому випадку треба бути щонайменше Скалігером або Гейнзіусом — інакше це стає нестерпним». Тут Корнель обурюється й запитує, чи не хочуть його поставити «набагато нижче від Клавєре»? Тоді Скюдєрі, прогніваний такою гординою, нагадує «цьому тричі великому авторові «Сіда»... скромні слова, що ними Тассо, найбільша людина свого часу, розпочинає апологію найпрекраснішого з-поміж своїх витворів проти, ймовірно, найрізкішої і найнесправедливішої критики, яка будь-коли існувала. «Пан Корнель,— додає він,— своїми «Відповідями» неспростовно доводить, що він так само далекий від скромності, як і від решти чеснот цього чудового автора». «Молодий чоловік», що його так «справедливо» і так «поблажливо» критикують, сміє стати на свою оборону; тоді Скюдєрі знов переходить у наступ і кличе на допомогу «поважну Академію»: «Виголосіть, о судді, гідний вас присуд, з якого стане ясно всій Європі, що «Сід» — аж ніяк не найліпший витвір найбільшої людини Франції, а, безсумнівно, найменш розсудлива з п'єс пана Корнєля. Вам належить зробити це як в ім'я вашої власної слави, так і заради слави всієї

нашої нації, що її тут поставлено під знак запитання; адже іноземці, що знають Тассо і Гваріні, побачивши цей достохвальний шедевр, можуть подумати, що найславетніші наші митці — то не більш як учні або ж підмайстри». У цих кількох досить-таки повчальних рядках дістала свій вираз вічна тактика заздрісної рутини проти новонародженого таланту, тактика, що її дотримуються так само й за наших днів; наприклад, це вона додала досить-таки цікаву сторінку до юнацьких спроб лорда Байрона. Скюдери дає нам квінтесенцію такої тактики. Зокрема, згідно з нею, слід віддавати перевагу попереднім творінням генія порівняно з його новими творами, аби лише довести, що він занепадає, а не підноситься духом; «Меліту» і «Галерею Пале-Рояля» ставлять вище від «Сіда»; імена мертвих перетворюють на зброю проти живих; Корнеля побивають іменами Тассо та Гваріні (Гваріні!) точнісінько в той самий спосіб, як пізніше побиватимуть Расіна ім'ям Корнеля, Вольтера — ім'ям Расіна, як побивають нині все, що з'являється на світ, іменами Корнеля, Расіна й Вольтера. Як бачите, ця тактика досить давня, але, мабуть, ефективна, оскільки до неї вдаються знову й знову. А нещасний геній тільки встигає перевести подих. Можна лише дивуватися з того, як Скюдери, головний постановник цієї трагікомедії, виходить із себе, дорікає і ганить автора, як безжалюдно пускає він у хід свою класичну артилерію, як пояснює він творцеві «Сіда», «якими мали б бути епізоди згідно з Арістотелем, котрий говорить про це в десятому та шістнадцятому розділах своєї «Поетики»; як спопеляє він Корнеля тим самим Арістотелем, «в одинадцятому розділі «Поетики» якого міститься осуд «Сіда»; Платоном — «у десятій книзі його «Республіки»; Марцелліном — «про це можна прочитати в його двадцять сьомій книзі»; «трагедіями про Ніобею та Ієвфая»²⁰; «Софокловим «Аяксом»; «прикладом Евріпіда»; «Гейнзіусом, розділ шостий, про будову трагедії»; «Скалігером-сином, в його поезіях»; нарешті, «Каноністами та Юрисконсультами; розділ про шлюб». Перші аргументи призначалися Академії, останні — кардиналові. Після уколів шпилькою — удар дрюком. Щоб розв'язати спірне питання, знадобився суддя. Шаплен зачитав вирок. Корнеля було засуджено, левові надягли на-

мордник, тобто «крука обскубли» *. Ось він, сумний бік цієї гротескної драми: підкошений при першому ж своєму злеті, цей геній, що весь уже належав новим часам, весь був перейнятий середньовіччям та Іспанією, примушений був брехати собі самому й зануритися в античність; він дав нам свій кастильський Рим, без сумніву, чудовий — але в ньому (за винятком «Нікомеда», що його в минулому столітті було осміяно за гордий і наївний колорит) не знайти ані справжнього Риму, ані правдивого Корнеля.

Расін наразився на такі ж кривди; щоправда, він не вчинив належного опору. Ні в його генії, ні в його характері не було гордовитої твердості Корнеля. Він мовчки скорився й не став захищати ні свою чудовну елегію «Есфір», ні прекрасну епопею «Аталія» від зневаги, якою зустріла їх його доба. Звідси можна зробити припущення, що, якби він не був настільки паралізований забобонами свого часу, якби його не торкав так часто електричний скат класицизму, він обов'язково поставив би у своїй драмі Локусту поміж Нарцисом і Нероном ²² і разом з тим не сховав би за лаштунками чудову сцену бенкету, в якій учень Сенеки отрує Британіка, підносячи йому чашу примирення. Але як можна вимагати від птаха, щоб він літав у безповітряному просторі? Якої ж краси позбавили нас «люди з добрим смаком», починаючи від Скудері й закінчуючи Лагарпом! Можна було б скласти найчудовніший твір з усього того, що в зародку знищив їхній безплідний подих. А проте наші великі поети все ж зуміли явити свій геній попри всі названі перепони. Нерідко намагання замурувати їх у в'язниці догм і правил виявляються марними. Подібно до старозавітного велета ²³, вони несли з собою на гору двері своєї тюрми.

І все ж дехто досі повторює і, очевидно, повторюватиме ще деякий час: «Дотримуйтесь правил! Наслідуйте взірці! За допомогою правил ті взірці було витворено!» — Дозвольте! В такому разі існують два види взірців: ті, які було створено згідно з пра-

* Гра слів: *coigneille* — крук (франц.).

вилами, і ті, згідно з якими було створено правила. В якій же з названих двох категорій має знайти собі місце геній? Як не тоскно митцеві спілкуватися з педантами, все ж в тисячу разів краще навчати їх, аніж слухати їхні напучування. А ще — наслідувати? Хіба відбите світло здатне дорівнятися до джерела? Хіба може супутник сонця, який вічно рухається по тій самій орбіті, змагатися з центральним світилом, рушійним і життєдайним? Попри всю свою поезію, Вергілій — то лише супутник, місяць, що відбиває світло Гомера.

Та й кого, зрештою, можна наслідувати? Стародавніх митців? Так ми щойно довели, що їхній театр не має нічого спільного з нашим. До того ж Вольтер, який відкидає Шекспіра, відкидає також і греків. Він пояснює нам, чому саме: «Греки одважувались являти видовища, огидні для нас. Іполіт, який розбився при падінні, з'являється на сцені, підраховує свої рани й стогне. Філокетта мордує жорстокий біль; чорна кров тече з його рани. Едіп, весь залитий кров'ю, яка ще струменить з його очниць після того, як він виколов собі очі, нарікає на богів і людей. Лунають зойки Клітемнестри, що її вбиває власний син, а Електра гукає на сцені: «Бий, не щади її — вона не пожаліла нашого батька!» Прометея прибито до скелі цвяхами, що їх йому ввігнано в руки та в живіт. Фурії відповідають закривавленій тіні Клітемнестри жахним і нерозбірливим ричанням... Мистецтво в часи Есхіла перебувало в такому дитинному віці, як у Лондоні в часи Шекспіра». Наслідувати нових авторів? Наслідувати наслідувачів? Згляньтесь!

«Але, — заперечать нам далі, — з такими поглядами на мистецтво ви, очевидно, очікуєте лише великих поетів, тобто завжди сподіваєтесь на геніїв?» Мистецтво не терпить посередності. Мистецтво не дає їй ніяких приписів; посередність для нього не існує; мистецтво дає художникові крила, а не милиці. Леле! Д'Обіньяк дотримувався правил, Кампістрон наслідував взірці. Яке діло мистецтву до всього цього? Воно не мурує свого палацу задля мурашок. Воно не перешкоджає їм будувати їхній мурашник і навіть не відає, що вони зажадають долучити свою пародію на його палац до самого фундаменту мистецтва.

Критики схоластичної школи ставлять своїх поетів у дивне становище. З одного боку, вони весь час їм гукають: «Наслідуйте взірці!» З другого боку, вони здебільшого твердять, що «наслідувати взірці в принципі неможливо». І ось, коли їхнім ремісникам коштом величезних зусиль щастить протягти крізь усі перепони якийсь безбарвний відбиток, якесь бліде наслідування майстрів, ці невдячні поціновувачі, розглянувши новітнє *refaccimento* *, вигукують або: «Так ще ніхто не писав!», або ж: «Так одвіку всі писали!» І, відповідно до особливої логіки, витвореної для цієї ситуації, кожна з названих формул являє собою критичний осуд.

Отже, пора сміливо сказати: час настав! І дивно було б, якби в наші дні, коли свобода, подібно до світла, проникає повсюди, вона не сягнула тієї сфери, яка за своєю природою має бути найвільнішою в світі,— сфери людської думки. Удармо ж молодом по теоріях, поетиках і системах! Час позбавити старосвітський тиньк, що ховає під собою фасад мистецтва! Нема ні правил, ні взірців; або, точніше кажучи, нема інших правил, крім найзагальніших законів природи, які панують над усім мистецтвом, і специфічних законів, котрі зумовлюють існування кожного твору згідно з вимогами конкретних тем або сюжетів. Перші — вічні, незмінні й зумовлені внутрішньою природою речей; другі — мінливі, залежать від зовнішніх умов і виявляють свою дію одиниць раз. Перші закони — це зруб, на якому тримається будівля; другі — це риштування, необхідні при будівництві, риштування, що їх щоразу зводять заново для кожної споруди. Одне слово, перші являють собою кістяк драми, а другі — її вбрання. Однак саме ці правила в поетиках не згадуються. Рішле, наприклад, і не підозрює про їхнє існування. Геній, який радше вгадує їх, аніж навчається, для кожного свого твору видобуває перші, найзагальніші закони з самого світового порядку речей, а другі — з осібної сукупності розроблюваного ним змісту; він уподібнюється не хімікові, котрий розпалює свою піч, роздмухує вогонь, нагріває тигель, аналізує і розкладає сполуку, а творить, як робоча бджола, яка летить на золотих своїх крильцях, сідає на

* Перероблене творіння (*ital.*).

кожну квітку й висмоктує з неї мед так, щоб чашечка квітки не втратила своєї свіжості, а віночок — своїх пахощів.

Отже, поет,— наголосимо на цьому,— мусить радитися лише з природою, істиною і натхненням; останнє ж так само є істиною і природою. Як висловився Лопе де Вега,

Quando he de escribir una comedia,
Encierro los perceptos con seis llaves *.

Справді, щоб заперти правила, «шість ключів» — це не так уже й багато. Поет мусить остерігатися наслідувати кого б то не було — Шекспіра або Мольєра, Шіллера або Корнеля^{VIII}. Якби справжній талант міг такою мірою зректися власної природи й відмовитися від своєї самобутності, що перевтілювався б у когось іншого, він втратив би все, взявши на себе роль Созія. Це бог, який стає служником. Треба черпати з первісних джерел. Одні й ті самі соки, розлиті в ґрунті, породжують всю сукупність дерев у лісі, таких відмінних за своїм зовнішнім виглядом, листям і плодами. Одна й та сама природа запліднює і живить найрізноманітніших геніїв. Істинний поет — це дерево, що його можуть хитати всі вітри, можуть поїти всі роси, він несе свої творіння, немов плоди, подібно до того, як «байкар» приносив свої байки. Навіщо ж горнутися до вчителя? Навіщо приростати до взірця? Ліпше бути терном або чортополохом, що їх зростила та сама земля, на якій підвелись кедр і пальма, аніж стати грибок або лишайником на цих великих деревах. Терен живе, грибок животіє. Втім, якими б великими не були терен і пальма, неможливо стати великим, якщо живишся їхнім соком. Той, хто паразитує на велеті, назавжди лишиться карликом. Яким би величезним не був старий дуб, на ньому плодиться сама омела.

Щоправда, деякі з наших поетів стали великими завдяки наслідуванню; але це стало можливим лише тому, що, наслідуючи античні форми та взірці, вони ще нерідко прислухалися до голосу природи та власного генія, тобто частково лишалися самими

* Коли збираюся писати комедію, я замикаю правила на шість ключів (ісп.).

собою. Їхні гілки спліталися з сусідніми деревами, але коріння поринало глибоко в ґрунт мистецтва. Вони були плющем, а не омелою. Слідом за ними з'явилися другорядні наслідувачі, котрі змушені були обмежуватись простим копіюванням, не маючи ні коренів у ґрунті, ні генія в душі. Як висловився Шарль Нодье, «після афінської школи — школа олександрійська». Тоді посередність, немов потоп, заповонила все; тоді ж розплодилися різноманітні поетичні теорії, такі обтяжливі для талантів й водночас такі зручні для посередності. Стали твердити, що все вже зроблено, що творцеві забороняється породжувати нових Мольєрів і нових Корнелів. Уяву було вирішено заступити пам'яттю. Питання було розв'язано безповоротно: щодо цього існують афоризми. «Уявляти,— твердить Лагарп із своєю наївною самовпевненістю,— це, по суті, те саме, що згадувати».

Отже, природа! Природа й істина! Новий напрямок, як ми покажемо, аж ніяк не зазіхаючи на основи мистецтва, прагне лише відбудувати його заново, на кращих і тривкіших підвалинах; для цього ми спробуємо встановити непрохідну границю, яка, на нашу думку, відмежовує реальне в мистецтві від реального в природі. Було б легковажністю змішувати ці дві реальності, як це роблять деякі відсталі прихильники романтизму. Істина в мистецтві ніколи не може бути, як це твердить дехто, абсолютною реальністю. Мистецтво не може дати самого предмета зображення. Справді, припустімо, що один з цих нерозважних проповідників абсолютної природи — такої, якою вона буває поза мистецтвом,— дивиться виставу якоїсь романтичної п'єси, наприклад «Сіда». «Що це? — скаже він, почувши перші ж слова. — Сід промовляє віршами! Віршована мова — неприродна». — «Як же, по-вашому, він має говорити?» — «Прозою». — «Хай буде так». Через якусь хвилину, будши послідовним, він скаже: «Як! Сід говорить французькою мовою?» — «Ну, то й що ж?» — «Природність вимагає, щоб він говорив своєю мовою, тобто іспанською». — «Ми нічого не зрозуміємо, але хай буде так». Ви гадаєте, що на цьому й справі кінець? помиляєтесь. Ще не дослухавши десятої кастільської фрази, такий глядач має встати й запитати, чи справжній це Сід перед нами на сцені? З якої рації оцей актор, П'єр або Жак,

привласнив собі ім'я Сіда? Це «фальш». А далі на тій же підставі він може вимагати, щоб рампу замінили сонцем, а фальшиві декорації — справжніми деревами та справжніми будинками. Оскільки, якщо ми вже стали на цей шлях, логіка тягне нас за комір, ми вже не можемо зупинитись.

Тому, якщо ми хочемо уникнути безглуздя, треба визнати, що сфера мистецтва і сфера дійсності принципово відмінні. Природа і мистецтво — дві різні речі, інакше або одна, або друга не могла б існувати. Мистецтво, крім своєї ідеальної сторони, має ще й земну, позитивну сторону. Хоч би що мистецтво робило, воно завжди обмежене граматиною та просодією, тобто завжди перебуває поміж Вожелá і Рішле. Для найхімерніших своїх творінь воно мусить використовувати різноманітні форми та засоби виконання. Для генія це знаряддя мистецтва, для посередності — ремісничі інструменти.

Здається, хтось уже сказав, що драма — це дзеркало, в якому відбивається природа. Але якщо це звичайне дзеркало з рівною і гладенькою поверхнею, ми побачимо в ньому лише тьмяне відбиття, правильне, але безбарвне: адже відомо, як багато втрачають барви й світло при простому дзеркальному відбитті. Отже, необхідно, щоб драма являла собою концентруюче дзеркало, дзеркало, яке не послаблює, а, навпаки, збирає й конденсує кольорове проміння, перетворюючи мерехтіння на світло, а світло — на полум'я. Тільки в цьому єдиному випадку драму можна визнати мистецтвом.

Театр — це оптичний прилад. Все, що існує на світі, в історії, в житті, в людині, може і мусить знайти в ньому своє відбиття — але лише за допомогою магічної палички мистецтва. Мистецтво гортає сторінки століть, гортає сторінки природи, звертається до хронік, навчається відтворювати реальність подій, особливо ж реальність звичаїв та характерів, які набагато менше улягають сумнівам і суперечкам, аніж події^{1X}, воно відновлює те, що відкинули літописці, повертає гармонію всьому, що вони викривили, вгадує їхні пропуски і заповнює їх витворами своєї уяви, забарвленими колоритом відповідної епохи; мистецтво з'єднує те, що у істориків розрізнене, відновлює неперервність ниток провидіння, які

керують маріонетками-людьми, надає всьому цьому водночас і природної, і поетичної форми, наснажує його отією правдивою і рельєфною життєвістю, котра породжує ілюзію — чудове відчуття реальності, що захоплює глядача, й передусім самого поета — адже поет повен ширості. Отже, мета поета — мало не божественна: воскресіння, якщо йдеться про історію, творення — якщо йдеться про поезію.

Яке прекрасне й величне видовище — широкий розвиток драми, в якій мистецтво владно витлумачує природу; драма, дія якої посувається до розв'язки впевненою і легкою ходою, без багатослів'я, але й без спазматичної стислості; одне слово, драма, що в ній поет вповні досягає різноманітних цілей мистецтва, відкриваючи глядачеві подвійний обрій, водночас висвітлюючи внутрішній світ і зовнішні обриси людей: все зовнішнє — за допомогою їхніх діалогів та самої дії; все внутрішнє — через репліки вбік і монологи; тобто, коротше кажучи, поєднує в одній картині драму життя та драму сумління.

Якщо для створення такої драми поет мусить робити вибір у світі явищ, — а він мусить це робити, — то він, звичайно, обирає не прекрасне, а характерне. І не для того, щоб, як нині кажуть, досягти відтворення «місцевого колориту», тобто після завершення твору надати йому кількох яскравих штрихів, звичайно ж, на загалом умовному і неправдивому тлі. Місцевий колорит мусить не лежати на поверхні драми, а бути в її глибині, в самому серці твору, звідки він має ширитись назовні, сам собою, природно, рівномірно входячи в усі закутки драми, подібно до деревних соків, що йдуть від коріння аж до найостаннішого листочка. Драма мусить глибоко перейнятися барвами і колоритом епохи; цей колорит повинен ніби витати в повітрі, так, щоб, входячи в драму або виходячи з неї, ми помічали, що переходимо в іншу добу та в іншу атмосферу. Необхідне навчання і необхідна праця, щоб цього досягти: тим краще. Добре, коли шляхи в мистецтво вкриті терням, перед яким відступають всі, крім людей з твердою волею. До того ж таке навчання в поєднанні з полум'яним натхненням здатне вберегти драму від одного вбивчого для неї пороку — банальності. Банальність — це вада поетів, що мають

слабкий зір і неглибокий подих. Оптика сцени вимагає, щоб у всякого персонажа була вияскравлена якась найхарактерніша, найіндивідуальніша, найвластивіша для нього риса. Навіть вульгарне і тривіальне мають бути увиразнені. Не слід нічим легковажити. Правдивий поет, неначе бог, водночас присутній скрізь, в усьому своєму твориві. Геній подібний до карбувального преса, який вибиває королівський профіль і на мідних, і на золотих монетах.

Ми без найменшого вагання визнаємо,— і це правитиме всім добромисним людям за зайвий доказ того, що ми не важимося спотворити правдиве мистецтво,— ми без найменшого вагання визнаємо, що вірш — це один з найдійовіших засобів вберегти драму від щойно названого нами лиха, одна з найпотужніших перепон проти вторгнення банальності, котра, подібно до демократії, переповнює людські уми. І хай дозволить нам молода література, така щедра на авторів і на нові твори, вказати їй на одну помилку, якої вона, на нашу думку, припустилася,— помилку, яка, втім, цілком пояснюється неймовірними оманами й манівцями старої школи. Нова доба перебуває нині в стані зростання, коли помилки ще можна виправляти.

Не так давно у нас виникла дивна школа драматичної поезії — виникла як передостаннє розгалуження старого класичного стовбура, або, точніше, як наріст, поліп, котрий утворюється в трухлявому організмі і є радше ознакою розкладу, аніж доказом життєздатності. Ця школа, як нам видається, має свого вчителя і родоначальника — людину, що ознаменувала собою перехід від вісімнадцятого до дев'ятнадцятого століття, майстра описів і перифраз, того самого Деліля, котрий, як кажуть, під кінець свого життя нахвалявся в стилі гомерівських переліків тим, що він «дав» нам дванадцять верблюдів, чотирьох псів, трьох коней, включно з конем Йова, шістьох тигрів, двох котів, шахівницю, тріктрак, шашечницю, більярд, кілька зим, багато літ, ще більше весен, півсотні заходів сонця і стільки світань, що й сам не годен їх підрахувати.

Отож, Деліль перейшов у жанр трагедії. Саме він (крий боже, не Расін!) — батько так званої школи вишуканості та доброго

смаку, розквітлої за наших днів. Для цієї школи трагедія — зовсім не те, чим вона була для добродія Жіля Шекспіра²⁴, тобто, наприклад, не джерело всякого роду почуттів, а форма, зручна для розв'язку безлічі маленьких описових завдань, що їх вона мимохідь собі ставить. Ця муза аж ніяк не зрікається, як це робила істинна французька класична школа, тривіальних і низотних сторін життя, а, навпаки, вишукує й жадливо їх збирає. Так, гротеск, що його трагедія часів Людовіка XIV сахалася як низького товариства, для неї — річ неможлива: «Його слід описати!» — тобто «ушляхетнити». Сцена в казармі, обурення черні, рибний ринок, каторга, шинок, «курка в супі» Генріха IV²⁵ — добрі для неї знахідки. Вона хапається за них, вона має цей непотріб і пришиває до цього мотлоху свої блискітки та брязкальця: *rigureus assuitur rannus**. Складається враження, ніби мета її — дарувати дворянські грамоти цим вискочням драми, і кожна з оцих грамот, що позначені королівськими печатами, являє собою тираду.

Звичайно ж, ця муза страх яка вишукана. Вона звикла до пестощів-перифраз, і її жахає кожне слово, вжите в його прямому значенні. Говорити природно — це нижче від її гідності. Вона закидає старому Корнелеві його надто вже безпосередні вислови:

...В боргах і злочинах давно погрузлі люди...

(«Цінна», дія V, 1)

...Хімено, хто б гадав? Родріго, хто б це мовив?

(«Сід», дія III, 4)

...Коли запродавав Фламіній — Ганнібала...

(«Нікомед», дія I, 1)

...З республікою ви не посваріть мене...

(«Нікомед», дія II, 3) і т. д.

* Пришивають пурпуровий клопоть (Горацій) (лат.).

Вона не може йому пробачити його: «Тихіше, пане!» І треба було безліч «панів» і «пань», щоб вона, нарешті, дарувала нашому чудовому Расінові його односкладових «псів» і цього Клавдія, так брутално «вкладеного до постелі» Агріппіни.

Ця «Мельпомена», як вона сама себе зве, здригнулася б, якби їй довелося доторкнутись до хроніки. Вона покладається на костюмера, коли треба визначити, в яку епоху відбувається дія її драми. В її очах історія — це поганий тон і поганий смак. Чи можна, наприклад, показувати на сцені королів і королев, які лаються? Їх слід піднести від королівської їхньої гідності до гідності трагічної. Таким от піднесенням на ранг вона ушляхетнила короля Генріха IV. Так, із вуст народного короля, що їх очищено зусиллями пана Легуве, було з ганьбою вигнано (за допомогою двох фраз) його «сто чортів», і він змушений був, уподібнившись казковій дівиці, ронити з королівських своїх вуст самі перли, рубіни та сапфіри — правду кажучи, фальшиві.

Зрештою, не може бути нічого банальнішого від цієї умовної вишуканості та шляхетності. Жодних знахідок, жодної уяви, жодної творчості в цьому стилі нема. Лише те, що можна бачити всюди, — риторика, пишнота, загальні фрази, квітки шкільного красномовства, поезія латинських віршів. Позичені думки, втілені в копійчаних образах! Поеми цієї школи вишукані, наче принци й принцеси, завжди певні того, що знайдуть на складах, у шухлядах з відповідними етикетками мантії та корони з підробного золота, чий єдиний недолік — це те, що ними вже всі користувалися. Якщо ці поети не гортають Біблії, так це тому, що вони мають свій грубий фоліант — «Словник рим». Ось воно, джерело їхньої поезії, fontes aquarum*.

Зрозуміло, що в даному разі і природу, й істину забуто. Лише в нечисленних випадках їхні уламки спливають на поверхню потоків несправжнього мистецтва, несправжнього стилю і несправжньої поезії. Ось що спричинило помилку багатьох найвидатніших наших реформаторів²⁶. Глибоко вражені холодом, псевдо-

* Джерела вод (лат.).

пишнотою і помпезністю цієї так званої драматичної поезії, вони вирішили, що загальний лад нашої поетичної мови несумісний з природністю та правдивістю. Олександрійський вірш настільки їм обрид, що вони певним чином винесли йому вирок, навіть не побажавши нас вислухати, і вирок цей, мабуть, надто поспішний, полягав у тому, що драму слід писати прозою.

Вони помилялися. Якщо фальш справді панує в стилі та в самій дії деяких французьких трагедій, так винний у цьому не вірш, а віршувальник. Засуджувати треба не форму, а тих, хто вдається до неї, працівників, а не інструмент.

Щоб переконатися в тому, що природа нашої поезії аж ніяк не перешкоджає вільному вислову всього правдивого, треба вивчати наш вірш не так за Расіном, як за Корнелем, а ще певніше — за Мольєром. Расін, цей божественний поет, — елегійний, ліричний, епічний. Мольєр — драматичний. Пора, нарешті, дати гідну оцінку тим критичним нападам²⁷, що їх злий смак минулого століття спрямував на цей чудовий стиль; пора на повен голос заявити, що Мольєр — це вершина нашої драми, не лише як поет, але й як письменник. *Palmas vere habet iste duas*.*

Вірш у нього вияскравлює думку, тісно єднається з нею, водночас і обмежує, і розкриває її, надає їй водночас стрункішого, стислішого й повнішого вигляду, підносить нам, сказати б, самісіньку її сутність. Вірш — це оптичний фокус думки. Ось чому він найкраще надається для сценічної перспективи. Побудований у певний спосіб, він надає своєї виразності усьому тому, що інакше видавалося б малоістотним або вульгарним. Він робить тканину стилю тривкішою і тоншою. Це вузол, що закріплює нитку. Це пояс, який тримає вбрання й визначає всі його згортки. Що могли б утратити природа й істина, входячи у вірш? Що втратили вони — запитаймо хоча б у тих самих прибічників прози — в поезії Мольєра? Хіба вино, — хай дарують нам ще одне банальне порівняння, — перестане бути вином від того, що його буде налито в пляшку?

* Буквально: він справді має дві пальми (лат.), тобто двічі увінчаний.

Якби нам дано було право висловитися з приводу того, яким, на нашу думку, має бути стиль драми, то ми воліли б, щоб вірш її був вільний, безпосередній, щирий, щоб він був здатний висловити все без вдаваної сором'язливості та манірності; вірш, який легко й невимушено переходив би від комедії до трагедії, від високого до гротескного; щоб він був і позитивно точний, і поетичний, водночас і майстерно оброблений, і натхненний, глибокий і безпосередній, широкий і правдивий; здатний, коли в цьому є потреба, ламати або переставляти на інше місце цезуру, щоб уникнути своєї олександрійської одноманітності; більш схильний до переносів, які його видовжують, аніж до інверсій, котрі його дещо затемнюють; вірний рими, цій королеві-рабині, цій найвищій окрасі нашої поезії, родоначальниці нашої метрики; невичерпний у мінливості своїх зворотів, невловний у таємницях своєї вишуканості та майстерності; подібно до Протея, здатний набувати безлічі форм, не змінюючи при цьому своєї природи та свого характеру; не схильний до тирад, грайливий у діалогах, завжди прихований за дійовою особою; передусім прагнущий бути лише на своєму місці, а якщо йому й трапляється нагода бути прекрасним, так це немов випадково, мимохідь, несвідомо X; ліричний, епічний або драматичний в міру потреби, здатний охопити всю гаму поезії, пройти її згори й донизу, від найвищих до найвульгарніших думок, від найсмішніших — до найповажніших, від найповерховіших — до найабстрагованіших, при цьому ні на мить не покидаючи границь сценічного мовлення; одне слово, такий, яким його створив би митець, якби якась фея наділила його душею Корнеля й розумом Мольєра. Нам видається, що такий вірш був би «так само прекрасний, як і проза».

Не може бути нічого спільного поміж цією поезією і тією, яку ми трохи вище піддали анатомічному розтину. Різницю між ними було б легко встановити, якби один чоловік, людина видатного розуму²⁸, що йому автор цієї книжки особисто вдячний, дозволив нам скористатися таким його тонким визначенням: та поезія була описовою, ця — мусить бути живописною.

Повторюємо ще раз: вірш на сцені мусить відкинути всяке самолюбство, всякі претензії, всяке кокетування. Тут він — лише

форма, і притому така форма, що має допускати все і нічого не нав'язувати драмі; навпаки, вірш повинен дістати від драми все, щоб передати глядачеві все: французьку і латинську мови, тексти законів, королівські прокляття, народні слівця, комедію, трагедію, сміх, сльози, прозу, поезію. Горе поетові, якщо його вірш починає хизуватися манірністю! Але форма ця — бронзова форма, що охоплює думку своїм поетичним розміром і робить драму тривкою, змушує актора краще розуміти глибокий смисл дії, вказує йому на те, що він пропустив або, навпаки, додав, не дозволяє йому видозмінювати свою роль і перебирати на себе обов'язки автора, робить кожне слово священним і внаслідок цього надовго закарбовує в пам'яті слухача те, що мовив поет. Думка, ідея, загартована у вірші, одразу ж стає гострішою і сьйливішою. Це — залізо, перетворене на сталь.

Зрозуміла річ, що проза, за самою природою своєю більш несмілива, неминуче позбавляє драму всякої ліричної або епічної поезії; вона обмежена діалогом і зовнішніми фактами і, отже, аж ніяк не має ресурсів, що ними володіє поезія. Крила у неї далеко не такі широкі. До того ж вона набагато доступніша, посередність досить добре почувається в її рамках, і тому мистецтво (ми не говоримо тут про кілька справді чудових творів, що з'явилися останнім часом) могли б у такому разі легко заповнити покручі та недоноски. Інша група реформаторів схильна віддати перевагу драмі, писаній одночасно і віршами, і прозою, як-от у Шекспіра. Такий спосіб має свої переваги. Однак тут можуть виникати суперечності при переході від однієї форми до другої; тканина набагато тривкіша, коли вона однорідна. Зрештою, питання про те, написано драму прозою чи віршами, має другорядне значення. Рівень твору визначається не його формою, а внутрішньою його вартістю. В таких справах можливий лише один розв'язок; схилити шалі мистецьких терезів може тільки талант митця.

Взагалі кажучи, перша й найнеобхідніша якість драматичного письменника, байдуже, прозаїк він чи поет,— це правильність. Не та поверхова правильність, чеснота або порок описової школи, яка зробила з Ломона і Ресто два крила для свого Пегаса, а вну-

трішньо зумовлена, глибока, продумана правильність, яка перейнялася духом мови, яка дослідила її коріння, яка вивчила її етимологію, завжди вільна, оскільки завжди впевнена в собі і завжди перебуває в добрій злагоді із логікою мови. Першу тримає на повідку наша богиня — граматики, друга сама веде граматику за собою. Вона може бути сміливою, творити, дерзати, винаходити свій власний стиль, вона має на це повне право. Адже, хоч би що казали про це деякі авторитети (з тих, які зле розуміють те, про що говорять), у числі яких був колись і автор цих рядків, — французька мова ще не набула своєї остаточної форми і ніколи її не набуде. Мова не зупиняється в своєму розвитку. Людський дух завжди рухається вперед, він постійно змінюється, а разом з ним змінюються й мови. Така природа речей. Коли змінюється тіло, хіба не зазнає змін також і одіж? Французька мова дев'ятнадцятого століття не може більше бути французькою мовою вісімнадцятого, а остання так само не може бути мовою сімнадцятого століття, подібно до того як мова шістнадцятого століття аж ніяк не є мовою п'ятнадцятого. Мова Монтеня — вже не те, що мова Рабле, мова Паскаля — вже не те, що мова Монтеня, мова Монтеस्क'є — вже не те, що мова Паскаля. Кожна з цих чотирьох мов є сама по собі дивовижно прекрасною, оскільки зберігає свою своєрідність. Кожна епоха має свої ідеї; зрозуміло, що вона повинна мати слова для виразу цих ідей. Мови — неначе море, вони перебувають у невпинному русі. Буває й так, що вони покидають якийсь берег світу і відкочуються до іншого. Те, що оголила їхня хвиля, висихає і зникає з поверхні землі. Поняття, ідеї згасають так само, як умирають слова. З людськими мовами відбувається те саме, що й з усім іншим. Кожне століття що-небудь до них приносить і щось забирає. Що поробиш? Це неминуче. Тому марними є намагання досягти незмінності рухливого обличчя нашої мови в тій або іншій її формі. Даремно наші літературні Ісуси Навіни²⁹ велять мові зупинитися; за наших днів ні мови, ні сонця не уривають свого руху. Того самого дня, коли вони набувають своєї остаточної форми, настає їхня смерть. Ось чому французька мова однієї з наших сучасних шкіл — мова мертва.

Ось так можна було б сформулювати сьогоднішні погляди на драму, що їх дотримується автор цієї книжки, хоч викладені вони не досить повно як на те, щоб їхня справедливість видавалась очевидною. Втім, автор аж ніяк не претендує на те, щоб трактувати власний драматичний твір як пряме здійснення цих поглядів: навпаки, можливим є те, що вони, щиро кажучи, спали йому на думку вже під час роботи. Звичайно, було б зручно і навіть вигідно обґрунтувати цей твір передмовою так, щоб одне служило захистом іншому. Однак автор воліє виявити менше спритності і більше щирості. Тому він першим хоче показати, наскільки слабким є зв'язок поміж його драмою і передмовою до неї. Найпершим наміром його, зумовленим передусім лінощами, було дати публіці саму тільки драму — *el demonio sin los cuernos* *, як висловився Іріарте. І лише довершивши її, на прохання декількох, очевидно, значною мірою засліплених друзів, вирішив він порозумітися із самим собою в передмові, накреслити, сказати б, карту щойно здійснених поетичних мандрів, здати собі справу з того, що доброго і що злого зумів він набути за цей час, а також якими є ті нові аспекти, що відкрилися йому в мистецькій сфері. Можливо, дехто скористається з цих визнань і повторить закид, зроблений автором одним німецьким критиком,— у тому, що він пише «поетику для своєї власної поезії». Що з того? Перш за все намір полягав радше в тому, щоб знищити поетики, а не в тому, щоб їх творити. Крім того, хіба не краще творити поетику на основі поетичного твору, аніж будувати поетичний твір на основі поетики? Але ні, повторимо ще раз: автор не має ані здібності творити нові теорії, ані бажання їх утверджувати. «Системи,— дотепно мовив Вольтер,— подібні до шурів, які здатні пролізти крізь двадцять шпар, але нарешті зустрічають такі, крізь які вже ніяк не можуть пролізти». Тому автор і не хотів братися до марної праці, яка була б вищою від його сил. Навпаки, він став на оборону мистецтва проти деспотизму теорій, кодексів і правил. Він звик на свій страх і ризик іти вслід за тим, що він вважає своїм натхненням, і звик змінювати форму, беручись до нового

* Диявола без рогів (*icn.*).

твору. У мистецтві він передусім уникає догматизму. Хай береже його бог від бажання стати одним з тих людей, романтиків або класиків, котрі пишуть твори у відповідності до власних теорій і змушують себе дотримуватись якоїсь однієї форми, завжди щось доводити, улягати іншим законам, аніж ті, які внутрішньо при-таманні їхній природі. Штучні витвори цих людей, попри весь їхній талант, не існують для мистецтва. Це теорія, а не поезія.

Зробивши вище спробу показати, яким було, як на наш погляд, походження драми, який її характер, яким міг би бути її стиль, ми повинні тепер зійти з вершин найзагальніших питань мистецтва до конкретного випадку, який дав нам привід для такого сходження. Нам лишається розповісти читачеві про наш твір, про драму «Кромвель»; оскільки ж особливої схильності до цього у нас нема, сказано буде небагато, зроблено буде лише декілька найнеобхідніших зауважень.

Олівер Кромвель належить до прославлених і разом з тим малознаних історичних діячів. Більшість його біографів — а серед них є історики — не до кінця змалювали цю велетенську постать. Здається, вони не наважились об'єднати в одне ціле всі риси цієї дивної і водночас великої особистості, яка була втіленням релігійної реформи та політичної революції в Англії. Майже всі вони обмежувались тим, що в дещо збільшеному вигляді відтворили цей простий і лиховісний силует, що його накреслив Боссюе³⁰ зі своєї монархічної та католицької точки зору, з висоти своєї єпископської кафедри, що спиралася на трон Людовіка XIV.

Подібно до всіх інших, автор цієї книжки спершу також цим вдовольнявся. Ім'я Олівера Кромвеля викликало в ньому лише загальне уявлення про фанатика-царевбивцю та великого полководця. Проте, переривши ряд історичних хронік (улюблена справа автора) та навмання перегорнувши англійські мемуари сімнадцятого століття, він був вражений цілком новим образом Кромвеля, що звільна постав перед його очима. Це вже був не лише Кромвель-воїн і Кромвель-політик, як у Боссюе; це була людина складна, багатогранна і різнолика, складена з усіх можливих протиріч, людина, в якій було багато доброго й багато злого,

і геніальність, і дріб'язковість; це був ніби новий Тіберій-Данден, тиран Європи — і водночас іграшка в руках власної родини; старий царевбивця, що принижував посланців усіх королів,— і зазнав мук від своєї юної дочки-роялістки; похмурий і суворий у житті, він тримав біля себе чотирьох придворних блазнів; автор недолугих віршів; тверезий, простий, стриманий — і оточений розкішним етикетом; грубий солдат — і вправний політик; знавець богословських мудрощів — і прихильний їхній поціновувач; неясний, розпливчастий, важкий оратор — але здатний говорити мовою тих, кого хотів переконати; лицемір — і фанатик; мрійник, весь в обладі примар свого дитинства, він вірив астрологам — і переслідував їх; вкрай недовірливий, завжди грізний — але рідко коли кровожерний; вірний суворим пуританським приписам — і здатний щоденно витратити кілька годин на блазенські забавки; брутальний та зневажливий із рідними — і ласкавий із сектантами, що їх він остерігався; він, котрий присипляв своє сумління софізмами,— хитрував сам із собою; безмежно винахідливий у всяких інтригах і підступах; здатний опанувати розумом свою уяву; гротескний — і піднесений; коротше кажучи, людина «з квадратною основою», якщо вдатися до вислову Наполеона, котрий сам був найтиповішим і найвищим взірцем таких цілісних людей і дав їм визначення своєю точною, як алгебра, і яскравою, як сама поезія, мовою.

Уздівши перед собою оцей рідкісний і дивовижно цілісний образ, автор цих рядків вже не міг вдовольнитися небезстороннім начерком Боссюе. Він став приглядатися до цієї величної поста-ті, і його полонило непереборне бажання зобразити цього велетня зусібіч, в усіх його проявах. Матеріал був багатий. Поруч із полководцем та державним діячем треба було також змалювати богослова, педанта, віршувальника, ясновидця, блазня, батька, чоловіка, людину-Протея, одне слово, подвійного Кромвеля, homo et vir*.

Був у житті його період, коли дістали свій вияв усі сторони цього небуденного характеру. Це — не суд над королем Карлом I,

* Людину й державного діяча (лат.).

як можна було б гадати, хоч він і сповнений був жахного інтересу; ні, це була та мить, коли честолюбець спробував скористатись із плодів смерті короля. Це мить, коли Кромвель досяг того, що для іншої людини було б вершиною можливого: володар Англії, чиї численні політичні угруповання замовкли біля його ніг, володар Шотландії, яку він перетворив на свою вотчину, володар Ірландії, з якої він зробив каторгу, володар Європи, що ним він став завдяки своєму флоту, армії та дипломатії,— робить, нарешті, спробу здійснити мрію свого дитинства, тобто стати королем. Ніколи ще історія не несла в собі настільки великого уроку у вигляді такої великої драми. Спочатку протектор змусив людей себе просити, величний фарс починається із звернень з боку громад, з боку міст, з боку графств; згодом з'являється парламентський білл. Кромвель, анонімний автор цього документа, робить вигляд, ніби невдоволений з нього; то він простягає руку до королівського скіпетра, то відсмикує її; він наближається крадькома до трону, з якого скинув панівну династію. Нарешті, він раптом зважується на цей крок; з його наказу Вестмінстер уквітчано прапорами, поставлено поміст, ювелірові замовлено корону, призначено день коронації. Дивна розв'язка. Того ж таки дня перед народом, перед військом, перед громадами, у великому залі Вестмінстера, на тому самому помості, з якого він мріяв зійти королем, Кромвель немов раптом пробуджується при вигляді корони, запитує себе, чи це не сон і що означають оці урочистості, а потім у тригодинній промові відмовляється від королівського звання. Чи сталося так тому, що його вивідачі повідомили про дві об'єднані змови дворян і пуритан, котрі, скориставшись з його помилки, мали б того ж таки дня почати повстання? Чи тому, що його вразила безмовність або приглушене ремство народу, який мав споглядати коронацію царевбивці? Чи то була лише геніальна прозорливість, інстинкт обережного, хоча й нестримного честолюбця, котрий знав, що один зайвий крок може повністю змінити його становище, і не наважився наражати на вітер народного незадоволення свою будівлю, здвигнуту плебеями? Чи, може, на нього вплинуло все разом узяте? Річ у тім, що жоден з документів епохи не дає на це остаточної відповіді.

Тим краще: це дає більшу свободу поетові, і драма виграє від того простору, який залишає їй історія. Ми бачимо, що історія тут — велична і незвичайна; це — вирішальний час, велика перипетія Кромвелевого життя. Це мить, коли химера вислизає від нього, коли сучасне вбиває його будучину, коли його доля, просто кажучи, «не вдалася». Весь Кромвель постає перед нами в цій драмі, яка розігрується поміж ним та Англією.

Ось та людина, ось та епоха, що їх автор намагався зобразити в цій книжці.

Автор з дитинною радістю приводив у рух клавіші цього великого клавесина. Звичайно, більш вправні поети видобули б з нього більш піднесену й глибоку гармонію, не ту, що здатна тішити наш слух, а іншу, інтимнішу гармонію, яка зворушує все людське ество, так, ніби кожна струна інструмента була поєднана з фібрами серця. Він піддався спокусі змалювати весь фанатизм, всі заботони, всі релігійні недуги тих часів, піддався бажанню, як казав Гамлет, «пограти всіма цими людьми», розмістити навколо Кромвеля, осердя й осі цього двору, цього народу, цього світу, який все об'єднав у своїй цілості і все затяг у свій рух; показати обидві змови, організовані двома партіями, які ненавиділи одна одну й утворили спілку між собою з метою повалення ненависної їм людини, але не злилися в одне ціле, а лише тимчасово з'єднали зусилля; і пуританську партію, фанатичну, різнорідну, лиховісну, безкорисливу, очолювану надто малою, як на таку велику справу, людиною — егоїстичним і слабкодушним Ламбертом; і партію дворян — легковажних, веселих, не дуже розбірливих у засобах, безжурних, саможертвовних, очолюваних людиною, яка, за винятком відданості, мало чим була до них подібна, — суворим і чесним Ормондом; і цих посланців, таких сумирних перед лицем тріумфального воєвника; і цей дивний двір, який складається з випадково обраних людей та з вельмож, що перевершують одне одного підлесливою догідливістю; і цих чотирьох блазнів, що їх допомогла нам вимислити гордовита забудькуватість історії; і цю родину, кожен член якої був невигоюною раною для Кромвеля, і Терло, Кромвелевого Ахата; і єврейського рабина, Ізраєля Бен-Манасію, шпигуна, лихваря

та астролога, низького в перших двох ділах і піднесеного в третьому; і Рочестера, химерного Рочестера, смішного й дотепного, вишуканого й розпусного, що завжди лихословив, завжди був закоханий і завжди був п'яний, як він сам нахвалявся єпископові Бернету, — водночас кепського поета і доброго дворянина, порочного й щиросердного, завжди готового накласти головою і мало заклопотаного виграшем, аби тільки дістати втіху від самої гри, — одне слово, здатного на все — на хитрощі й на шаленство, на нерозважливу сміливість і на тверезий розрахунок, на підлість і на шляхетну великодушність; і цього дикого Карра, що від нього історія зберегла тільки одну рису, але рису характерну і вельми плідну; і цих фанатиків усіх відмін та відтінків: Гаррісона — фанатика-здирицю; Бербона — фанатика-гендляря; Сіндеркомба — вбивцю; Огюстіна Гарленда — вбивцю-плаксія і святенника; хороброго полковника Овертона — вченого і красномовця; непохитно суворого Ледлоу, який згодом заповів свій прах та свою епітафію Лозанні; нарешті, «Мільтона та декого з інших мудрих людей», як було сказано в одному памфлеті 1675 року («Кромвель-політик»), що нагадує нам «*Dantem quemdam*» * однієї італійської хроніки.

Ми оминаємо тут багатьох другорядних осіб, кожна з яких живе своїм власним життям і має власну, цілком визначену індивідуальність. Усі вони привертали авторову увагу так само, як і вся оця величезна історична подія в цілому. З названої події він створив драму. Він написав її віршами, тому що саме цього йому хотілося. А втім, читаючи її, легко помітити, як мало думав автор про драму, коли komponував передмову, як самовіддано боровся він проти догмату єдностей. Драма його не виходить за межі Лондона, дія розпочинається 25 червня 1657 року і завершується опівдні 26 червня. Отже, як ми бачимо, вона майже відповідає приписам класицизму, як їх формулюють нині професори поезії. Втім, автор не просить їхньої вдячності. Свою драму він творив не з дозволу Арістотеля, а з дозволу історії, а також з огляду

* Якогось Данте (лат.).

на те, що за рівних інших умов він віддає перевагу цілісному, а не розхристаному сюжетові.

Зрозуміло також, що ця драма за нинішніх її розмірів не може вкластися в рамки наших театральних вистав. Вона надто довга. І все ж читач, мабуть, помітить, що її в усіх відношеннях було писано для театру. Лише впритул наблизившись до свого сюжету, автор зрозумів (або йому здалось, ніби зрозумів), що неможливо точно відтворити цей сюжет у нас на сцені за умов того виняткового становища, в якому перебуває наш театр: поміж академічною Харібдою та адміністративною Скільою, тобто поміж літературними суддями та політичною цензурою. Доводилося робити вибір: або догідливо-фальшива, штучна трагедія, яка побачить кін, або зухвало-правдива драма, яку буде відкинута. Заради першої не варто було братися за перо, отже, автор спробував написати другу. Ось чому, вже не сподіваючись побачити будь-коли свій твір на сцені, він вільно віддався своїм творчим примхам, з насолодою розгортаючи дедалі ширше свою драму й розвиваючи її сюжет саме так, як останній цього й вимагав, з тим розрахунком, що коли внаслідок цього драмі буде остаточно закрито шлях на сцену, то принаймні вона матиме перевагу майже повної вивершеності з погляду історичного. Зрештою, театральні комітети — це другорядна перешкода. Якби сталося так, що драматична цензура зрозуміла, наскільки це невинне, точне й сумлінне зображення Кромвелля та його доби далеке від нашого часу, і допустила драму на театральну сцену, автор зміг би (в цьому і тільки в цьому випадку) зробити з неї витяг — п'єсу, яка зважилася б з'явитись на сцені й була б освистана.

Але до того часу автор перебуватиме на добрій відстані від театру. Йому хотілося б якнайдовше не покидати — задля тривог цього новітнього світу — свого милого серцю усамітнення. Дай боже йому не каятись в тому, що він одваживсь наражати своє нікому не знане ім'я та саму свою особу на всі випадковості підводних рифів, шквалів та ураганів партера, а головне (адже провал — то ще невелике лихо!) — на несподіванки інтриг за лаштунками; і не нарікати на те, що він увійшов у мінливу, хмарну та буряну атмосферу, де туподумство витворює свої догми, де

сичить заздрість, де плазують злісні плітки, де так часто лишався невизнаним чесний талант, де шляхетна щирість генія інколи виявляється такою недоречною, де посередність переможно знижує до свого рівня високі уми, які ображали її своєю піднесеністю, де стільки дрібних особистостей припадає на одну велику людину, стільки нікчем — на одного Тальма, стільки мірмідонців — на одного Ахілла! Можливо, така характеристика виглядає надто похмурою, але, зрештою, чи не окреслює вона остаточно різючу відмінність між нашим театром, місцем чвар та інтриг, та урочистим спокоєм античного театру?

Як би там не було, автор має за свій обов'язок попередити тих небагатьох, кого могла б зацікавити ця вистава, що п'еса, яка є витягом з «Кромвеля», за часом тривала б не менше, ніж звичайний спектакль³¹. Романтичному театрові важко заявити про себе інакше. Звичайно, якщо глядачам обридли трагедії, в яких один або двоє героїв (абстрактні втілення чисто метафізичної ідеї) урочисто шпацірують з кількома повірниками на тлі пласких декорацій, а згадані повірники — не більше як безбарвні віддзеркалення самих героїв, покликані заповнити прогалини нескладної, одноманітної та монотонної дії; якщо глядач хоче чогось іншого, йому, очевидно, доведеться згодитись, що одного вечора не забагато для того, щоб широко змалювати видатну людину або ж цілу перехідну епоху: людину — разом з її характером, її обдарованням, котре пов'язане з характером, з її віруваннями, які панують над тим і над другим, з її пристрастями, які входять у суперечність із віруваннями, характером і обдарованням, з її смаками, що забарвлюють її пристрасті, а також і з тією безмежною сукупністю людей, що їх усі названі чинники змушують обертатися навколо головного героя; якщо глядач хоче іншого — побачити епоху з її звичаями, законами, віяннями, її духом, її мудрістю, її забобонами, її історичними подіями та її народом, котрий під дією названих причин змінює свою форму, подібно до воску. Легко зрозуміти, що це була б велетенська картина. Замість одного персонажа, яким, по суті, вдовольнялась абстрагована драма старої школи, їх буде двадцять, сорок, п'ятдесят — хто знає? — різної виразності та різних масштабів. У дра-

мі буде ціла юрба героїв. Зрештою, чи не було б дріб'язковим обмежувати драму двома годинами, аби віддати решту вистави комічній опері або фарсові? Крайти Шекспіра — заради Бобеша? Якщо дія буде добре скомпонована, не слід боятися, що велика кількість персонажів зробить драму занадто уривчастою, та й просто втомить глядача. Шекспір, який був щедрий на дрібні деталі, був водночас — і саме внаслідок цього — великим у творенні великої цілості. Це дуб, який відкидає величезну тінь безліччю своїх малих зубчастих листочків.

Будемо сподіватися, що невдовзі у Франції люди звикнуть віддавати весь вечір якійсь одній п'єсі. В Англії та в Німеччині деякі драми йдуть протягом шести годин. Греки, про яких ми вже стільки чули, греки (тут ми, слідом за Скудері, посилаємося на класика Дасье, а саме на розділ VII його «Поетики») інколи проглядали по дванадцять або навіть шістнадцять п'єс на день. Народ, який любить театральні видовища, має більш цілеспрямовану увагу, ніж можна було гадати. «Весілля Фігаро», цей вузол великої трилогії Бомарше, йде цілий вечір — а хіба хто-небудь від нього стомився, хіба ця п'єса кому-небудь набридла? Бомарше був гідний того, щоб зробити перший сміливий крок до цієї мети сучасного мистецтва, котре не може протягом якихось двох годин видобути з широкої, правдивої та розмаїтої дії глибокий і нездоланий смисл. Кажуть, проте, що спектакль, який складається з однієї-єдиної п'єси, буде одноманітним і видаватиметься надто довгим. Це не так! Навпаки, він не буде здаватись таким розтягнутим і монотонним, яким ми його бачимо нині. Справді, як чинять тепер? Насолоду глядачів розподіляють на дві цілком відокремлені частини. Спершу глядач дістає дві години серйозної втіхи, потім — годину втіхи легковажної; разом із годиною антракту, що її ми до втіх не зараховуємо, все видовище забирає чотири години. Що ж тут має вдіяти романтична драма? Вона мусить майстерно поєднати і змішати обидва різновиди насолоди глядачів. Завдяки романтичній драмі публіка зможе щомиті переходити від поважного до смішного, від комічних епізодів до трагічних сцен, від суворого до ніжного, від грайливого до строгого. Адже, як ми вже бачили, драма — це гротеск у поєднанні з ви-

соким началом, душа в оболонці тіла, трагедія в оболонці комедії. Хіба не зрозуміло, що, дістаючи перепочинок від одного враження за допомогою другого, по черзі вигострюючи трагічне начало комічним, а веселе — жакним, вдаючись навіть, коли в цьому є необхідність, до всіх чарів опери, ці сценічні вистави, які складаються з однієї п'єси, здатні заступити собою декілька п'єс? Те, що на класичній сцені було ліками, розділеними на дві пілюлі, романтична сцена обернула на гостру, смачну й розмаїту страву.

Ось, нарешті, автор пропонованої книжки сказав майже все, що хотів вивісти читачеві. Він не знає, як сприйме критика і саму цю драму, і загалом ці думки, подані в чистому вигляді, без будь-яких додаткових роз'яснень та допоміжних аргументів, зібрані на ходу й похапцем, з бажанням швидше дійти кінця. Звісно, «учням Лагарпа» вони видадуться вельми дивними й зухвалими. Але якщо вони все ж випадково, попри всю свою стислість і оголеність, допоможуть спрямувати на правдивий шлях публіку, котра вже такою мірою дозріла й нині є підготовленою для мистецького сприймання завдяки значній кількості чудових творів, художніх та критичних книг і журналів,— хай вона відгукнеться і йде на цей поклик, без огляду на те, що походить він від людини незнаної, чий голос не має авторитету, чиї твори не мають великої вартості. Це простий мідний дзвін, який кличе людей до правдивого храму та до правдивого бога.

За наших днів існує літературний старий режим, подібний до політичного старого режиму. Минуле століття досі ще майже в усьому тяжить над століттям нинішнім. Особливо пригноблює воно нашу добу в галузі критики. Ми бачимо, наприклад, живих людей, які досі повторюють визначення художнього смаку, кинуте колись Вольтером: «Смак у поезії — те саме, що смак у жіночому вбранні». Отже, інакше кажучи, смак — це кокетування. Чудові слова, які влучно характеризують поезію вісімнадцятого століття, вкриті рум'янами та пудрою, літературу з бантиками, фіжмами та фальборою. Вони якнайкраще підсумовують цілу епоху, при дотиканні до якої навіть найбільші генії неминуче здрібнювалися, принаймні в певному розумінні,— вони відтворюють дух

тих часів, коли Монтеск'є міг і змушений був написати свій «Кнідський храм», Вольтер — «Храм смаку», Жан-Жак — «Сільського чаклуна»³².

Смак — це розум генія. Саме це невдовзі доведе інша критика, критика потужна, відверта, наукова, критика нового століття, яке починає пускати свої міцні пагони під старими, висохлими гілками старої школи. Ця юна критика,— настільки ж поважна, наскільки легковажною була її попередниця, настільки ж вчена, наскільки давня критика була малообізнаною,— вже витворила свої авторитетні органи, і ми інколи дивуємося, коли читаємо навіть у найлегкодумніших газетках чудові статті, наснажені її духом. Поєднавшись з усім, що є найсміливішого й найліпшого в літературі, вона порятує нас від двох лих: від трухлявого класицизму та від фальшивого романтизму, котрий сміє зухвало підводити голову поруч із романтизмом істинним. Адже дух сучасності має вже свою тінь, свою гидку копію, свого паразита, свій класицизм, котрий гриметься під нього, набуває його кольорів, надягає його ліврею, підбирає крихти з його столу і, подібно до «учня чаклуна», за допомогою підслуханих слів запускає в хід пружини дії, таємниця якої лишається для нього незною. Тому нерідко він припускається дурниць, що їх учителям нелегко буває виправити. А проте передусім слід подолати старий фальшивий смак. Необхідно очистити від нього сучасну літературу. Даремно прагне він підточити й занепастити її: він має справу з молодим, потужним і строгим поколінням, котре його не розуміє. Шлейф вісімнадцятого століття ще тягнеться в дев'ятнадцятому; але не нам, молодій генерації, яка бачила Бонапарта, личить його нести.

Отже, близька та мить, коли нова критика, що спирається на широкі, міцні й глибокі підвалини, остаточно перемаже. Невдовзі всі зрозуміють, що письменників слід оцінювати не з погляду жанрів і правил, які лежать за межами природи та мистецтва, а згідно з непохитними законами цього мистецтва та специфічними законами, пов'язаними з особистістю кожного з них. І тоді всім стане соромно за ту критику, яка живцем колесувала П'єра Корнеля, затискала рот Жанові Расіну та безглуздо виправдовувала Джона Мільтона лише на підставі епічного кодексу

отця Лебоссю³³. Тоді стане очевидним, що зрозуміти художній твір можна, тільки ставши на точку зору його автора та поглянувши на предмет зображення його очима. Відкинуть,— я мовлю тут словами пана де Шатобріана,— «жалюгідну критику вад — заради широкої й плідної критики прекрасного». Нині вже настав час ясным умам вловити нитку, яка нерідко пов'язує те, що ми, згідно з нашими особистими примхами, називаємо вадою, із тим, що ми звемо прекрасним. Вади,— принаймні те, що ми нарекли цим словом,— нерідко бувають природною, необхідною, неминучою умовою достоїнств.

*Scit genius, natale comes qui temperat astrum **

Чи існує медаль, у якої не було б зворотного боку? Чи існує талант, який разом із світлом не приносить би також своєї тіні, разом із полум'ям — свого диму? Який-небудь недолік може бути нічим іншим, як неминучим наслідком якогось блага. Який-небудь різкий мазок, що зблизька неприємно дивує, доповнює враження й надає природності цілому творові. Усунувши одне, ви знищуєте й інше. Самобутність насправді складається з одного й другого. Геній повинен бути нерівним. Не існує високих гір без глибоких прірв. Засипте долину горою — і ви матимете степ, пустище, Саблонську рівнину замість Альп, жайворонків замість орлів.

Треба також брати до уваги історичний час, клімат, місцевий вплив. Біблія та Гомер інколи боляче вражають нас своїми високими місцями. Але кому заманулося б викинути з них бодай одне слово? Наша немічність нерідко жахається натхненної зухвалості геніального митця, бо не має сил кинутись на осягнення явищ із тією ж глибиною сприймання. Крім того, повторюємо ще раз, існують «вади», властиві самим лише найвищим мистецьким витворам; деякі генії наділені небагатьма, лише їм притаманними недоліками. Дуб, це велетенське дерево, яке ми щойно порівнювали з Шекспіром, має з ним чималу подібність: у нього такий

* Це знає геній, що, як супутник, владарює над своєю зіркою (лат.).

самий химерний вигляд, вузлувате гілля, похмуре листя, жорстка та груба кора; але це — дуб.

І саме внаслідок цих причин він є саме дубом. Якщо ж вам більше до вподоби гладенький стовбур, рівні гілки, шовковисте гілля — йдіть до блідої берези, до порожнявої бузини, до плакучої верби; але облиште великий дуб. Не кидайте каміння в того, хто дає вам затінок.

Автор цієї книжки краще, ніж будь-хто інший, знає численні й значні недоліки своїх творів. Якщо він надто вже рідко вдається до їх виправлення, так це тому, що не любить повертатися до завершених речей. Йому незнане мистецтво додавання краси тим місцям, де щойно була невизраза пляма, і він ніколи не вмів з натхненням знову братися до вже остиглого витвору^{х1}. Та й, зрештою, що з написаного ним було варте таких трудів? Працю, яка пішла б на виправлення недоліків у його книгах, автор воліє покласти на вдосконалення власного розуму. Його метод — виправляти твір лише новим своїм твором.

Тим часом, як би не було сприйнято його книгу, він бере на себе зобов'язання не обороняти її ні в цілому, ні окремих її частин. Якщо драма погана — з якої рації виправдовувати її? Якщо ж вона добра — навіщо ставати на її захист? Час або засудить книгу, або ж віддасть їй належне. Хвилиний успіх — то лише справа видавця. Якщо ж поява цієї статті викличе гнів критики, автор згоден і на це. Що мав би він відповідати? Він не з тих, хто мовить, за висловом кастільського поета, *por la boca de su herida*, тобто «вустами своєї рани».

Наостанку ще одне слово. Читач, мабуть, помітив, що автор у своїх досить-таки довгих мандрах, де він торкнувся стількох різних питань, все ж уникав того, щоб обгрунтовувати свої особисті думки чужими текстами, посиланнями на авторитети й цитатами. Це не тому, що їх йому бракувало. «Якщо поет усталює речі, неможливі з погляду правил його мистецтва, він, без сумніву, робить помилку; проте вона перестає бути помилкою, якщо в такий спосіб він досягає мети, що її ставив перед собою; адже він знайшов те, чого шукав». — «Безглуздяма видається їм усе те, що слабкість їхнього розуму не дозволяє їм зрозуміти. Перед-

усім смішними здаються їм ті чудові місця, де поет, прагнучи наблизитись до смислу, виходить, сказати б, за його межі. Справді, ця порада, що ставить за правило інколи не дотримуватись жодних правил, є таємницею мистецтва, що її нелегко розтлумачити людям, позбавленим усякого смаку... і тим, хто внаслідок якоїсь дивної особливості свого розуму лишається нечутливим до того, що звичайно вражає людей». Хто автор першої цитати? Арістотель. Хто автор другої? Буало. Вже з одного цього прикладу видно, що автор цієї драми зміг би не гірше від інших вбратися в залізний панцир уславлених імен та заховатися за авторитети. Проте він ухвалив лишити названий спосіб аргументації тим, хто вважає його нездоланим, всеосяжним і неперевершеним. Що ж до нього самого, то він віддає перевагу доказам, а не авторитетам; сам він завжди більше любляв зброю, аніж герби.

Жовтень 1827 р.

СОБОР ПАРИЗЬКОЇ БОГОМАТЕРІ

(Фрагменти)

*

Без сумніву, собор Паризької богоматері навіть сьогодні лишається величною і благородною спорудою. Але, якою б прекрасною вона, старіючи, не видавалась нам, важко без смутку та обурення дивитись на незліченні пошкодження та збитки, що їх і люди, і століття завдали цій славетній пам'ятці, без найменшої поваги до імен Карла Великого, котрий заклав її найперший камінь, та Філіппа-Августа, який поклав останній.

На чолі цього найдавнішого патріарха наших соборів поряд із зморшками добре видно шрами. *Tempus edax, homo edacior* *;

* Час захланний, людина — ще захланніша (лат.).

я залюбки переклав би́ цей вислів так: «Час сліпий, а людина — незряча».

Якби ми з читачем мали досить дозвілля, щоб одне по одному оглянути всі сліди руйнувань, якими позначено цей стародавній храм, одразу ж стало б зрозуміло, що зло, заподіяне власне плинном віків, — незначне; найбільшою шкоди завдали люди, і то передусім «люди мистецтва»; справді-бо, протягом останніх двох століть до їхнього числа належали особи, які вважали себе архітекторами.

У першу чергу (і тут слід обмежитись лише кількома найістотнішими прикладами) варто зазначити, що в історії архітектури можна знайти небагато сторінок, прекрасніших за ту, яку являє собою фасад цього собору, де послідовно і водночас як одне ціле перед нашим зором постають три стрілчасті портали, над ними — зубчастий карниз, ніби весь у мереживах двадцяти восьми королівських ніш, у центрі — величезне вікно-розетка з двома іншими бічними вікнами, і все це своїм виглядом нагадує священика, який стоїть поміж дияконом та іподияконом; висока тендітна аркада галереї з ліпними оздобами у формі трилисника, яка тримає на своїх тонких колонах важенну площадку; нарешті, дві чорні масивні вежі з шиферними навісами; всі названі гармонійні частини чудесної цілості, зведені одна над одною так, що утворюють п'ять величезних ярусів, являють у нас перед очима розмаїття своїх незліченних скульптурних різьблених і карбованих деталей, котрі перебувають у потужному і неподільному злитті з погідною величчю всього собору в цілому; це — сказати б, безкрая камінна симфонія, титанічний витвір людини і народу, така ж велика і складна єдність, яку являють собою поріднені з цією спорудою «Іліада» та «Романсеро»; чудовий наслідок великого об'єднання всіх сил цілої епохи, де в кожному камені видно втілену в сотні форм фантазію будівничого, керовану мистецьким генієм; коротше кажучи, це могутній і плідний витвір людського духу, подібний до творіння божого, в якого немов було запозичено подвійну природу цього великого твору: розмаїття і вічність.

І те, що ми мовимо тут про фасад, треба також сказати про весь собор у цілому; те, що ми мовимо про собор Паризької бого-

матері, треба також сказати про всі християнські церкви середньовіччя. Все — в цьому мистецтві, яке постало само з себе, мистецтві логічному і гармонійному. Зміряти палець на носі велета — означає зміряти його самого.

Повернімося ж до фасаду собору Паризької богоматері в тому вигляді, яким ми бачимо його сьогодні, коли ми побожно споглядаємо величну споруду, що, мовлячи словами літописців, наганяє жах; *quae mole sua terrorem incutit spectantibus* *.

Нині його фасадові бракує трьох важливих речей: передусім — ганку з одинадцяти сходин, котрі підносили його над землею; далі — нижнього ряду статуй, котрі займали ніші трьох порталів; нарешті, верхнього ряду статуй, які в давнину оздоблювали галерею першого ярусу і являли собою зображення двадцяти восьми стародавніх королів Франції, від Хільдеберта до Філіппа-Августа, з королівською державою в руках.

Сходини зникли внаслідок повільного й нестримного підняття рівня ґрунту в Сіте. Проте, віддавши на поталу припливам паризького бруку всі одинадцять сходин, які підсилювали враження від могутньої краси цієї будівлі, плин часу разом з тим, можливо, повернув соборові більше, ніж забрав: час надав фасадові темного колориту століть, котрий повертає давнім пам'яткам подобу їхнього розквіту.

Але хто повалив обидва яруси статуй? Хто спустошив ніші? Хто посеред центрального portalу прорубав цю нову протиприродну стрілчасту арку? Хто взяв на себе сміливість поставити там недоречні важезні різьблені двері в стилі Людовіка XV поруч із арабесками Біскорнета? — Люди, архітектори, художники наших днів.

Ми входимо всередину храму: хто скинув величезну статую святого Христофора, таку ж славетну поміж інших скульптур, як велика зала Палацу правосуддя поміж іншими залами, як шпиль Страсбурзького собору — поміж іншими дзвіницями? Хто так брутально й бездумно вигнав з храму безліч статуй, які виповнювали всі проміжки між колонами нефа і хорів; статуї на колінах

* Котра своїм громадям повергає глядачів у жах (лат.).

і статуї на повен зріст, статуї вершників, жінок, дітей, королів, єпископів, вояків, статуї камінні, мармурові, золоті, срібні, мідяні, навіть воскові? — Аж ніяк не час.

А хто замість давнього готичного олтаря, рясно заставленого ковчегами та раками, встановив важкий, оздоблений головами ангелів та хмаринами мармуровий саркофаг, який скидається радше на недоречний тут архітектурний шаблон церкви Валь-де-Грас або Дому Інвалідів? Хто вчинив це безглуздя — вмурував у плити підлоги каролінгських часів оцей важкий камінний анахронізм? Хіба не Людовік XIV, що виконував волю Людовіка XIII?

Хто замінив на холодне біле скло кольорові вітражі, котрі привертали захоплені зори наших предків то до розетки головного порталу, то до стрілчастих вікон апсиди? Що міг би сказати паламар шістнадцятого століття, якби побачив оцю дивну жовту фарбу, якою наші вандалі-архієпископи вкрили собор? Він згадав би, що саме цією фарбою кат позначав домівки засуджених згідно з законом; він згадав би також готель Пті-Бурбон³⁴, так само пофарбований у жовте після зради конетабля; ця жовта фарба, за словами Соваля, була «такою тривкою, що зберігала свій колір понад століття». Паламар подумав би, що «святиню осквернили, і з жахом кинувся б геть».

А коли б ми, не зупиняючись на тисячах дрібних проявів варварства, зійшли на самісінький верх собору, нам довелось б запитати: що сталося з чудовою малою дзвіничкою, котра спіралася на точку перетину склепіння? Вона була така ж тендітна і така ж смілива, як сусідній з нею шпиль Сент-Шапель, також знесений; вона була струнка, дзвінка, кінчаста, ажурова і далеко випереджала міські вежі, увігнані в ясне небо! 1787 року один архітектор, такий собі носій доброго смаку, ампутував її, а натомість, щоб приховати рану, поклав на її місце великий свинцевий пластир, вельми схожий на покришку до казана. Так люди ставилися до чудового мистецтва середньовіччя майже в усіх краях, особливо ж — у Франції. На руїнах його можна побачити три неоднакові різновиди пошкоджень: по-перше, — час там або там непомітно пощербив чи вкрив іржею поверхню будівель; по-

друге,— на них безладно ринули хвилі політичних та релігійних переворотів, і їхня природна сліпа лютя вилилась у розтерзання розкішних скульптурних і різьблених оздоб храмів, у розбиття розеток, у розірвання пишного намиста арабесок і статуєток, у знищення статуй: одних — за те, що на них були митри, інших — за те, що голови їхні були увінчані коронами; нарешті, руйнування було довершене зміною уподобань і мод, дедалі більш химерних та безглуздих,— мод, які після анархічних і чудесних несподіванок Відродження ознаменували неминучий занепад архітектури. Моді заподіяли більше шкоди, ніж суспільні заворушення. Вони шматували живу плоть середньовічного мистецтва, вони поважилися на самі його основи, вони пообтинали, знівечили, вбили саму форму й символіку будівель, їхню логіку і їхню красу. Більше того — вони переробили все заново, тобто вчинили те, на що не претендували ні час, ні революції. Вони, керовані своїм, мовляв, «добрим смаком», безсоромно вимережили рани готичної архітектури своїми жалюгідними одноденними витребеньками, своїми мармуровими стрічками, металевими помпонами, цілою пошестю завитків, медальйонів, обідців, драпувань, гірлянд, тороків, камінних язиків полум'я, бронзових хмарин, огрядних амурів і дорідних херувимів, котрі, немов проказа, почали пожирати чудовий лик мистецтва ще в молільні Катерини Медічі, а через два століття, замучивши його, остаточно добивають це мистецтво у будуарі Дюбаррі ³⁵.

Отже, коротко повторимо те, про що йшлося вище: готичне мистецтво було спотворене трьома типами пошкоджень. Сліди часу — зморшки та нарости на поверхні будівель. Знаки грубого насильства, проломи та вибоїни — сліди суспільних заворушень від Лютера аж до Мірабо. Каліцтва, ампутації, зміни в самих основах споруд, так звані «реставрації»,— це робота «вчених» майстрів, варварських наслідувачів римлян і греків, жалюгідних послідовників Вітрувія і Він'йола. Чудове мистецтво, створене вандалами, було знищене академіками. До століть і революцій, котрі руйнували принаймні безпристрасно й не без якоїсь величі, долучили свої зусилля зграї патентованих зодчих, визнаних і дипломованих вчених — вони нищили із знанням справи та з

розбірливістю зіпсованого смаку; додаючи слави Парфенонові, вони замінили мережива готики цикорієм часів Людовіка XV. Так осел б'є копитом умирущого лева. Так черва точить, свердлить і об'їдає листя тисячолітнього дуба.

Який далекий вже той час, коли Робер Сеналіс, порівнюючи собор Паризької богоматері із славетним храмом Діани Ефеської, «що його так прославили давні язичники», храмом, завдяки якому зажив безсмертя Герострат, вважав гальський собор «найпрекраснішим з погляду довжини, ширини, висоти й оздоблення!»*

А втім, собор Паризької богоматері — аж ніяк не те, що можна було б назвати цілісною, завершеною пам'яткою, належною до якогось певного типу. Це вже не храм романського стилю, але це ще й не цілком готична споруда. Це будівля проміжного типу. Собор Паризької богоматері не має, як-от Турнюське абатство, суворої й потужної ширини фасаду, круглого й широкого склепіння, холодної голизни та величної простоти, за основу яким править кругла арка. Він також не подібний і до собору в Бурже — чудової, легкої, пишної, розмаїтої за своїми формами споруди, творіння готики, наїжаченого вістрями своїх стрілок. Неможливо також залічити його до іншого типу храмів — похмурих, таємничих, присадкуватих і немов притиснутих до землі своїми напівкруглими склепіннями, віддалено подібних до єгипетських споруд в усьому, за винятком покрівлі; названі будівлі — емблематичні, сакральні, наскрізь символічні, з орнаментами, в яких більше ромбів та зигзагів, аніж квітів, більше квітів, аніж тварин, більше тварин, аніж людей; це — творіння радше єпископів, аніж зодчих, зразок першого перетворення мистецтва, цілком пройнятого теократичним та військовим духом, початок якого — в Східній Римській імперії, а кінець — епоха Вільгельма Завойовника³⁶. Так само неможливо зарахувати наш собор і до іншої родини церков — високих, легких, багатих на вітражі та скульптури, гостроверхих за формою, сміливих за задумом; громадських і міщанських — як політичні символи, хи-

* «Історія галліканської церкви», кн. 2, ч. III, с. 130. (Прим. авт.).

мерних, вільних і нестримних — як мистецькі витвори; храми цього типу — зразок другого перетворення архітектури, вже не емблематичної, непорушної і сакральної, а художньої, прогресивної і народної; її початок — це час повернення з хрестових походів, а завершення — роки королювання Людовіка XI. Таким чином, собор Паризької богоматері — не чисто романського походження, як перша з названих груп храмів, і не чисто арабського, як друга група.

Це будівля перехідного періоду. Саксонський зодчий ще не встиг поставити перші стовпи нефа, як стрілчасте склепіння, запозичене під час хрестових походів, переможно лягло на широкі романські капітелі, які спершу мали підтримувати лише напівкругле склепіння. Форми всього собору в цілому з того часу визначає стрілчасте склепіння, яке стає панівним. Це склепіння, спочатку таке скромне й непоказне, згодом розпросторюється, росте, але ще стримує себе й не зважається випнутись вістрями своїх високих арок і стріл, як це потім станеться у стількох чудових соборах. Його, сказати б, гамає близькість важких романських стовпів.

Та все ж досліджувати ці будівлі, що є перехідними від романського стилю до готичного, так само важливо, як і вивчати взірці чистого стилю. Вони є виразом тих мистецьких відтінків, які без них були б утрачені. Це — прищеплення стрілчастого склепіння до напівкруглого.

Собор Паризької богоматері — більш ніж цікавий зразок такого різновиду храмів. Кожна бічна його сторона, кожен камінь цієї славної пам'ятки — то сторінка не лише історії країни, але також історії науки та мистецтва. Так, якщо згадати тільки найголовніші особливості собору, скажемо, що, коли Червона брама сягає граничної витонченості готичного мистецтва XV століття, стовпи нефа за своїм обсягом і масивністю нагадують радше будівлю абатства Сен-Жермен-де-Пре, тобто часів Каролінгів. Таким чином, між брамою і стовпами немов пролягли цілих шість століть. Всі, навіть герметики, добачили в символіці головного порталу досить повний виклад своєї науки, довершеним знаковим виразом якої була церква Сен-Жак-де-ля-Бушері. Отже,

романське абатство, філософічна церква, готичне мистецтво, саксонське мистецтво, важкі круглі стовпи часів Григорія VII, символізм герметиків, у межах якого Нікола Фламель став предтечею Лютера, неподільна влада папства, розкол церкви, абатство Сен-Жермен-де-Пре і церква Сен-Жак-де-ля-Бушері — все поєдналося, розплавилось, злилося в соборі Паризької богоматері. Це головний, а з погляду родоvodu — вихідний храм, якась химерна будівля посеред стародавніх церков Парижа: у нього голова однієї, кінцівки другої, торс третьої споруди, і водночас — щось спільне з ними усіма.

Повторюємо, ці будівлі змішаного стилю становлять чималий інтерес і для митця, і для шанувальника старожитностей, і для історика. Вони дають відчуття, подібно до слідів циклопічних споруд, єгипетських пірамід і велетенських індійських пагод, наскільки первісним є мистецтво архітектури, і вони правлять за наочне свідчення на користь того, що найбільші пам'ятки минавшини були витворами не так окремих особистостей, як суспільства в цілому; це радше наслідок трудових зусиль народів, аніж порив людського генія; це осадовий шар, що його лишає нація, відкладені віками нашарування; густий залишок, що зостається внаслідок послідовного випарування людського суспільства, одне слово — своєрідний утвір. Кожна хвиля часу лишає на пам'ятці свій намив, кожне покоління — свій шар, кожна особистість додає свій камінь. Так чинять бобри, так чинять бджоли, так чинять люди. Вавілонська вежа, найвищий символ архітектури, — не що інше, як вулик.

Великі будівлі, як і великі гори, — творіння століть. Нерідко мистецтво зазнає ґрунтовних змін, вони ж все ще не завершені («pendent opera interrupta *»); тоді вони звільна набувають того напрямку, яким пішло все мистецтво. Нове ж мистецтво береться за пам'ятку в тому вигляді, в якому її застає, воно входить у неї, уподібнює її собі, продовжує її розвиток згідно із своїми уявлен-

* «Припинено вже споруджати...» (Вергілій. «Енеїда», IV, 88. З лат. пер. Білик М.)

нями і, якщо може, доводить її до завершення. Це робиться спокійно, без раптових зусиль і протидії, згідно з непорушним природним законом. Це прищеплений пагін, це бродіння соків, відновлене зростання. Воістину, на різній висоті однієї будівлі, на послідовних з'єднаннях різних видів мистецтва міститься матеріал на багато великих томів, а нерідко й сама всесвітня історія людства. Людина, митець, особистість зникають серед цих велетенських мас і не лишають після себе авторського ім'я; сам людський розум дістає в них свій вираз і досягає свого остаточного підсумку.

Час — архітектор, а народ — будівничий.

Розглядаючи лише європейську, християнську архітектуру, яка є молодшою сестрою великих кам'яних мурувань Сходу, ми бачимо величезний масив, розділений на три відмінні між собою смуги, які, проте, накладаються одна на одну: романська *, готична і смуга Відродження, що її ми охоче назвемо греко-римською. Романський шар, найдавніший і найглибший, представлений напівкруглим склепінням, котре вдруге з'являється в новому, верхньому шарі Відродження, підтримуване грецькою колоною. Поміж ними лежить стрілчасте склепіння. Будівлі, які належать виключно до якогось одного з названих шарів, цілком відмінні між собою, вони позначені єдністю й довершеністю. Такими є, наприклад, абатство Жюм'єж, Реймський собор та церква Христа Господнього в Орлеані. Проте оці три смуги, немов кольори сонячного спектра, з'єднуються і зливаються своїми краями. Звідси походять архітектурні пам'ятки змішаного стилю, будівлі різних відтінків перехідного типу. Тут можна побачити храм, романський у своїй основі, готичний у середній частині, з греко-римським куполом. Справа в тому, що його будували шістсот років.

* Це те саме мистецтво, яке залежно від місцини, клімату й населення називають також ломбардським, саксонським і візантійським. Ці чотири типи архітектури споріднені між собою і існують паралельно; кожен з них має свою специфіку, але для всіх характерне напівкругле склепіння.

«Всі не на одне лице, однак між собою подібні» і т. п. (Прим. авт.).

Проте такий різновид будівель трапляється рідко; взірцем тут може правити головна вежа замку Етамп. Частіше спостерігаємо пам'ятки двох формацій. Таким, власне, є собор Паризької богоматері — будівля зі стрілчастим склепінням, яка першими своїми стовпами заглиблена в той самий романський шар, куди занурені також і портал Сен-Дені, і неф Сен-Жермен-де-Пре. Такою є й чудова напівготична зала капітулу Бошервіля, до половини належна до романського шару. Таким є й кафедральний собор у Руані, котрий був би цілком готичним, якби не вістря його центрального шпилю, безсумнівний витвір Відродження*.

А втім, усі названі відтінки й відмінності стосуються лише зовнішнього вигляду будівлі. Мистецтво змінило свою оболонку. Сама ж внутрішня будова християнського храму лишається не порушеною: той самий інтер'єр, те саме логічне розташування частин. Які б скульптурні та різьблені оздоби не прикрашали храм, під ними завжди видно, хоча б у зародковому стані, римську базиліку. Згідно з одвічним законом вона міститься на землі; це ті самі два нефи, що перетинаються у вигляді хреста, верхній кінець якого, заокруглений апсидою, утворює хори; це ті самі постійні бічні олтарі для хресних ходів усередині храму, щось подібне до бічних проходів, що з ними головний неф сполучається проміжками між колонами. На цій основі безмежно різноманітним є число каплиць, порталів, дзвіниць, шпилів — відповідно до фантазії історичної доби, народу, самого мистецтва. Передбачивши і повністю задовольнивши всі потреби храмової відправи, архітектура робить те, що сама визнає за необхідне. Статуї, вітражі, розетки, арабески, різьблені оздоби, капітелі, барельєфи — все це вона поєднує відповідно до своїх математично точних правил. Звідси походить чудове зовнішнє розмаїття описаних будівель, в основі яких лежить такий високий лад і така єдність.

Стовбур дерева несхитний, пагони — химерні.

* Ця дерев'яна частина шпилю згоріла після удару блискавки 1823 р. (Прим. авт.).

Париж у XV столітті був не лише прекрасним містом; це було місто-моноліт, витвір архітектурного мистецтва та історії середніх віків, камінний літопис-хроніка. Це було місто, чия архітектура складалася лише з двох шарів — романського та готичного; натомість римський шар давно зник, за винятком купалень імператора Юліана, де він ще пробивався крізь товщу кори середньовіччя. Що ж до кельтського шару, то його зразків не знаходили навіть при копанні криниць.

Через півстоліття, коли Відродження стало домішувати до цієї строгої, а проте такої розмаїтої єдності сліпучу розкіш своїх фантазій і систем, оргію римських напівкруглих склепінь, грецьких колон та готичних арок, свою досконалу й вишукану скульптуру, свій нахил до арабесок та акантів, своє архітектурне язичництво часів Лютера, Париж, мабуть, став ще прекраснішим, хоча й менш гармонійним для зору й думки. Але цей розквіт тривав недовго, Відродження виявилось небезстороннім, воно не вдовольнялось будівництвом, а жадало повалення попереднього стилю; щоправда, воно таки потребувало вільного простору. Ось чому власне готичний Париж існував лише якусь мить. Іще не було завершено спорудження церкви Сен-Жак-де-ля-Бушері, як почали розбирати старий Лувр.

Від того часу велике місто з кожним днем стало втрачати притаманну йому форму. Готичний Париж, під яким остаточно губив свої обриси Париж романський, в свою чергу зник: а проте чи можна з певністю відповісти, який Париж прийшов йому на зміну?

Існує Париж Катерини Медічі — в Тюільрі *, Париж Генрі-

* Ми з сумом та обуренням бачили намагання розширити, переробити й заново перекроїти, тобто зруйнувати цей чудовий палац. Руки сучасних зодчих аж надто грубі, щоб торкатися цих витворів Відродження. Будемо сподіватися, що вони не посміють цього зробити. До того ж зруйнування Тюільрі було б не лише актом грубого варварства, від якого почервонів би і п'яний вандал, а й фактом підлої зради. Тюільрі — то не лише мистецький шедевр XVI століття, але й сторінка історії XIX віку.

ха II — в міській ратуші: обидві ці будівлі ще вирізняються строгим смаком; Париж Генріха IV — це Королівська площа: цегляні фасади з камінними краями і шиферними дахами, триколірні будинки; Париж Людовіка XIII — Валь-де-Грас: архітектура тут приземкувата, плескувата, лінія склепінь нагадує ручку кошика, колони якісь пузаті, а куполи — горбаті; Париж Людовіка XIV — у Домі Інвалідів, великому, пишному, позолоченому і холодному; Париж Людовіка XV — у церкві Сен-Сюльпіс: закрутки, банти, хмарини, черв'ячки, лїстя цикорію — все камінне; Париж Людовіка XVI — у Пантеоні, невдалій копії з собору святого Петра у Римі (до того ж будівля якось негарно осіла, що не додало їй краси); Париж часів Республіки — в Медичній школі: це вбоге наслідування греків і римлян, яке нагадує Парфенон або Колізей не більше, ніж конституція III року — закони Міноса³⁷; в історії архітектури цей стиль називають «стилем мессідора»³⁸; Париж Наполеона — на Вандомській площі: це бронзова колона, вилита з гармат, і вона справді чудова; Париж часів Реставрації — в Біржі: біла колонада утримує гладенький фриз, а все разом являє собою чотирикутник, який коштував двадцять мільйонів.

З кожною з оцих пам'яток, характерних для своєї епохи, пов'язана своїм стилем, формою і розташуванням якась кількість інших будівель, які збереглися по різних кварталах міста; око знавця легко їх вирізнити і з'ясує час їхнього виникнення. Хто вміє бачити, той навіть за ручкою молотка на дверях зуміє відчувати дух минулої доби та розгледіти обличчя короля.

Отже, сьогоднішній Париж не має якогось загального обличчя. Це сукупність зразків архітектури декількох віків, і найліпші з-поміж них зникли. Столиця зростає лише за рахунок будинків, але яких будинків! Якщо це триватиме, Париж буде оновлюватись кожні п'ятдесят років. Тому історичне значення його архі-

Цей палац вже належить народові, а не королю. Лишімо ж його таким, яким він є тепер. На його чолі два знаки нашої революції: один з фасадів було пробито ядрами 10 серпня, другий — 29 липня. Це святиня.

Париж, 7 квітня 1831 р. (Прим. авт. до п'ятого вид.).

тектури щоденно занепадає. Дедалі рідшими стають архітектурні пам'ятки; здається, ніби їх затоплюють і поглинають житлові будинки. Наші батьки жили в кам'яному Парижі; сини будуть мешкати в тиньковому.

Що ж до пам'яток сучасного нам Парижа, то тут ми з радістю промовчимо. Це не означає, що ми не віддаємо їм данини належного захоплення. Церква святої Женев'єви, витвір пана Суффло, без сумніву, є найбільш вдалим з усіх савойських пирогів, що їх будь-коли випікали з каменю. Палац Почесного легіону — також вельми вишукане тістечко. Купол Хлібного ринку нагадує кашкет англійського жокея, настромлений на велику драбину. Вежі церкви Сен-Сюльпіс подібні до двох великих кларнетів — адже така форма нічим не гірша від інших; а крива телеграфна вежа на їхньому вершку — це така собі мила несподіванка. Портал церкви святого Роха за своєю чудовою красою може дорівнятись хіба що церкві святого Фоми Аквінського. Так само й він має рельєфне зображення Голгофи в заглибленні, а до того — ще й сонце з позолоченого дерева. І те й друге — просто-таки чудеса мистецтва! Ліхтар лабіринту Ботанічного саду — такої ж майстерної химерності. Що ж до палацу Біржі, грецького за колонадою, римського за округлою формою дверей і вікон, ренесансного за великим, низьким склепінням, так це, безсумнівно, вельми довершена архітектурна пам'ятка з небувалою чистотою стилю; за доказ може правити незнана в самих Афінах аттична надбудова, прекрасну й строгую лінію якої місцями вишукано перетинають пічні труби. До цього варто додати: якщо згідно з правилами архітектура кожної будівлі має відповідати її практичному призначенню так, що саме це призначення, в свою чергу, мусить дістати вияв у характерних рисах будівлі, то, без всякого сумніву, найбільшого захвату гідна споруда, котра однаково легко може служити і королівським палацом, і палатою громад, і міською ратушею, і навчальним закладом, і манежем, і академією, складом товарів і будинком суду, музеєм і казармою, гробницею, храмом і театром. Але тим часом це тільки Біржа. Крім того, кожний архітектурний витвір має бути пристосований до даного клімату. Пам'ятка мистецтва, про яку йдеться, очевидно, створена

саме для нашого холодного й дощового неба. Дах у неї майже плаский, як на східних будівлях; отже взимку, коли йде сніг, його підмітають; а дахи, як відомо, для того й створені, щоб їх підмітати. Що ж до згадуваного вище призначення будівлі, то нічого кращого не можна й уявити: у Франції вона служить біржею точнісінько так само, як у Греції правила б за храм. Щоправда, архітектор намучився, аж поки спромігся сховати циферблат дзигаря, який порушив би чистоту прекрасних обрисів фасаду; натомість ми маємо колонаду, яка оточує будівлю, і під цією колонадою в урочисті дні релігійних свят може велично виступати процесія мініяйл, гендлярів та біржових маклерів.

Усе це, безумовно, чудові пам'ятки. Додаймо до них силу-силенну прекрасних вулиць, веселих і розмаїтих, як-от вулиця Ріволі, і я не втрачаю надії, що колись загальний вигляд Парижа з повітряної кулі відкриє очам глядачів те багатство ліній, ту щедрість деталей, те розмаїття, ту невимовність грандіозного у простому і несподіваного у прекрасному, що їх являють бездоганні квадрати шахівниці.

Але яким би прекрасним не видавався вам сучасний Париж, відновіть у своїй уяві Париж XV століття, відтворіть його у своїй пам'яті; погляньте на білий світ крізь оцей чарівний ліс шпилів, дзвіниць і веж; погляньте на плин Сени, яка прорізає величезне місто, розірвіть її клинцями островів, стисніть арками мостів її, всю в зелених і жовтих тонах, мінливу, як зміїна шкіра; чітко вирізьбіть на лазуровому обрії готичний профіль старого Парижа. Дайте сколихнутися його обрисам у зимовій імлі, яка торкається його незліченних коминів; затопіть місто в глибоку ніч і погляньте на химерну гру світла й тіней у цьому похмурому лабіринті будівель; киньте на нього трохи місячного проміння, яке неясно його окреслить і видобуде з імлі великі голови веж; або, не торкаючи світлом цього чорного силуету, зробіть виразнішими тіні на безлічі гострих кутів, шпилів та гребенів, явіть його раптово, ще більш зубчастим, аніж акуляча щелепа, на мідному тлі призахідного неба. А тепер — порівняйте.

Якщо ж ви хочете дістати від стародавнього міста враження, якого сучасне місто дати вам не може, то зі сходом сонця у свят-

ковий день, на великдень або на трійцю, зійдїть на якесь високе місце, з якого видно було б усю столицю,— і дочекайтесь пробудження дзвонів. Не пропустіть хвилини, коли за небесним знаком (адже дає його сонце) враз здригнуться тисячі церков. Спочатку це розрізнений передзвін, що лине від однієї церкви до іншої так, ніби оркестранти попереджають один одного про близький початок. Згодом, раптово, вбачайте,— адже здається, ніби в якісь хвилини навіть слух стає видющим,— вбачайте, як водночас із кожної дзвіниці немов здіймається колона звуків, лунка хмара гармонії. Спершу голос кожного дзвону, який злинає в чудесне ранкове небо, зовсім чистий і ніби відокремлений від інших; потім, помалу набираючи сили, вони еднаються, сплітаються в єдине ціле, тонуть один в одному, бринять у гармонійній злагоді, неначе прекрасний концерт. Тепер це вже єдиний потік лунких звучань, чий коливання безмежно виливаються з незліченних дзвіниць; він пливе, колихається, рине, вирує над містом і далеко за грані обрїю несе стоголосі хвилі своїх відлунь. А проте це море гармонії аж ніяк не хаотичне. Попри свою безмежність і глибину, воно не втрачає прозорості, ви можете вирізнити, як з кожної окремої дзвіниці струменить своє гроно звуків. Ви здатні стежити за діалогом поважного великого дзвону і жвавого тенорового; ви чуєте, як октави перекидаються з однієї дзвіниці на іншу; ви майже достеменно бачите, як підносяться окрилені, легкі, всепроникні голоси срібного дзвону — і як важко падають розбиті й недолугі звуки дерев'яного; ви захоплюєтесь щедрою гамою семи дзвонів церкви святого Євстафія; ви бачите, як до цієї гармонії раптом невлад долучаються кілька стрімких і ясних нот і як, блимнувши трьома-чотирма сліпучими зигзагами, вони гаснуть, як блискавиці. Ген там чути різкуватий; надтріснутий голос абатства Сен-Мартен; ближче, як відповідь йому, лунає похмурий, лиховісний дзвін Бастілії; з іншого краю міста озивається низький бас потужної вежі Лувра. Королівський дзвін Палацу правосуддя без кінця висилає на всі боки свої осяйні трелі, на які рівномірно спадає важкими ударами набатний дзвін собору Паризької богоматері, й ці трелі виблискують, немов ковадло під ударами молота. Інколи до вас долинає в різних своїх поєднаннях відгомін

троїстого набору дзвонів церкви Сен-Жермен-де-Пре. Час від часу це громаддя божественних звуків розступається й дає місце музичній фразі з дзвіниці церкви Благовіщення, й ці звуки вибухають і жевріють, наче іскристий зоряний сніп. І внизу, в глибині, в самісіньких надрах оркестру ви неясно вчуваєте церковний спів, котрий немов проникає крізь пори склепінь, які здригаються від звуків.

Ось воістину опера, яку варто послухати. Гомін, який звичайно стоїть над Парижем вдень,— це мова міста; вночі місто дихає, але тепер — воно співає. Отож прихиліть свій слух до цього хору дзвонів, додайте до нього гомін його півмільйонного населення, вічне нарікання річки, нескінченні зітхання вітру, врочистий віддалений квартет чотирьох навколишніх лісів, які шумлять на пагорбах аж на обрії, подібні до велетенських органних труб; ледь пригасіть напівтінню те, що в оркестрі, в головній його партії звучало б надто різко і надто хрипко, і скажіть, чи доводилось вам коли-небудь чути щось більш радісне, більш щедротне і більш осяйне, аніж оце лунке заворушення дзвіниць і дзвонів, аніж оце горнило музики, аніж ці десять тисяч мідних головсів, які разом линуть з камінних флейт заввишки в триста футів, аніж оце місто, яке само стало оркестром, аніж оця симфонія, яка звучить, неначе буря?

*

Від самого початку світу й аж до XV століття нової ери включно архітектура була великою книгою людства, основним засобом вираження людської суті на різних стадіях розвитку людини, її сил та її духу.

Коли пам'ять первісних народів виявилась надто переобтяженою, коли тягар споминів роду людського став таким важким і неясним, що просте й летуче слово ризикувало загубити його в дорозі, тоді цю пам'ять було вписано в ґрунт найбільш зримим, найбільш природним способом. Кожен переказ було втілено в пам'ятнику.

Перші пам'ятники являли собою прості камінні брили, що їх

«не торкало залізо», як мовив Мойсей. Архітектура виникла так само, як усяка інша писемність. Спочатку була абетка. Камінь ставили сторч, і це була літера, кожна літера була знаком, ієрогліфом, а на кожному ієрогліфі трималась група ідей, немов капітель на колоні. Так діяли первісні народи, скрізь і одночасово, на поверхні всієї земної кулі. «Стоячі камені», відомі у кельтів; знаходять і в азіатському Сибіру, і в американських пампасах.

Згодом люди стали складати слова: камінь ставили на камінь, поєднували ці гранітові склади, з їхніх комбінацій поставало дієслово. Кельтські дольмени і кромлехи, етрусські кургани, іудейські надмогильні горби — це слова. Деякі з них, особливо кургани, — імена власні. Інколи, за умов великої кількості каміння та значних обширів, люди писали цілі фрази. Величезні нагромодження камінних брил у Карнаку³⁹ — то вже ціла формула.

Нарешті стали складати книги. Перекази породжували символи, під якими самі вони зникали, як стає невидним стовбур дерева, коли розповивається листя; усі ті символи, в які вірило людство, поступово зростали чисельно, множились, перехрещувалися і дедалі ускладнювались; первісні пам'ятки вже не могли їх вмістити; символи їх у всьому переросли; пам'ятки могли лише давати вираз первісним традиціям, так само простим і близьким до землі, як і вони самі. Символ потребував розвинутися у споруду. Отож, разом зі зростанням людської думки почала розповиватися й архітектура; вона стала тисячоголовою і тисячорукою велеткою і втілила у вічну, зриму й доступну форму всю наявну хистку символіку. Поки Дедал, символ сили, робив вимірювання, поки Орфей, символ людського духу, співав, — у той самий час стовп, символ літери, склепіння, символ складу, піраміда, символ слова, приведені в рух як за законами геометрії, так і за законами поезії, стали грудуватися, поєднуватися, зливатися, спускатися, здійматися, щільно зсуватися між собою на землі, злиняти в небеса, аж поки під диктовку визначальних ідей епохи їм не пощастило, нарешті, написати ті чудові книги, котрі водночас є й чудесними будівлями: пагоду в Еклінгу, мавзолей Рамзеса в Єгипті, храм Соломона.

Слово, провідна ідея містилися не лише в найпотаємнішій сутності цих будівель, але також у їхніх формах. Так, наприклад, храм Соломона аж ніяк не був самою лише обкладинкою священної книги, він і сам був книгою. На кожній з його концентричних огорож жерці могли прочитати явлене й витлумачене слово, і, спостерігаючи за його перетвореннями від святилища й до святилища, вони віднаходили це слово в його останньому пристанку, в його найбільш уречевленій формі, яка знов-таки була архітектурною: в ковчезі завіту. В такий спосіб слово зберігалось в надрах будівлі, але образ його був явлений на зовнішній оболонці храму, немов зображення людського тіла на саркофазі.

І не сама тільки форма споруд, а й обране для них місце щось говорили про уречевлену в них ідею. Відповідно до того, ясним чи похмурим був символ, що підлягав втіленню, Греція увінчувала свої пагорби храмами, що милують зір, а Індія прорізала свої гори, щоб витесати в їхніх глибинах неокочирні підземні пагоди, підтримувані валкою величезних гранітних слонів.

Таким чином, протягом перших шести тисячоліть, починаючи від найдавнішої пагоди Індостану аж до Кельнського собору, архітектура була найвеличнішим письмом, книгою роду людського. Доказом цьому є те, що не лише всі релігійні символи, а й всяка людська думка взагалі має в цій велетенській книзі свою сторінку і свою пам'ятку.

Кожна цивілізація починається з теократії і завершується демократією. Це закон послідовного переходу від самовладдя до свободи, втілений в архітектурі. Річ у тім — і ми на цьому наголошуємо, — що будівельне мистецтво не обмежується лише спорудженням храмів, відтворенням святих символів і міфів, воно не тільки записує ієрогліфами на камінних сторінках таємничі скрижалі закону. Якби йшлося лише про це, то, оскільки в усякому людському суспільстві настає мить вивітрювання і стирання символу під дією вільної думки, коли людина позбувається влади священника, коли розростання філософських теорій і систем роз'їдає лик релігії, — починаючи з цієї миті, архітектура втратила б здатність відтворювати цей новий стан людського духу, сторінки її, списані з одного боку, були б чистими на звороті, саме

творіння було б покалічене, книга була б неповною. Але це не так.

Наприклад, погляньмо на середньовіччя, про яке нам легше судити, оскільки воно до нас ближче. Протягом першого періоду, коли теократія встановлювала свій лад у Європі, коли Ватикан збирав і заново групував навколо себе елементи того Риму, який виник з Риму стародавнього, з Риму руйновищ навколо Капітолія, коли християнство починало відшукувати серед уламків давньої цивілізації всі її суспільні поверхи і відбудовувало з оцих руїн новий ієрархічний світ, основою якого стає духівництво,— тоді серед цього хаосу постала й під подихом християнства, під тиском варварів з-під решток мертвого грецького та римського зодчества зросла таємнича романська архітектура, сестра теократичних споруд Єгипту та Індії, нетлінна емблема чистого католицизму, непорушний ієрогліф папської єдності. Справді, тогочасна думка вписується в цей похмурий романський стиль. У ньому скрізь відчутні владність, єдність, непроникність, абсолютизм, словом — скрізь вчувається присутність папи Григорія VII; в усьому помітний вплив священика, але не людини, вплив касти, але не народу.

Проте починаються хрестові походи. Це був великий рух народів, а всякий великий народний рух, незалежно від його причин і мети, в останньому своєму підсумку дає дух свободолюбства. З'являється щось нове. Починається бурхливий період «жакерій», «прагерій» і «ліг»⁴⁰. Владу розхитано, єдність зазнає розколу. Феодалізм домагається, щоб теократія поділилася з ним владою, чекаючи на неминучу появу народу на історичній сцені, народу, який мусить взяти собі левову пайку. *Quia pomior leo* *. З-під духівництва починає проростати дворянство, а з-під дворянства — міська община. Обличчя Європи змінюється. І що ж?

Зазнає змін також архітектура. Вона, подібно до цивілізації, перегортає сторінку, й дух нової доби застає її готовою, щоб писати під свою диктовку. Архітектура винесла з хрестових по-

* Оскільки моє наймення — лев (лат.).

ходів стрілчасте склепіння так само, як народи — своє волелюбство. І тоді, водночас із поступовим розпадом Риму, вмирає романський архітектурний стиль. Ієрогліф покидає будівлю собору й переходить у геральдичні герби замкових веж, аби надати додаткового блиску феодалізові. Сам собор, будівля, що колись була такою вірною догмі, потрапляє тепер у владу міських верств, общини, словом — свободи, вона вислизає з рук священника і опиняється в обладі митця. Митець буде тепер на власний розсуд. Прощайте віднині, таємниця, міф, закон! Хай живе фантазія, хай живе примха! Аби тільки священник мав свій храм і свій оltар, більше йому нічого сказати. А всі чотири стіни належать художнику.

Віднині архітектурна книга більше не належить духівництву, релігії, Риму; нею володіють фантазія, поезія, народ. У цьому причина стрімких і незліченних перетворень трьохсотрічної архітектури, перетворень, які вражають нас після стійкої непорушності архітектури романської, котра проіснувала шість або сім століть.

Проте мистецтво йде вперед велетенськими кроками. Народний геній і народна своєрідність роблять те, що свого часу було справою єпископів. Кожне нове покоління, проходячи, вписує свій рядок у книгу. Воно зішкрябує старі романські ієрогліфи з фасадів церков, і лише з великим зусиллям ще можна розрізнити в тому чи іншому місці, під новітніми символами, сліди колишньої догми. Релігійну основу ледве можна добачити крізь запону народних витворів. Нам важко навіть до кінця збагнути, які вольності були надані зодчим у справі оздоблення церков. Ось виткі капітелі з зображенням ченців і черниць, що з'єднались у безсоромних обіймах,— наприклад, у камінній залі Палацу правосуддя. Ось історія Ноя, вирізьблена з усіма подробицями на головному порталі собору в Буржі. Ось п'яний чернець з осялячми вухами й зі склянкою в руці: він глузує з чесною братією, як-от на умивальнику в Бошєрвільському абатстві. В ту епоху думка, різьблена в камені, мала привілеї, які можна порівняти з нинішньою свободою друку. То був час свободи архітектури.

Ця свобода заходила досить далеко. Інколи символічний зміст

того чи іншого порталу, фасаду або навіть храму в цілому був не лише абсолютно чужий, а й просто ворожий церкві. Гійом Паризький у тринадцятому та Нікола Фламель у п'ятнадцятому столітті лишили декілька таких, сповнених спокуси сторінок. Церква Сен-Жак-де-ля-Бушері в цілому несла на собі печать опозиційності.

Лише таку свободу мала в ті часи людська думка, і записати її можна було лише в книгах, що називались будівлями. В такій формі вона могла б споглядати власне спалення на вогнищі рукою ката, якби мала необережність вилитись у формі рукопису. Думка, втілена в порталі собору, була б присутня на страті думки, втіленої у писаній книзі. Отже, думка, що не мала іншого шляху, крім зодчества, щоб побачити світ, звідусюди йшла до нього. Цим пояснюється величезне число соборів, які вкрили всю Європу; їхня кількість така дивовижна, що її важко уявити навіть після ретельної перевірки. Всі матеріальні сили, всі духовні сили суспільства зійшлися в одній точці — в архітектурі. В такий спосіб, під приводом мурування божих храмів мистецтво досягло чудового розвитку.

За тих часів всякий, хто народився поетом, ставав зодчим. Мистецький дар, розпорошений у масах, з усіх боків пригноблений феодалізмом, немов великою *testudo* * з бронзових щитів, не бачив для себе іншого виходу, крім архітектурної творчості, і прокладав собі шлях за допомогою цього мистецтва; тогочасні «Іліади» виливалися у форму соборів. Усі інші види мистецтва були підпорядковані зодчеству і підкорялись його вимогам. Зодчі були робітниками, що давали життя великим мистецьким витворам. Архітектор — поет — майстер об'єднував у собі скульптуру, котра вкривала різьбою створені ним фасади, і живопис, яким було осяяно його вітражі, і музику, яка розхитувала лункі дзвони та озивалася в органних трубах. Навіть убога поезія, власне поезія, що вперто ниділа в манускриптах, була змушена у формі гімна або «прозового» хоралу замкнути себе в оправу храмової будів-

* Черепахою (лат.). Так у військовому мистецтві римлян називався дах із щитів, замкнених над головами,

лі, щоб набути хоч якогось значення; іншими словами, відігравати таку ж роль, як трагедії Есхіла у священних святкуваннях Греції або «Книга буття» в храмі Соломона.

Отже, аж до часів Гутенберга зодчество було спільною для всіх народів, найголовнішою формою писемності. Ця гранітна книга, започаткована на Сході, мала своє продовження у стародавній Греції та Римі, а своє завершення вона дістала за часів середньовіччя. Втім, таке явище, як заміна кастової архітектури архітектурою народною, характерне для середніх віків, повторювалось в умовах подібних зрушень людського духу також і в інші великі історичні епохи. Тут ми лише в загальних рисах сформулюємо закон, детальний виклад якого вимагав би написання цілих томів. На Сході, в цій колиці первісного зодчества, на зміну індійській архітектурі приходить архітектура фінікійська, яка є матір'ю арабської архітектури: в античні часи після єгипетської архітектури, різновидами якої були етрусський стиль та циклопічні споруди, настає час архітектури грецької; продовженням її є римський стиль, обтяжений карфагенським куполоподібним склепінням; у нові часи на зміну романському стилю приходить стиль готичний. І, внутрішньо роз'єднавши на дві групи всі три названі великі періоди зодчества, ми побачимо, що перша така група, три старші сестри,— архітектура індійська, архітектура єгипетська і архітектура романська — втілюють у собі один і той самий символ: теократії, касти, єдиновладдя, догми, міфа, бога. Що ж до другої групи, цих трьох молодших сестер,— архітектури фінікійської, архітектури грецької та архітектури готичної, то, попри велике розмаїття властивих їм форм, вони означають одне й те саме: свободу, народ, людину.

Вплив служителя релігійного культу і лише його, хай то буде брамін, жрець або папа, відчувається в будівлях індійських, єгипетських та романських. У народному зодчестві видно щось зовсім інше. Тут більше щедрості, але менше святості. Так, у фінікійській архітектурі ми додаємо присутність купця, у грецькій — республіканця, в готичній — мешканця міста.

Визначальні риси всякої теократичної архітектури — це неможливість, острах перед поступом, збереження традиційних рис,

канонізація первісних зразків, незмінне підкорення всіх форм людського тіла і всіх витворів природи незбагненним примхам символу. Це темні, неясні книги; відчитати їх можуть лише втаємничені. Зрештою, всяка форма, навіть сама безформність, несе в собі смисл, який робить її недоторканою. Не вимагайте від індійського, єгипетського, романського зодчества, щоб вони змінили на краще свій рисунок або поліпшили свої скульптурні оздобы. Всяке вдосконалення для них — блюзнірство. Здається, ніби сама непорушність догматів застигла тут у камені. Характерні ж особливості будівель народної архітектури — це, навпаки, розмаїття, поступ, оригінальність, пишна щедрість, вічний рух. Будівлі тут уже настільки відійшли від релігії, що можуть дбати про свою красу, плекати її, невтомно вдосконалювати пишноту своїх арабесок і статуй. Вони належать своїй добі. Вони несуть у собі людське начало і незмінно долучають його до божественних символів, в ім'я яких їх продовжують споруджувати. Саме тому ці будівлі приступні кожній душі, кожному розумові, кожній уяві; вони ще символічні, але вже легко зрозумілі, як сама природа. Між теократичною та народною архітектурою така ж відмінність, як між священною мовою жерців і розмовними наріччями народу, між ієрогліфами і мистецтвом, між Соломоном і Фідієм.

Якщо ж коротко підсумувати те, про що в загальних рисах, нехтуючи безліччю доказів та малоістотних заперечень, ми говорили вище, то можна зробити ось який висновок. До XV століття архітектура являла собою головний літопис людства; за цей проміжок часу в усьому світі не виникло більш або менш складної думки, яка не дістала б свого втілення в будівлі; кожна народна ідея, як і кожний релігійний закон, мали свої пам'ятки; все істотне, над чим розмірковував рід людський, він викарбував у камені. Чому? Тому що всяка ідея, чи то релігійна, чи то філософська, прагне себе увічнити; іншими словами, сколихнувши одне покоління, вона хоче захопити також інші і зоставити по собі слід. Яке ж хистке це безсмертя, довірене манускриптові! А от будівля — це книга довговічна, тривка й витривала! Щоб знищити писане слово, досить смолоскипа і варвара. Щоб зруйнувати сло-

во, втілене в камені, необхідний суспільний вибух або стихійне лихо. Варвари колись пройшли по римському Колізею, а потоп, можливо, вирував понад єгипетськими пірамідами.

В XV столітті все змінюється.

Людська мисль знаходить засіб увічнити себе, засіб, не лише здатний забезпечити їй триваліше й тривкіше існування, ніж архітектура, але також простіший і легший. Архітектуру було розвінчано. Кам'яні літери Орфея були замінені свинцевими літерами Гутенберга.

Книжка уб'є будівлю.

Винайдення книгодрукування — це найбільша історична подія. Вона — мати всіх революцій. Цей винахід є принципово новим способом висловлення людської думки; людське мислення, відкинувши свою стару форму, набуває нової; це означає, що символічний змії, котрий від Адамових часів втілював розум, остаточно і назавжди змінив свою шкіру.

У вигляді друкованого слова думка стала довговічною, як ніколи; вона крилата, невловна і незнищенна. Вона зливається з повітрям. За часів панування архітектури думка ставала камінною горою і владно опановувала своє століття і навколишній простір. Сьогодні ж вона перетворюється на пташину зграю, що розлітається на всі чотири боки й водночас займає всі точки простору.

Повторюємо: не можна не погодитись, що думка стає в такий спосіб майже безсмертною. Втративши фізичну міцність, вона стає життєздатною. Свою довговічність вона змінює на вічність. Можна зруйнувати будь-яке громаддя, але як знищити всюдисутнє? Якщо почнеться всесвітній потоп, гора може надовго зникнути під хвилями, але птахи все ще літатимуть; якщо хоч один ковчег уціліє на поверхні розбуялих стихій, птахи сядуть на нього і вцілють разом з ним, і разом з ним вони побачать спадання рівня вод, і новий світ, що постане з цього хаосу, пробуджуючись, уздрить, як у вишині, понад ним ширяє крилата й жива думка затонулого світу.

І коли бачиш, що цей спосіб висловлення людської мислі є не лише найбільш надійним, але й також найбільш простим,

найбільш зручним, найбільш приступним для всіх людей, коли помислиш, що він не вимагає громіздких пристосувань та важких знарядь; коли порівняєш ту думку, яка для свого втілення у храмових будівлях потребувала сукупного руху чотирьох або п'яти інших видів мистецтва, потребувала цілих тонн золота, цілої гори каміння, цілого лісу кроків, цілої армії будівничих,— коли порівняєш її з думкою, втіленою в книзі, для якої потрібно мати трохи паперу, чорнила й перо, хіба можна дивуватися з того, що розум людський пожертвував архітектурою заради книгодрукування? Перетніть раптово старе річкове русло каналом, який має рівень нижчий від самої річки, і вона неодмінно покине своє колишне русло.

Зверніть увагу, як від тієї миті, коли було винайдено книгодрукування, поступово убожіє, марніє і занепадає архітектура. Поволі стає відчутним, що вода в цьому руслі знижується, життєвих соків не стає, сама думка епох і народів повертає на інший шлях! Це охолодження по відношенню до архітектури в XV столітті ще ледь помітне, друкарство ще не зміцніло, і найбільше, на що воно поки що спроможне,— це відтягти надмір життєвих сил у могутнього зодчества. Проте, починаючи з XVI століття, ознаки недуги зодчества стають цілком очевидними: воно вже перестає бути виразником провідних суспільних ідей; воно в найнужденніший спосіб починає орієнтуватись на зразки мистецтва класичної доби; галльське, європейське, самобутне — стає грецьким і римським, правдиве й сучасне — стає псевдокласичним. Ось він, занепад, який стали називати добою Відродження. Втім, цей занепад — блискача епоха: адже стародавній готичний геній, сонце, яке заходить за велетенський друкарський верстат з Майнца, ще певний час провітлює своїм останнім промінням усе це безладне нагромадження римських аркад і корінфських колонад.

І саме це західне сонце ми маємо за вранішню зорю.

Однак з тієї самої хвилини, коли архітектура зрівнялася з іншими видами мистецтва, коли вона перестала бути мистецтвом панівним, мистецтвом суверенним, мистецтвом тиранічним, воно також втратило силу стримувати розвиток інших мистецтв. Отже, вони визволяються, розбивають ярмо зодчого і спрямовуються кож-

не у власний бік. Кожне з них дістає певні переваги внаслідок цього визволення. Відокремленість сприяє їхньому зростанню. Різьблення стає власне скульптурою, розпис — власне живописом, літургія — власне музикою. Це нагадує імперію, в якій після смерті Олександра кожна провінція стала окремим царством.

. Ось що дало життя Рафаелю, Мікеланджело, Жанові Гужону, Джованні Палестріна — цим правдивим світочам осяяного XVI століття.

Водночас із мистецтвом на шлях всебічного визволення стає людська мисль. Єретики середньовіччя вже зробили помітні виломи у твердинях католицтва. Шістнадцяте століття руйнує єдність церкви. До винайдення книгодрукування Реформація була лише розколом; поява книжки перетворила її на революцію. Знищити пресу — і ересь буде безсилою. Чи то з волі фатуму, чи волею вищого провидіння, але Гутенберг став провісником Лютера.

Отже, відтоді, коли сонце середньовіччя повністю закотилось, коли геній готики назавше потьмарився на обріях мистецтва, архітектура дедалі більше тьмяніє, занепадає, відходить на другий план. Друкована книга, як черв, підточує і роз'їдає її споруди. Вона вбога, вона нужденна, вона — ніщо. Вона не виражає більше нічого, навіть спомину про мистецтво давніших часів. Залишена напризволяще, покинута іншими видами мистецтва, оскільки й людська мисль її покинула, вона, за браком правдивих майстрів, кличе до себе ремісників. Прості вікна приходять на зміну мистецьким вітражам. Каменотес заступає скульптора. Прощайте, щедрі творчі сили, самобутність, життєдайність, духовність! Архітектура, мов злиденна жебрачка при майстернях, живе лише копіями копій. Мікеланджело, який ще в XVI столітті відчув неминучість її загибелі, був осяяний останньою ідеєю, ідеєю розпачу. Цей титан мистецтва нагромаджував Пантеон на Парфенон і створив собор святого Петра в Римі. Це найвеличніший мистецький витвір, який заслуговував того, щоб лишитися неповторним, — останній самостійний взірець архітектури, останній розчерк велетня — митця в грандіозному камінному реєстрі, який дійшов свого завершення. Мікеланджело помер, і що ж сталося з нужденною архітектурою, яка пережила саму себе, — але пере-

жила як привид, як тїнь? Вона береться за собор святого Петра в Римі й починає копіювати та пародіювати його. Це стає манією. Це викликає хїба що співчуття. Кожне століття відтоді вибудовує свій власний собор святого Петра: у XVII віці — то церква Валь-де-Грас, у XVIII — церква святої Женев'єви. Його мурує заново також і кожна країна: він тепер є і в Лондоні, і в Петербурзі⁴¹. В Парижі їх навіть два або три. Але все це — мало чого вартий заповіт, останнє белькотіння великого мистецтва, яке звиродніло і на старості літ, на порозі смерті, впадає в дитинство.

Якщо ж ми замість характерних пам'яток, які щойно згадували, дослідимо загальний вигляд цього мистецтва від XVI по XVIII століття, то й тут помітимо ті ж самі ознаки занепаду. Починаючи із Франціска II, архітектурна форма будівель дедалі більше згладжується, дедалі більше тяжіє до геометричних форм, котрі випинаються з неї подібно до кісток схудлої людини, що впала в неміч. Мистецьки вишукані лінії поступаються місцем холодним і невблаганним кресленням геометра. Будівля перестає бути будівлею і перетворюється на многогранник. Архітектура з тяжкими муками намагається приховати свою голизу. Ось грецький фронтон, вписаний у фронтон римський, і навпаки. Це знов-таки Пантеон у Парфеноні, ще один римський собор святого Петра. Ось цегляні будинки з камінними кутами часів Генріха IV — довжелезні казарми для придворців, строгі, холодні й нудні. Ось, нарешті, й доба Людовіка XV, з усіма її листочками цикорію, черв'ячками, всякими бородавками й наростами, які спотворюють оцю давню, беззубу, та все ж кокетливу архітектуру. Від Франціска II до Людовіка XV зло розростається в геометричній прогресії. Від мистецтва тут лишилася шкура та кості. Його повільне вмирання — просто-таки жалюгідне.

А що ж тим часом відбувається з книгодрукуванням? Життя, що покидає архітектуру, вливається в нього. В міру занепаду здобчства книгодрукування набирається моці й зростає. Весь запас сил, що їх людська думка вклала у спорудження храмових будівель, нині витрачається на створення книг. Так, від XVI століття почавши, друкарство зрівнялося із занепалою архітектурою, вступило з ним у двобій і триумфально його долає. У сімнадцятому

столітті друкарство вже настільки могутнє, настільки зміцнило свою звитягу, що спромоглося подарувати світові свято великої літературної доби. У XVIII столітті, після довгого відпочинку при дворі короля Людовіка XIV, воно хапається знов за старий меч Лютера, озброює ним Вольтера й шумно кидається на штурм тієї ж таки старої Європи, чю архітектурну форму вислову воно вже було знищило. На кінець XVIII століття друкарство дощенту зруйнувало світ. У XIX столітті воно ж мусить його відбудувати.

Отож, питається, котре з двох мистецтв є справжнім виразником людської думки протягом трьох останніх століть? Котре з них правдиво її тлумачить? Котре з них втілює не лише літературні та схоластичні її захоплення, але й весь її рух у цілому, з усіма його глибинами і вимірами? Котре з них безперервно й незмінно йде в ногу з поступом роду людського, цього тисячонного велетня? Архітектура чи друкарство?

Друкарство. Не слід мати жодних ілюзій: зодчество вмерло, і вмерло безповоротно. Його вбила друкована книга; його вбито, бо воно менш тривке і вимагає більших коштів. Кожен собор коштує мільярд. Тепер уявіть собі, скільки грошей треба було б вкласти в справу створення нового архітектурного літопису, щоб на землі знов постали тисячі будівель, щоб знову повернулись ті часи, коли архітектурних пам'яток було стільки, що, як сказав очевидець, «здавалося, ніби світ скинув з себе старе вбрання й одягся в білі церковні ризи» (Р. Глабер).

Створити ж книгу — вимагає так мало часу, вона коштує так дешево, а сягнути може так далеко! Нема нічого дивного в тому, що всяка людська думка тепер обирає саме такий шлях! Це не означає, що архітектура не може створити тут або деінде чудові пам'ятки, окремі високі мистецькі взірці. Час від часу, навіть за умов панування друкарства, будуть з'являтися колони, зведені з металу переплавлених гармат цілої армії, так само як за часів панування архітектури цілий народ, збираючи окремі розрізнені уривки, творив свої Іліади, Романсеро, Махабхарати або «Пісні про Нібелунгів». У двадцятому столітті великий випадок може подарувати світові геніального зодчого, подібно до того, як

у тринадцятому столітті народився Данте. Але архітектура вже не буде мистецтвом усіх мистецтв. Велику поему, велику споруду, велике людське творіння вже не муруватимуть. Його будуть друкувати.

Також і в майбутньому, якщо архітектура коли-небудь випадково й спроможеться на нове піднесення, чільним мистецтвом вона не стане. Вона улягатиме правилам літератури, тієї самої літератури, для якої колись сама їх встановлювала. Взаємовідносини двох мистецтв зазнають принципової зміни. Без сумніву, в архітектурну епоху поеми, щоправда, нечисленні, уподібнювались до архітектурних витворів. В Індії поеми В'яси були складними, химерними й непроникними, як пагоди; на єгипетському Сході поезіям, як і будівлям, були притаманні благородство і строгість ліній; у стародавній Греції — краса, осяйна погідність і спокій; у християнській Європі — велич католицтва, простодушність народу, пишній і щедрій розквіт оновленої доби. Біблія чимось подібна до пірамід, «Іліада» — до Парфенона, Гомер — до Фідія. Данте у тринадцятому столітті — це остання романська церква, Шекспір у шістнадцятому — це останній готичний собор.

Отже, щоб кількома словами підсумувати те, про що досі ми говорили, на жаль, неповно й уривчасто, скажемо, що роду людському належать два літописи, дві книги, два заповіти — архітектура й книгодрукування, біблія камінна та біблія паперова. Звичайно, коли порівнюємо ці дві біблії, так широко розкриті в плині віків, ми відчуваємо жаль за зримою величчю гранітних письмен, за велетенським алфавітом, який набув форми колонад, стовпів та обелісків, за гірськими громадками, що їх склали людські руки, за храмами, які вкрили лице землі й досі нагадують про минуле, від піраміди й до дзвіниці, від накреслень Хеопса й до Страсбурзького собору. Слід заново перечитувати мармурові сторінки минулого. Слід невтомно й захоплено перегортати книгу, створену зодчеством; але не слід і применшувати величі храму, що його, в свою чергу, споруджує книгодрукування.

Ця будівля колосальна. Один аматор статистики підрахував, що якби всі книжки, видрукувані від часів Гутенберга, були по-

кладені одна на одну, то вони заповнили б відстань від Землі до Місяця; але ми говоримо тут про іншу велич, про інші виміри. І все ж, коли ми намагаємось подумки осягти загальну картину того, що дало книгодрукування від свого початку аж до сьогоднішнього дня, то хіба не постає перед нами вся велика сукупність його творінь як велетенська споруда, над якою невтомно працює все людство, споруда, що спирається підвалинами на весь наш земний світ, а велетенською вершиною губиться в глибокій імлі грядущих часів? Це якийсь мурашник умів, це вулик, до якого зносять свій мед золоті бджоли уяви. Ця будівля має тисячі поверхів. То тут, то там на їхні площадки виходять хмурні печери науки, які перетинаються в надрах цієї будівлі. Скрізь на її поверхні мистецтво творить милі для наших очей арабески, розетки й різьблені оздоби. Тут кожний індивідуальний твір, яким би химерним, яким би осібним він не видавався, має своє власне місце. В усьому відчутна гармонія. Від Шекспірового собору і до мечеті Байрона тисячі дзвіничок громадаються в цій метрополії всесвітньої думки. Біля підніжжя будівлі заново відтворені деякі стародавні письмена людства, що їх не втілила архітектура. Ліворуч од входу видно стародавній барельєф з білого мarmуру — це Гомер, праворуч — здіймаються сім голів багатомовної Біблії. Трохи далі — найжачена гідра іспанського «Романсеро» і кілька інших гібридних створінь — «Веди» і «Нібелунги». Зрештою, ця чудовна будівля лишається незавершеною. Друкарство, цей велетенський механізм, невтомно видобуває з суспільства всі його духовні сили й невтримно вивергає зі своїх надр нові будівельні матеріали для творення. Весь людський рід — на будівельних ристуваннях. Кожний людський ум — це каменярь. Навіть найсмирненніший з них робить свою роботу, кладе свій камінь або замурує щілину. Ретіф де ля Бретон також несе свій кошик із жорствою. Щодня виростає нова камінна кладка. Незалежно від самостійного, осібного внеску кожного з письменників також існують і колективно створені масиви. XVIII століття дало «Енциклопедію»⁴², Французька революція дала «Монітор»⁴³. Воістину, друк — це також велетенська споруда, що підноситься далі й далі вгору своїми безконечними спіралями; на її будів-

ництві так само відбувається змішання мов, невпинна діяльність, невтомна праця, нестримне змагання всього людства; це — обітований пристанок для людського духу на випадок нового все-світнього потопу, нової навали варварів. Це друга Вавілонська вежа роду людського.

1831 р.

З ПЕРЕДМОВ ДО ДРАМ І ПОЕТИЧНИХ КНИГ

*

Автор цієї книжки не належить до тих, які визнають за критикою право допитувати поета щодо його фантазій та вимагати від нього відповіді, чого це він обрав такий, а не інший сюжет, розтер саме такі, а не інші фарби, зірвав плід саме з такого дерева, черпав натхнення саме з такого джерела. Добрий твір чи поганий — оце й усе, що має критика з'ясувати. Зрештою, і похвала, і закиди можуть стосуватись аж ніяк не використаних фарб як таких, а лише способу їх вживання. Якщо подивитися ширше, то легко переконатися, що в поезії нема ні добрих, ні поганих тем, а є тільки добрі й погані поети. Втім, темою є все, все належить до мистецтва, все має право громадянства у поезії. Отож, не будемо дошукуватися, що спонукало вас звернутися саме до такого сюжету, чи то сумного, чи веселого, чи то жакного, чи милого серцю, чи то похмурого, чи осяйного, чи то химерного, чи буденного. З'ясуймо, як ви працювали, а не над чим працювали.

Лише цього має вимагати критик; лише щодо цього має давати звіт поет. Мистецтву нічого робити з шорами, кляпами й кайдаками, воно мовить: іди! — й пропускає вас до великого саду поезії, в якому нема заборонених плодів. Простір і час належать поетові. Хай же поет прямує куди хоче і робить те, що вважає за потрібне: такий закон. Хай вірить він у єдиного бога чи в багатьох богів, у Плутона чи в Сатану, в Каніду або в Моргану⁴⁴,

або ж ні в що не вірить; хай він платить за переправу через Стікс, ходить на відьомські шабаші, пише прозою або віршами, різьбить з мармуру чи виливає з бронзи; хай обирає собі будь-яке століття і який завгодно клімат; хай походить він з півдня, півночі, заходу або сходу; хай належить до стародавніх чи новочасних авторів; хай натхнення йому дає муза або фея, хай вона буде повита в тогу або вдягнена в модну сукню. Все рівною мірою чудесно. Поет вільний. Станьмо на його точку зору й спостерігаймо.

Якими б очевидними не видавалися ці положення, автор наголошує на їхній істинності, оскільки значне число Арістархів досі ще їх не визнало. Сам автор, яким би скромним не було його місце в сучасній літературі, не раз ставав жертвою подібних критичних непорозумінь. Нерідко траплялось так, що замість мовити прямо: «Ваша книжка погана»,— йому говорили: «Навіщо ви написали цю книжку? Чому саме такий сюжет ви обрали? Невже ви не бачите, що ваша провідна ідея жахлива, сміховинна, безглузда (байдуже, що саме!), а тема просто-таки *виходить за рамки мистецтва*. Це негарно, це негаразд. Чому б вам не обрати такий сюжет, що припав би нам до душі, був би нам прийнятний? Звідки у вас такі дивні примхи?» І т. д. і т. п. На це автор завжди переконано відповідав, що його примхи — це таки справді його примхи; що він не дуже розуміє, з чого зроблені оті *рамки мистецтва*; що він досі не опанував географію духовного світу, і йому не доводилось бачити путівників по мистецтву, на яких синім і червоним позначено границі дозволеного й недозволеного; на решті, він зробив так тому, що зробив саме так.

І якщо нині хто-небудь знову його запитає: для чого написані ці «Східні мотиви», що надихнуло поета здійснювати прогулянки по східних краях протягом цілого тому, що означає поява цього малоактуального збірника чистої поезії саме тоді, коли публіка геть заклопотана близькою сесією парламенту, наскільки своєчасний вихід цієї книжки, та й взагалі до чого тут Схід,— поет відповість, що про все це він анічогісінько не знає, що саме така ідея його осінила, та ще й за досить кумедних обставин: минулого літа, коли він милувався заходом сонця.

Єдине, про що автор жалкує,— це те, що книжка не вийшла кращою.

Та й, власне кажучи, чому б літературі в цілому, а творчості даного поета зокрема не бути хоча б такими, як чудові старі міста Іспанії, де можна побачити все: прохолодні алеї помаранчевих дерев над річкою; просторі площі, відкриті палючому сонцю,— для свят; вузькі вулички — звивисті й нерідко темнуваті, з наліпленими тисячами будинків різної архітектури та різних століть — високі, низенькі, чорні, білі, прикрашені різьбою та розмальовані; лабіринти будівель, що безладно стоять одні біля одних: палаци, шпиталі, монастирі, казарми, причому всі вони різні, і призначення кожної з будівель відбилось на її архітектурі; багатолюдні гомінкі базари; цвинтарі, на яких живі мовчать разом з умерлими; тут — театр зі своїми сухозлітками, фанфарами та лахміттям; там — стародавня шибениця, кам'яна основа якої вже вивітрилась, залізо її проїдене іржею, на вітрі вона скрипить, адже на ній погойдуються якийсь кістяк; у центрі міста — великий готичний собор з високими зубчастими стрілками й великою дзвіницею, п'ятьма порталами з барельєфами, з фризом, ажурним, як мереживо, з міцними контрфорсами, які видаються спершу такими тендітними; а далі — глибокі ніші, цілий ліс колон з химерними капітелями, повиті сяйвом саркофаги, безліч рак і зображень святих, пучки колонок, розетки, стрілчасті склепіння, стрілчасті віконні рами, що високо над олтарем утворюють ніби клітку з вітражів, головний олтар з безліччю свічок; чудесна будівля, велична в цілому, цікава в деталях, прекрасна і з відстані двох льє, і з відстані двох кроків; і, нарешті в іншому кінці міста — східна мечеть, яка ховається під пальмами і смоквами, мечеть під куполом з міді й олива, з розмальованими брамами та лискучими стінами, із світлом, що лине згори, з вишуканими аркадами, з курильницями, що димують і вдень і вночі, з висловами з Корану на всіх дверях, з осяйними олтарями, з мозаїчною підлогою та мозаїчними стінами, мечеть, що розквітла під сонцем, немов велика духмяна квітка.

Звичайно, порівняння, що його тут наважився зробити автор, навряд чи можна буде колись застосувати до його творчості.

І все ж, хоч він і не сподівається на те, щоб у його доробку знайшовся бодай невиразний ескіз оцих будівель: театру, готичного собору або гидотної шибениці, якби його спитали, що він хотів вибудувати в цій книжці, він відповів би: мечеть.

До речі, він здає собі справу з того, що багато хто з критиків вважатиме недоречним і зухвалим,— бажати для Франції такої літератури, яку можна порівняти із середньовічним містом. Вони скажуть, що це найбезглуздіша вигадка, яку тільки можна собі уявити: адже це, мовляв, означає на повен голос вихваляти безладність, відсутність почуття міри, химерність і несмак; вони скажуть, що набагато краще виглядає прекрасна й строга оголеність, високі, як кажуть, зовсім прості стіни із нечисленними оздобами, що свідчать про «добрий тон»; орнамент з овалів і завитків, для карнизів — бронзові букети, для склепінь — мармурові хмарини з голівками ангелів, для фризів — камінні язики полум'я, і знов овали, і знов завитки! Версальський палац, площа Людовіка XV, вулиця Ріволі — оце мистецтво! Ми знову почуємо про розквіт літератури, вирівняної по ниточці!

Інші народи мовлять: Гомер, Данте, Шекспір. Ми мовимо: Буало.

Але облишмо це.

Розміркувавши,— якщо над цим варто міркувати,— ви, можливо, визнаєте фантазію, що породила «Східні мотиви», не такою вже й химерною. Внаслідок тисячі причин, які зумовлюють прогрес, нині більше, ніж будь-коли, у нас зросло зацікавлення Сходом. Дослідження в цій галузі ніколи ще не посувалися так далеко. В добу Людовіка XIV всі були елліністами, нині — всі орієнталісти. Перші кроки зроблено. Ніколи ще стільки умів не досліджувало цю велетенську безодню — Азію. Наші вчені сьогодні опанували всі наріччя Сходу — від Китаю до Єгипту.

Із сказаного зрозуміло, що сьогодні Схід, як образ або як ідея, посідає місце в уяві та свідомості багатьох людей, і автор, можливо, мимоволі піддався спільному захопленню. Східні кольори ніби самі собою забарвили всі його думки і мрії; і вони майже мимохіть ставали то європейськими, то турецькими, то грецькими, перськими, арабськими або навіть іспанськими: адже

Іспанія — це також Схід; Іспанія — країна напівафриканська, Африка ж — це наполовину Азія.

Автора полонила ця поезія, що раптом наринала на нього. Добра вона чи погана — він сприйняв її, і він був щасливий. До того ж як поет (хай дарують йому цю перебіжну узурпацію такого високого звання), він завжди відчував живу симпатію до східного світу.

Йому здаля здавалося, що там виблискує висока поезія. Це джерело, з якого він давно вже мріяв угамувати свою спрагу. І справді, там — усе величне, багате, щедre, як за доби середньовіччя, яке також було морем поезії. Чому б не сказати про це мимохідь, якщо вже про це заходить мова? Авторіві здається, що досі у нас аж надто часто бачили сучасну добу — в столітті Людовіка XIV, а старожитність — у Римі й Греції; хіба не ширшими були б наші обрії і не вищою була б точка спостереження, якби сучасну еру ми вивчали за середньовіччям, а старожитність — за Сходом?

А втім, Сходові, можливо, невдовзі випаде відіграти помітну роль в історії Заходу; це стосується і імперій, і літератур. Всім пам'ятна грецька війна⁴⁵ вже змусила всі народи звернутися в той бік; здається, невдовзі зламається рівновага Європи; європейське статус-кво, вже підгниле й ладне розсіпатися, тріщить з боку Константинополя. Весь континент хилиться до Сходу. Ми станемо свідками великих подій. Можливо, стародавнє азіатське варварство не настільки позбавлене великих людей, як хотілося б гадати нашій цивілізації. Слід згадати, що саме воно зродило єдиного велетня, якого наша доба могла б протиставити Бонапартіві, якщо хтось може витримати таке порівняння: це геніальний турок і татарин Алі-Паша, який так відноситься до Наполеона, як тигр до лева або шуліка до орла.

«Східні мотиви», січень 1829 р.

Декілька тижнів тому автор цієї драми так писав з приводу ранньої смерті одного поета:

«В наш час, час літературних бур і чвар, кого повинні ми жаліти? Тих, хто вмирає, чи тих, хто продовжує боротьбу? Звичайно, сумно бачити, як іде з життя двадцятирічний поет, як розбивається його ліра, як гине його майбутнє; але хіба спочин не є також благом? Хіба ж не дозволено тим, навколо кого без кінця лунають прокльони, наклепи, вигуки ненависті, шаленіють заздрість, таємні підступи й підла зрада; всім чесним людям, проти яких точиться безчесна війна? Самовідданим людям, котрі бажать, власне, лише одного: збагатити вітчизну ще однією свободою — свободою мистецтва й розуму; працелюбним людям, котрі мирно продовжують свій добросовісний труд, з одного боку — переслідувані низотними махінаціями цензури й поліції, з другого — надто часто кривджені невдячністю тих самих умів, задля яких вони працюють; — хіба ж не дозволено їм інколи із заздрістю озиратися на тих, хто впав позаду них і спить у могилі? «*Invideo,— мовив колись Лютер на кладовищі Вормса,— invideo, quia quiescunt*» *. Але що з того? Мужаймося, молоді! Яким би важким не був сьогоднішній день, прийде ще буде прекрасним. Романтизм, що його часто-густо так невірно розуміють, власне, й являє собою,— ось найвірніше його тлумачення, якщо розглядати його лише з войовничого боку,— лібералізм у літературі. Цю істину вже засвоїли майже всі тверезо мислячі люди,— а таких немало. І невдовзі — адже справа вже посунулася далеко вперед,— лібералізм у літературі стане не менш популярним, ніж лібералізм у політиці. Свобода мистецтва, свобода суспільства — ось та подвійна мета, якої мусять разом прагнути всі послідовні й логічно мислячі уми; ось той подвійний прапор, під яким об'єднується, за винятком дуже небагатьох людей (вони ще зрозуміють свою помилку), вся нинішня молодь, сьогодні така непохитна й терпляча; разом з нею і очолюючи її,— весь цвіт того

* Я заздрю,— заздрю тому, що вони впокоїлися (*лат.*).

покоління, яке передувало нам, усі ті старі мудреці, котрі після перших хвилин недовіри й ознайомлення визнали, що діла їхніх синів — то логічне продовження їхніх власних зусиль, і що літературна свобода — це дочка свободи політичної. Цей принцип є принципом нашого століття, і він переможе. Яких зусиль не докладали б різні ультраконсерватори та ультрамонархісти у своєму намаганні відновити старий режим і в суспільстві, і в літературі, всякий поступ у країні, кожний успіх у розвитку людських умів, кожний крок свободи руйнуватиме їхні споруди. І в кінцевому підсумку навіть самий їхній опір виявиться по-своєму корисним. У революції кожен рух є рухом уперед. Істина й свобода наділені тією дивовижною властивістю, що все, що робиться заради їх досягнення, як і все, що робиться з протилежною метою, в рівній мірі йде їм на користь. Після стількох подвигів, здійснених батьками нашими у нас на очах, для нас настало визволення від старої соціальної форми; отож, як нам не звільнитися й від застарілої форми поетичної? Для нового народу — нове мистецтво.

Віддаючи належну данину поваги й захоплення літературі епохи Людовіка XIV, так добре пристосованої до його монархії, сьгоднішня Франція, Франція XIX століття, якій Мірабо дав свободу⁴⁶, а Наполеон — могутність, звичайно, зуміє створити свою власну, особливу національну літературу*.

Хай дарують авторові цієї драми те, що він цитує самого себе, його слова так мало здатні вкарбовуватись у людські уми, що він змушений їх повторювати. А втім, сьогодні, може, навіть доречно знову запропонувати увазі читачів наведені вище дві сторінки. Не тому, що ця драма скільки-небудь заслуговує на добре ім'я *нового мистецтва*, або *нової поезії*, — зовсім ні; але тому, що принцип свободи у літературі нині зробив крок уперед; тому, що нині відбувся певний поступ, — не в мистецтві (адже ця драма — річ аж надто незначна), а в самій публіці; справа в тому, що принаймні з цього погляду нині справдилась частина тих передбачень, що їх автор наважився висловити вище.

* «Лист до видавців поезії Довалія». (Прим. авт.).

Справді, було б щонайменше ризикованим — так раптово змінити аудиторію, винести на театральний кін шукання, які досі бували довірені лише аркушам паперу, який все стерпить; публіка, яка читає книжки, істотно відрізняється від публіки театральної, і можна було побоюватися, що друга відкине те, що прийняла перша. Цього не сталося. Принцип літературної свободи, вже усвідомлений людьми, що читають і мислять, був так само повною мірою засвоєний цією величезною юрбою, спраглою чистих мистецьких вражень, яка щовечора переповнює паризькі театри. Цей гучний і потужний голос народу, що подібний до голосу божого, владно велить, щоб поезія прийняла те саме гасло, що й політика: *терпимість і свобода*.

А тепер — хай з'явиться поет! Для нього вже є публіка.

Що ж до цієї свободи, то публіка вимагає, щоб вона була такою, як їй бути належить, щоб у державних справах вона йшла в парі з порядком, у літературі — з мистецтвом. Свобода наділена властивою їй мудрістю, без якої вона неповна. Отож, нехай старі правила д'Обіньяка відмирають разом із старими законами Кюжаса — це добре; хай на зміну придворній літературі з'явиться література народна — це буде краще; але найголовніше — хай в основі всякої новизни лежить глибинний смисл. Хай принцип свободи робить своє діло, але хай робить його добре. У літературі, як і в суспільстві, не повинно бути ні етикету, ні анархії, лише закони. Ані червоних закаблуків, ані червоних ковпаків.

Ось чого вимагає публіка, і вона має рацію. Що ж до нас, то ми з поваги до цієї публіки, яка так незаслужено поблажливо сприйняла нашу драматичну спробу, пропонуємо їй тепер цю драму в точнісінько такому ж вигляді, в якому вона була поставлена. Можливо, колись іще настане час опублікувати її в тому вигляді, в якому її задумав автор, із зазначенням та поясненням змін, котрих вона зазнала при постановці. Ці критичні подробиці, може, й не позбавлені певного інтересу й повчальні самі по собі, але тепер вони виглядали б зібранням дрібниць; оскільки свободу мистецтва визнано і головне питання розв'язано, навіщо зупинятись на питаннях другорядних? Втім, коли-небудь ми ще повернемося до них і поговоримо детальніше про театральну

цензуру, щоб завдати їй нищівного удару за допомогою аргументів і фактів; про ту саму драматичну цензуру, котра нині лишилась єдиною перешкодою для свободи театру, саме тепер, коли вже не стало перешкод з боку публіки. Ми спробуємо на свій страх і ризик, з самої лише відданості тому, що стосується мистецтва, змалювати безліч зловживань оцієї змізернілої інквізиції духу, котра, подібно до інквізиції церковної, має своїх таємних суддів, своїх катів у масках, свої тортури, свої скалічення, свої смертні вироки. Діставши таку можливість, ми розірвемо ці поліційні пута, які, на сором нам, завдають утисків театрові у дев'ятнадцятому столітті.

Нині доречно мовити слова глибокої та щирої вдячності. Автор висловлює свою подяку публіці і робить це від усього серця. Цей драматичний твір — виплід не таланту, а сумління й свободи, і публіка шляхетно боронила його від багатьох наскоків, адже й сама публіка також завжди сповнена сумління і свободи. Отож, хай будуть сказані слова подяки й потужним лавам молоді, котра підтримала і з прихильністю сприйняла твір щиросердного й незалежного автора, молодого, як і вона сама! Автор працює передусім для неї, адже це висока честь — дістати схвалення найкращої частини молоді, розумної, логічно мислячої, послідовної, посправжньому ліберальної в літературі, як і в політиці, шляхетної генерації, яка не відмовляється широко розплющеними очима дивитись на істину і здобувати широку освіту.

Що ж до самого твору, то автор воліє про нього не говорити. Він приймає критичні зауваження, що їх було роблено з приводу п'єси, — і найсуворіші, і найпоблажливіші, тому що з усього можна здобути користь. Автор не сміє тішити себе надією на те, що всі глядачі одразу ж зрозуміли цю драму, оскільки істинним ключем до неї є іспанський «Романсеро». Осіб, котрих ця драма, можливо, обурила, автор просив би перечитати «Сіда», «Дона Санчо», «Нікомеда»⁴⁷, або, простіше кажучи, всього Корнеля і всього Мольєра, наших великих і справедливо уславлених поетів. Таке читання, — при всіх необхідних застереженнях, що художній дар автора «Ернані» незмірно нижчий, — можливо, зробить їх дещо поблажливішими до деяких драгливих аспектів форми

або змісту його драми. А втім, час судити про автора, можливо, ще не настав. «Ернані» — то лише камінь споруди, котра в завершеному вигляді існує лише в голові автора, а проте лише сукупність її частин може надати цій драмі якоїсь вартості. Можливо, колись у майбутньому дістане схвалення химерна фантазія, що спала на думку авторові,— припасувати, як це зробив архітектор міста Буржа, майже мавританські двері до свого готичного собору.

А тим часом зроблене автором — річ досить-таки незначна, і він це усвідомлює. Якби ж то йому дано було час і сили завершити своє творіння! Воно матиме ціну лише в тому разі, як буде викінчене. Автор не належить до числа тих поетів-обранців, котрі можуть, не боячись забуття, вмерти або зупинитись, перш ніж здолають довершити розпочате; він не з тих, хто лишається великим, так і не осягнувши жаданого кінця своїх трудів,— не з тих щасливців, про яких можна сказати те саме, що мовив Вергілій про перші обриси Карфагену:

*Pendent opera interrupta, minaeque murorum ingentes! **

«Ернані», 9 березня 1830 р.

*

Цю п'єсу, поставлену на сцені на вісімнадцять місяців пізніше від «Ернані», було написано на три місяці раніше. Обидві драми створено у 1829 році: «Маріон Делорм» — у червні, «Ернані» — у вересні. За винятком деяких незначних виправлень, котрі аж ніяк не впливають ні на провідні думки творів, ні на суть характерів, ні на силу пристрастей, ні на хід подій, ані на розміщення окремих сцен або додаткових епізодів, автор у серпні 1831 року являє публіці свою п'єсу саме в тому вигляді, в якому її було написано у червні 1829 року. Її подано тут без жодної значної переробки, без нового втручання й інших змін (якщо не

* ...Припинено вже споруджати

Й мури високі, і грізні ті башти, що неба сягають.

(Вергілій, «Енеїда», IV, 88—89. Пер. з лат. Білик М.).

брати до уваги пристосування п'єси до умов сцени, що їх завжди вимагає вистава). Автор обмежився тим, що де-не-де пообтинав самісінькі краєчки свого твору, тобто зробив саме те, без чого п'єса не могла щільно влягтися в рамки театру.

Отже, п'єса два роки не бачила сцени. Причини такого зволікання, від липня 1829 до липня 1830 року, публіці відомі: це була вимушена затримка, авторові чинили перепони. До них належать,— можливо, колись згодом автор ще опише цю напівполітичну, напівлітературну історію,— до них належать цензурне вето, послідовна заборона п'єси двома міністерствами — Мартіньяка і Поліньяка ⁴⁸, і, нарешті, офіційно висловлена воля короля Карла X. (Якщо автор щойно вимовив слово «цензура» без належного їй епітета, так це тому, що він досить довго і досить відверто боровся проти неї, поки вона панувала, і тому має право не ганити її тепер, коли вона стала однією з подоланих сил. Якщо її зважаться знов запровадити,— тоді будемо бачити).

Відкладення постановки «Маріон Делорм» ще на один рік, з 1830 на 1831, було добровільним. Автор сам від неї утримувався. Оскільки з того часу багато людей, яких автор не має честі знати, писали йому, запитуючи, чи існують якісь нові перешкоди для постановки п'єси, автор дякує їм за ласкаву увагу, виявлену до такої незначної події, і вважає своїм обов'язком дати належні пояснення. Ось вони.

Після чудесної революції 1830 року, коли посеред загальної свободи здобув собі свободу і театр, п'єси, що їх була поховала живцем Реставрація, мовлячи словами Йова, «тім'ям скрушили камінь своєї гробниці» і з великим шумом юрбою розійшлись по паризьких театрах, куди публіка з'явилася плескати їм, ще задиханим від радості й гніву. Це було справедливо. Таке спустошення цензурних архівів всім на радість тривало кілька тижнів. Театр Французької Комедії згадав про «Маріон Делорм». Кілька впливових у театрі людей відвідали автора. Вони переконали його поставити цей твір, з якого, як і з багатьох інших, було знято заборону.

У той час, коли всі проклинали Карла X, заборонений ним четвертий акт, як їм здавалося, мав би набути значного політичного

розголосу. Автор мусить тут одверто сказати (і саме це він сказав тоді у вузькому колі осіб, які звернулися до нього з таким проханням, зокрема до великої актриси, що так блискуче зіграла роль доньї Соль⁴⁹): саме названа обставина, можливість успіху політичного, примусила автора ще якийсь час протримати свій твір у шухляді столу. Він відчув, що перебуває в особливому становищі. Це правда, що автор протягом багатьох років належить якщо не до найвідоміших, то принаймні до найдіяльніших прибічників опозиції; це правда, що від часу досягнення зрілого віку він глибоко відданий ідеям прогресу, вдосконалення і свободи; це правда, що він, можливо, довів свою вірність їм, зокрема рік тому, коли йшлося про ту ж таки «Маріон Делорм»; але водночас він згадав і те, що коли в шістнадцятирічному віці політичні пристрасті привели його в літературний світ, його найперші погляди, тобто найперші ілюзії, були роялістськими і вандейськими; він пригадав і те, що написав «Оду на коронацію»⁵⁰, — щоправда в той час, коли Карл X ще був популярним королем і говорив під схвальні вигуки людського натовпу: «Кінець цензури! Кінець алебардам!» Автору не хотілося б, щоб йому колись дорікали цим минулим, звісно, сповненим помилок, але водночас і повним щирості, переконаності й безкорисливого запалу, що чими, як він сподівається, буде наснажена й решта його життя. Автор зрозумів, що для нього є забороненим дозволений будь-якому іншому політичний успіх, пов'язаний із поваленням Карла X; що в даному разі йому не годиться бути однією з віддушин, крізь які виривається назовні гнів суспільства; що при вигляді цієї п'янкої Липневої революції голос його може злитися з голосами, які славлять народ, але не з тими, які проклинають короля. Автор вчинив так, як велів йому обов'язок. Він зробив те, що зробила б на його місці всяка благородна людина: не дав згоди на постановку своєї п'єси. Та й взагалі, поетові не личить скандальний успіх, якого досягають, вдаючись до політичних натяків, — про це він говорить прямо. Подібний успіх мало чого вартий і не буває довготривалим. Метою автора було по-мистецьки сумлінно зобразити саме Людовіка XIII, а не когось із його нащадків. До того ж саме тепер, коли не стало цензури, кожен автор мусить

сам стати власним цензором — чесним, суворим і чуйним. Тільки в такому разі поети високо піднесуть гідність свого мистецтва. Коли митець має повну свободу, він повинен дотримуватись належної міри.

Сьогодні, коли триста шістдесят п'ять днів, тобто триста шістдесят п'ять подій, відділяють нас від поваленого короля, коли хвиля народного обурення вже не б'є по хистких найостанніших роках Реставрації, подібно до моря, що відступило від безлюдного берега, коли Карла X забуто ґрунтовніше, ніж Людовіка XIII, автор виніс свою п'єсу на суд публіки, і публіка сприйняла її саме так, як подав її автор: щиросердно, без задніх думок, як мистецький витвір — добрий чи поганий, але не більше.

Автор вітає з цим себе і водночас вітає публіку. Це вже дещо, і це багато, це навіть все для людини мистецтва, — тепер, у момент повсюдного захоплення політикою, — якщо літературний твір все ж сприймається саме як твір літературний.

І, насамкінець, автор мусить зазначити, що за умов панування старшої парості Бурбонів цій п'єсі було б раз і назавжди перепинено шлях до театру. Якби не Липнева революція, драма так ніколи й не побачила б сцени. Якби цей твір мав більшу мистецьку цінність, на нього можна було б вказати тим, хто твердить, ніби революція завдала шкоди мистецтву. Неважко було б довести, що великий суспільний поштовх, який дав людям свободу і громадянську рівність, не лише не пошкодив мистецтву, але й пішов йому на користь, і не лише пішов на користь, а й був для мистецтва необхідним. Та й справді, в останні роки Реставрації новий дух XIX століття проник повсюди і все перетворив, все почав від самого початку: історію, поезію, філософію — все, крім театру. І таке явище мало досить просте пояснення: цензура оточувала театр кам'яним муром. Не було жодної можливості чесно, щиросердно, на повен зріст, безпристрасно, але водночас і з усією мистецькою строгістю вивести на сцену короля, священника, можновладця, саму історію, середньовіччя, минуле. На перешкоді стояла цензура, поблажлива до творів, написаних у дусі панівної школи і сповнених умовності, творів, які все підфарбовують і, отже, все викривлюють; цензура, безжальна до тво-

рів справжнього, сумлінного і щирого мистецтва. Можна було нарахувати заледве кілька винятків; не більше трьох-чотирьох справді історичних і драматичних творів зуміли якось прослизнути на сцену в ті рідкісні хвилини, коли поліція, заклопотана іншими справами, залишала двері напіввідчиненими. Така цензура не допускала мистецтва до театру. Слідчий Відок заступав шлях Корнелю. Отже, цензура була невід'ємною складовою частиною Реставрації; одна не могла відійти в небуття без другої. Отож, для того, щоб відбулась революція в мистецтві, спершу мала статися революція соціальна. Колись липень 1830 року буде визнано й датою літературною, а не лише політичною.

Нині мистецтво стало вільним. Від нього самого залежить, чи лишиться воно достойним.

На закінчення скажемо, що публіка,— так воно має бути, і так воно є,— ніколи не була кращою, освіченішою і серйознішою, ніж вона є нині. Революції тим і добрі, що вони сприяють швидкому, і всебічному, й одночасному визріванню людських умів. За такої доби, як наша, інстинкт має за два роки стає панівним смаком. Жалюгідні слова «класичний» і «романтичний», що колись були предметом чвар, канули у безодню 1830 року точнісінько так само, як етикетки «глюкіст» і «піччиніст» зникли у прірві 1789-го⁵¹. Лишилося тільки мистецтво. Митця, який вивчає публіку,— а її слід обов'язково вивчати — вельми заохочує те, що в масах з кожним днем розвивається дедалі глибше й серйозніше розуміння того, що справді відповідає духові нашого століття в літературі, як і в політиці. Радісно спостерігати, як наша публіка, обтяжена такою безліччю матеріальних клопотів, які безперервно мучать її і пригнічують, юрбою йде подивитись перші витвори відродженого мистецтва, навіть якщо вони такі ж недосконалі й повні недоліків, як оця пропонована тут п'еса. Ми відчуваємо, що публіка уважна, пройнята симпатією і доброзичливістю, незалежно від того, чи дають їй уроки минулого в історичній п'есі, чи навчають вічних істин у драмі пристрастей. Звичайно, досі ще не було, на нашу думку, більш сприятливого моменту для драми. Очевидно, настав час для тих, кого бог наділив геніальністю, витворити новий театр, театр безкрайній і водночас простий, різнобічний

і водночас єдиний, національний за історичними сюжетами, народний за своєю правдивістю, людяний, невимушений і всеохопний у зображенні людських пристрастей. До праці, поети-драматурги! Це робота почесна й прекрасна. Ви маєте справу з великим народом, який звик до великих діянь. Він бачив їх і сам їх творив.

Величезна відстань пролягла між нинішнім століттям і віками минулими. Сьогодні театр може сколихнути народні маси аж до найглибшої їхньої основи. Раніше народ був велетенською стіною, на якій мистецтво лише накреслювало свою фреску.

Є люди, зокрема й люди високого розуму, які твердять, ніби поезія вмерла, ніби мистецтво неможливе. Чому так? Все було можливим за всіх часів; проте за нашої доби з'явилося більше можливостей, ніж будь-коли. Воістину можна чекати багато чого від цих нових поколінь, що йдуть на поклик такого чудесного майбуття, піднесені такими високими задумами, надихнуті такою законною вірою в самих себе. Автор цієї драми, гордий зі своєї приналежності до них, щасливий з того, що йому доводилося чути власне ім'я у них на вустах, дарма, що посідає він поміж ними щонайскромніше місце, автор цієї драми чекає від свого покоління всього — навіть появи великого поета. Нехай же цей досі не видний людям геній, якщо він дійсно існує, не дозволить позбавити себе відваги людям, котрі скаржаться на безплідність, сухість і прозаїзм нашого часу. Надто передова епоха? Неможливий самобутній геній?.. Не слухай їх, юначе! Якби хто-небудь наприкінці XVIII століття, після часів Регентства⁵², після Вольтера, Бомарше, Людовіка XV, Каліостро і Марата сказав, що досі можливі Карли Великі — грандіозні, поетичні і ледве чи не казкові герої, — всі скептики того часу, тобто все суспільство, знизали б плечима і посміялися. І що ж! На початку XIX століття у нас були імператор та імперія. Чому б тепер не народитися поетові, котрий у порівнянні із Шекспіром був тим самим, що Наполеон у порівнянні з Карлом Великим?

«Маріон Делорм», серпень 1831 р.

Нині ми переживаємо важливий політичний момент; цього не заперечує ніхто, тим більше — автор цієї книжки. В середині країни заново переглядаються всі вже розв'язані соціальні питання; всі частини політичного тіла перетоплюються або перековуються в горнилі революції та на лункому ковадлі преси. Колишні слова «гідність п'єра», які раніше виблискували майже так само, як слова «королівська влада», перетворюються, набуваючи нового сенсу. Відлуння трибуни не мовкне на газетних шпальтах, а відлуння преси — над трибуною; бунт зачався й ніби завмер. Поза межами країни, по всій Європі то тут, то там знищують цілі народи, людей масами женуть на заслання або заковують у кайдани; Ірландію перетворено на кладовище, Італію перетворено на каторгу, Сибір заселяють поляками. Але при цьому скрізь, навіть у найбільш мирних країнах, щось розхитується, щось уже підточено червою, і чуйне вухо наслухає приглушений гомін революцій, поки що захованих у підґрунті; вони прокладають під усіма королівствами Європи свої підземелля — відгалуження великої центральної революції, чий кратер — Париж. Одним словом, і в самій Франції, і поза її межами поміж віруваннями точиться боротьба, а людські уми взялись до праці; нові релігії — річ поважна! — вже лепечуть свої рецепти, з одного боку добрі, з іншого — непридатні; старі релігії змінюють шкіру; Рим, місто віри, можливо, має невдовзі підвестися до рівня Парижа, міста розуму; теорії, утопії та системи повсюди наражаються на зіткнення із реальною дійсністю; питання про майбутнє вже вивчено й досліджено так само, як і питання минулого. Ось як стоять справи в листопаді 1831 року.

Звичайно, в таку хвилину, посеред таких бурхливих заворушень, що охоплюють і всіх людей, і життя в цілому, перед лицем стоголосого змагання всіх ідей, вірувань і оман, мета якого — вивести і відстояти в публічних дискусіях формулу людського буття в дев'ятнадцятому столітті, — безумством виглядає опублікування збірки вбогих, далеких від усього цього віршів. Безумство? Чому ж?

У мистецтва — і автор цієї книжки завжди на цьому стояв,— у мистецтва є свої закони, так само як свої закони єсть у всього іншого. Хіба мистецтво не рухається вперед через те, що земля двигтить під ногами? Погляньте на шістнадцяте століття. Це неосяжна епоха для людського суспільства, але це так само й неосяжна епоха для мистецтва. Це перехід від релігійної та політичної єдності до свободи сумління й свободи міст, від правовірності — до ересі, від схиляння перед авторитетами — до критичного мислення, від великого богословського синтезу, який витворив середньовіччя,— до філософського аналізу, який має привести до його остаточного розкладу; все це так; але це також і великий поворот від готичного мистецтва до мистецтва класичного — поворот, що засліплює безміром перспектив. По всій старій Європі в цей час — одні лише війни: релігійні, громадянські, війни за догму, війни за таїнство, війни за їдею, війни народу з народом, короля з королем, людини з людиною, скрізь брязкіт оголених шпаг і гризня вічно розлючених богословів, скрізь — політичні потрясіння, руйнування та загибель усього старого, бурхливе й лунке вторгнення нового; і водночас у мистецтві — самі шедеври.

Скликано Вормський сейм, але створено Сікстинську капелу⁵³. Є Лютер, але є також Мікеланджело.

І якщо нині навколо нас розсипається на порох те, що віджило свій вік (слід, між іншим, відзначити, що серед того, що нині відійшло, є Лютер, але нема Мікеланджело), якщо серед уламків старого, в свою чергу, постає щось нове, це аж ніяк не причина для того, щоб мистецтво, вічне мистецтво не продовжувало зеленіти й цвісти серед руїн вже не існуючого суспільства та серед перших обрисів суспільства, яке ще не встигло стати реальністю.

Те, що на трибунах нині повно Демосфенів, те, що ростри не вміщують усіх наявних Ціцеронів, те, що у нас народилися легіони нових Мірабо,— ще не означає, що в якомусь незнаному закутку нині не може з'явитися поет.

І тому зрозуміло, що який би галас не розлягався на міській площі, мистецтво чинить опір, мистецтво незламне, мистецтво

вірне собі, tenax propositi *. Адже поезія звертається не лише до підданця такої-от монархії, до сенатора такої-от олігархії, громадянина такої-от республіки або сина такої-от нації; вона звертається до людини, до людини в цілому. Підліткові вона говорить про кохання, батькові — про родину, старому — про минуле; і що б не робили люди, якими б не були прийдешні революції, чи то ввійдуть вони в самісіньке нутро струхлявілого суспільства, чи то лише легко подряпають йому шкіру, за будь-яких політичних потрясінь на світі житимуть діти, матері, молоді дівчата, старі, нарешті, чоловіки, які будуть кохати, радіти й страждати. Саме до них звертається поезія. Революції, ці славні зміни віків людства, перетворюють все, крім людського серця. А людське серце подібне до землі: на його поверхні можна сіяти, садити й будувати що завгодно — від цього воно не перестане давати природну зелень, квіти й плоди. Але ніколи бури та лопати не здолають проникнути далі від певних його глибин. Так само як земля завжди залишиться землею, воно навіки залишиться людським серцем; воно — основа мистецтва, так само як земля — основа природи.

Щоб зруйнувати мистецтво, треба спочатку знищити людське серце.

Тут з'являються заперечення іншого роду. Без сумніву, навіть у найгостріші моменти політичних криз на обрії може засяяти великий і чистий твір мистецтва; але, оскільки всі пристрасті людей, всі уми, вся їхня увага будуть прикуті до їхніх спільних соціальних справ, чи зможе прекрасне сходження ясної зірки поезії привернути до себе увагу людської юрби? Це вже питання другорядне, питання успіху; воно стосується радше видавця, аніж поета. На подібні питання життя звичайно відповідає «так» або «ні», і це, по суті, не так уже й важливо. Звичайно, бувають моменти, коли матеріальні справи суспільства посуваються зле, коли діло не йде, коли під впливом усіх політичних подій вони стають поперек дороги одне одному, заступають шлях і заважають одне одному рухатись. Але що з того? До того ж, якщо

* Стілке в намаганні (лат.).

для поезії, як кажуть, нема попутного вітру, це ще не причина, щоб вона відмовилася від злету. На відміну від кораблів, птахи стрімко линуть і супроти вітру. А поезія подібна до птаха. *Musa ales* *, — мовить стародавній автор.

Саме тому, одважно ринувши в глиб політичних ураганів, вона стає потужнішою і прекраснішою. Той, хто хоч якось відчуває поезію, воліє, щоб вона жила серед гір і руїн, витала над лавинами, звивала собі гніздо серед бур, аніж щоб вона тікала в країну вічної весни. Ліпше бачити її орлом, аніж ластівкою.

А тепер ми квапимося зазначити, — адже, очевидно, настав час для цього: в усьому, що твердив тут автор, прагнучи довести актуальність появи книжки істинної поезії в той момент, коли в людських умах нагромадилося так багато прози, і саме тому, що ця проза задає тон, — в усьому цьому нема знонайменшого натяку на його власну збірку. Автор перший відчуває її недоліки й загалом невисоку вартість. Митець, яким він мусить бути на думку автора, митець, який у самому розпалі революції доводить життєздатність мистецтва, поет, який звершує своє поетичне діяння між двома народними повстаннями, — саме такий митець — велика людина, геній, він — Око, якщо вдатися тут до чудової грецької метафори. Проте автор ніколи не претендував на ці сяйливі титули, вище від яких на світі нема нічого. І якщо в листопаді 1831 року він публікує «Осіньне листя», так це лише тому, що йому видалося досить цікавим пролити світло на контраст між погідним спокоєм цих віршів та гарячковим збудженням, яке запанувало нині над людськими умами. Віддаючи оцю без потреби написану книжку на волю народних хвиль, котрі несуть за собою стільки інших, набагато ліпших речей, автор відчуває щось подібне до меланхолійної радості, яка буває, коли кидаєш до бурхливого потоку квітку і стежиш за тим, що з нею станеться.

Хай пробачать йому цей дещо ризикований образ: перед його очима розвернувся вулкан революції. Вулкан притягав його до себе — і він кинувся в його кратер. Зрештою, авторові добре ві-

* Крилата муза (лат.).

домо, що Емпедокл не був великою людиною і що від нього лишилися тільки сандалі.

Отож, автор полишає цю книжку її власній долі, якою б вона не була,— *liber, ibis in urbet **,— і завтра він забуде про неї. Та й що таке ці сторінки, кинуті на волю випадку, на волю всіх вітрів? Опале листя, зів'яле листя, як і всяке листя восени. Не шукайте тут поезії, сповненої тривоги і неспокою; це просвітлені мирні рядки, вірші, які пише всякий або про які мріє всякий, вірші, в яких ідеться про родину, домашнє вогнище, особисте життя; вірші про потаємний світ душі. Це меланхолійний і впокорений погляд, кинутий довільно на те, що є, а особливо на те, що було. Це відлуння тих, нерідко неясних, думок, що їх пробуджують у наших глибинах тисячі речей світотвору, предметів і створінь, котрі страждають або в томлінні існують навколо нас,— квітка, що в'яне, зірка, яка падає, призахідне сонце, церква, що стоїть без даху, вулиця, вся поросла травою; або нежданий приїзд шкільного друга, вже майже забутого, але досі ще любленого якимись темними глибинами душі; або споглядання тих людей з міцною волею, котрі повстають проти долі чи гинуть під її ударами, або ж поява тих не наділених силою істот, котрі не прозирають свого майбутнього, як-от дитина або король; це, нарешті, елегії про марність задумів і сподівань, про любов у двадцять років і любов у тридцять років, про смуток, яким сповнене щастя, про незліченні страждання, з яких складаються наші роки,— ті самі елегії, що точаться з усіх ран, які життя завдало поетовому серцю <...>

«Осіньне листя», 24 листопада 1831 р.

*

<...> Перехідний політичний момент, що його ми спостерігаємо нині,— явище досить цікаве. Це — така собі мить загальної втоми, коли в суспільстві, хай навіть до краю пройнятому виз-

* Книго, ти підеш у місто (в Рим) (лат.).

вольними ідеями, можливі всякі прояви деспотизму. У липні 1830 року Франція швидко рухалася вперед; вона зробила три чималі денні переходи; вона пройшла три великі етапи на шляху цивілізації та прогресу. Нині ж багато хто знесилів, багато хто знемігся, багато хто просить стати на відпочинок. З'явилось бажання зупинити ті відважні уми, котрі не розгубили сил і продовжують іти далі. Хочуть дочекатися тих, хто відстав у дорозі, хто лишився позаду, дати їм час, щоб вони наздогнали першопрохідців. Звідси походить дивний острах перед усім, що рухається вперед, що виявляє ознаки життя, що розмірковує вголос і мислить. Дивна ситуація — її легко зрозуміти, але важко дати їй оцінку. Тут мова про всіх тих, хто боїться великих ідей. Це — союз тих, чий інтересам загрожує поступальний рух теорій. Це — торгівля, яка жахається філософських систем; це гендляр, який хоче займатися своїм ділом; це прилавок, який боїться вулиці; це — крамниця, готова чинити збройний опір.

На нашу думку, уряд зловживає такою схильністю до перепочинку та острахом перед новими революціями. Він докотився до дріб'язкової тиранії. Він завдає шкоди і собі, і нам. Якщо уряд гадає, ніби людські уми тепер оповиті байдужістю до ідей свободи, він помиляється: йдеться лише про втому. Якогось дня від нього суворо зажадають звіту за всі його незаконні дії, котрі від якогось дня стають дедалі частішими. Який довгий шлях змусив він нас пройти! Два роки тому можна було побоюватися за суспільний порядок, а тепер доводиться боятися за свободу. Питання вільного розуму, думки й мистецтва тепер вирішуються імперською волею візирів короля барикад. Сумно спостерігати, як тепер завершується Липнева революція, *mulier formosa superne* *.

Звичайно, якщо взяти до уваги всю незначущість твору та його автора, що про них тут ідеться, заборона з боку міністерства, накладена на них,— діло невеликої ваги. Це лише

* «...зверху обличчя гарної жінки». — *Горацій*. «Про поетичне мистецтво», 3—4. (Пер. з лат. *Содомори А.*).

маленький і неприємний державний переворот у мистецтві, котрий є продовженням цілого ряду протизаконних актів і не дуже вирізняється в цій колекції. Але якщо подивитися на справу ширше, то стане зрозуміло, що мова тут іде не лише про поета та його драму, а й про саму свободу і про саму власність у цілому, які стали тут предметом заборони. Це важливі речі, і хоч автор і не може прямо притягти до відповідальності міністерство, яке ховається за невизнанням судової відповідальності ради міністрів, він змушений почати з подання цивільного позову на театр Французької Комедії; автор сподівається, що в очах громадськості цей процес стане значною подією в той день, коли він стане перед судом, маючи по праву руку — свободу, по ліву — власність. Якщо виникне така потреба, він виступить сам на захист незалежності свого мистецтва. Він вперто боронитиме своє право — з гідністю і простотою, без страху, та й не виказуючи неприязні до окремих осіб. Він розраховує на сприяння загалу, на щирі й сердечні підтримку з боку преси, на справедливість суспільної думки, на безсторонність суддів. Він впевнений у своєму успіхові. Облогу буде знято і з літературної, і з політичної столиці.

Коли це здійсниться, коли автор повернеться, зберігши непорушною й недоторканою свою свободу, свободу поета і громадянина, він знову мирно візьметься до справи, якій присвятив своє життя, справи, від якої його було силою відірвано і якої він волів би не покидати ні на хвилину. Він мусить виконати свій життєвий обов'язок, він знає це, і ніщо не може йому перешкодити. В дану хвилину йому судилося грати політичну роль; він цього не домагався, але він згоден її прийняти. Воістину, влада, яка утискає нас, мало виграє від того, що ми, люди мистецтва, покинемо на якийсь час свою сумлінну, спокійну, щирі й велику справу, свої священні обов'язки по відношенню до минулого та майбутності і, сповнені гніву, почуття образи й непримиренності, приєднаємося до нешанобливої і глузливої юрби глядачів, котра ось уже півтора десятка років як свистом і улюлюканням проводить кількох жалюгідних писак-політиканів, які гадають, нібито самі щоденно, з натугою вимуровують суспільну будову, пере-

тягаючи купи законопроектів з Тюїльрі до палацу Бурбонів і з палацу Бурбонів — до Люксембурзького палацу!

«Король бавиться», 30 листопада 1832 р.

*

Існують два способи викликати захоплення глядачів у театрі: вдаючись до великого і вдаючись до правдивого. Велике захоплює маси, правдиве — окрему особистість.

Отже, автор поетичних драм, незалежно від сукупності його поглядів на мистецтво, завжди мусить прагнути передусім до великого, як-от Корнель, або до правдивого, як-от Мольєр; або ж — і в цьому разі йдеться про найбільшу вершину, до якої може піднятися творчий геній, — поєднати велике й правдиве, осягти велике в правдивому і правдиве в великому; приклад цього — Шекспір.

Шекспірові було дано — і саме в тому перевага його геніального дару — невпинно примирювати, узгоджувати, єднати в своїх творіннях ці дві якості, велике й правдиве, якості, які майже протилежні або настільки різняться між собою, що відсутність однієї з них породжує протилежність іншої. Небезпека для правдивого — в малому, небезпека для великого — в фальшивому. В усіх творах Шекспіра присутнє велике, яке є правдивим, і правдиве, яке є великим. У центрі всіх його творінь є точка перетину величі та істинності; і там, де велике й правдиве дотикаються, мистецтво сягає повної довершеності. Шекспір, подібно до Мікеланджело, очевидно, був народжений для розв'язання незвичайного завдання, просте формулювання якого може видатись навіть безглуздям: завжди лишатися в межах природи, та все ж інколи виходити за її межі. Шекспір перебільшує масштаби, але зберігає вірне співвідношення. Чудова всемогутність поета! Його творіння вищі від нас, але живуть так само, як ми. Наприклад, Гамлет — такий же правдивий, як усі ми, але він більш великий. Гамлет грандіозний і все ж реальний. Гамлет — це не ви або я, це ми всі. Гамлет — це не якась конкретна людина, це людина взагалі.

Невпинно являти велике через правдиве і правдиве через велике — така, на думку автора цієї драми, мета поета, який творить для театру; це, зрештою, ніяк не суперечить іншим думкам, що їх йому доводилось висловлювати в інших творах. І названі два слова — велике й правдиве — містять у собі все. Правда містить у собі мораль, велич містить красу.

Автор не хотів би, щоб склалося враження, ніби сам він вважає таку мету досягнутою в своїх творах або тішить себе надією колись її досягти. Але нехай буде йому дозволено прилюдно сказати, що досі він як драматург саме таку мету перед собою ставив. Нова драма, яку нещодавно було поставлено, — це ще одна спроба осягнення цієї високої цілі. Яку ж думку хотів висловити автор у «Марії Тюдор»? Він прагнув показати королеву, яка водночас була б жінкою: велика, як королева; правдива, як жінка.

Автор в іншому місці вже згадував, що драма в його розумінні, драма в тому вигляді, в якому її створив би геній, драма в дусі XIX століття — це аж ніяк не високомовна іспанська трагікомедія Корнеля, розтягнута і велична; це не абстрагована трагедія Расіна, любовна, ідеальна і божественно-елегійна; це не глибока комедія Мольєра, захоплююча, прозорлива, але й нещадно-іронічна; це не філософська трагедія Вольтера; це так само й не комедія Бомарше з її революційною дією; вона не виходить за межі всього поійменованого, але водночас містить його цілком у собі; а ще точніше — вона являє собою щось зовсім нове. На відміну від творінь цих великих драматургів, які переважно розглядали якусь одну сторону явищ і висвітлювали її систематично і послідовно, така драма мусить охоплювати всю багатогранність життя. Якби нині з'явилася людина, здатна створити драму такою, як ми її розуміємо, — цією драмою було б людське серце, людський розум, людська пристрасть, людська воля; це була б минувшина, воскресла заради нинішнього дня; це була б історія, яку творили наші батьки, зіставлена з історією, яку творимо ми; на сцені була б суміш усього, що змішується в житті; з одного боку, починався б народний бунт, з другого — точилася б розмова закоханих, і ця розмова була б уроком для

народу, а народний бунт був би криком серця; це був би сміх, це були б сльози; це були б добро, зло, високе, низотне, фатум, провидіння, геній, випадок, суспільство, світ, природа, життя; і ми відчували б, як понад цим усім витає щось величне!

В такій драмі, яка служила б вічним уроком для юрби, було б дозволено все, оскільки всяке зловживання було б виключене самою її суттю. Вона здобула б собі славу своєю чесністю, піднесеністю, повчальністю і добросовісністю, і її неможливо було б звинуватити в прагненні до гучних зовнішніх ефектів там, де єдиною метою були б повчальний урок і моральність. Вона могла б, не будячи підозри⁵⁴, привести короля Франціска I до Магелони; вона могла б, не бентежачи найсуворіших суддів, вкласти в серце Дідье глибоке співчуття до Маріон; вона уникнула б звинувачень у високомовності й перебільшеннях, що їх був зазнав автор «Марії Тюдор»,— якби повністю розгорнула на сцені, в усій його жакній реальності, широко відомий в історії грізний трикутник: королева, фаворит, кат.

Людині, яка зуміє створити таку драму, потрібні дві якості: сумління і геніальність. Автор цих рядків знає, що він наділений лише першою з них. Проте він продовжить розпочату працю — з вірою, що слідом за ним з'являться інші поети, які досягнуть більшого. За наших днів найширша публіка, духовний рівень якої дедалі зростає, глибоко симпатизує всім значним починанням у мистецтві. Сьогодні все, що є високого в критиці, допомагає поетові і підбадьорює його. Інші судді мало чого варті! Отож, хай приходить поет! Що ж до автора цієї драми, впевненого, що майбутнє належить поступові, переконаного в тому, що, попри брак видатного таланту, його завзята наполегливість рано чи пізно дасть якісь плоди, то він ясним, погідним і довірливим поглядом дивиться на публіку, котра щовечора приділяє стільки цікавості, доброзичливого співчуття та уваги цьому недосконалому творові. В присутності цієї юрби автор відчуває відповідальність, яка лежить на ньому, і спокійно бере її на себе. Працюючи, він ні на мить не випускає з уваги народу, що йому театр несе просвіту, історію, що її театр роз'яснює, людське серце, що його театр спрямовує. Завтра він полишить закінчений твір, щоб

узятися до нового; він покине юрбу, щоб повернутися до свого усамітнення — до того повного усамітнення, куди не доходять лихі віяння зовнішнього світу, куди інколи зазирає, щоб потиснути йому руку, молодість, його подруга; усамітнення, де він лишається сам на сам зі своїми думками, своєю незалежністю і своєю волею. Самота дорожча йому, ніж будь-коли, оскільки лише на самоті можна працювати для народу. Більше ніж будь-коли, його розум, його творіння, його думки будуть далекі від впливу будь-яких угруповань: адже йому відоме дещо більше від угруповань — це партії, дещо більше від партій — народ, дещо більше від самого народу — людство.

«Марія Тюдор», 17 листопада 1833 р.

*

Декілька рядків, що правлять за вступ до цього тому, вказують на думку, яка в ньому міститься. *Прелюдія* пояснює *пісні*.

В наші дні у світі ідей, так само як і в світі речей, у суспільстві, так само як і в кожній людині, все перебуває в якомусь присмерковому стані. Яка природа цього присмерку? І що настане вслід за ним? Питання величезної ваги, найбільше з питань, котрі неясно тривожать наше століття, в якому все закінчується знаком запитання. Суспільство чекає, щоб те, що видніється на обрії, яскраво розгорілося або зовсім погасло. До цього нічого додати.

Що ж до самого цього тому, то й про нього автор нічого більше не скаже. Для чого привертати увагу читачів до ледь помітної нитки, що з'єднує цю поетичну збірку з попередніми книжками? Це та сама думка, заклопотана іншими справами, ті самі хвилі, здійснені іншими вітрами; те саме чоло, прорізане іншими зморшками, те саме життя — але в іншому віці.

Автор не буде занадто на цьому наполягати. У своїх творах він зберігає елемент особистого лише тому, що в ньому інколи відбиваються загальні закономірності. Він гадає, що в іншому випадку не варто було б вивчати його «індивідуальність», як звикли нині висловлюватись у досить поганому стилі. І якої б

думки не дотримуватися відносно оцієї індивідуальності, вона лише тьмяно проблискує в його книжках. Автор далекий від думки, що цю його книжку, всі її розділи можна розглядати як вірогідний матеріал для історії будь-якого людського серця. В цьому томі чимало породжень уяви.

Але що, ймовірно, подекуди й справді дістало вислів у цій книжці, що було головним для автора, коли він писав подані тут вірші,— так це той дивний присмерковий стан людської душі та суспільства в нашому столітті, той туман навколо нас і та непевність у нас самих, те неясне напівсвітло, в якому ми живемо. Ось чому в цій книзі у вигуках сподівання вчувається нерішучість, пісні кохання змінюються скаргами, світла радість оповита смутком, зневіра нараз переходить у веселощі, занепад раптом змінюється піднесенням, спокій приховує страждання, внутрішнє, глибинне хвилювання ледь сколихує поверхню вірша; політичні бурі споглядаються з незворушним спокоєм, думка побожно відходить з людних міських площ до родинного вогнища, а страх, що все повертає на гірше, в якісь хвилини поступається місцем радісній та бадьорій вірі в те, що розквіт людства не за горами. В цій книжці, настільки незначній у порівнянні з такими великими питаннями, поєднано всі протилежності: сумнів і догма, день і ніч, найпотаємніші закутки душі та світляні вершини,— поєднані так, як і в усьому, що ми бачимо,— в наших політичних теоріях, у наших релігійних віруваннях, у нашому домашньому побуті, в історії, яку творять для нас, у житті, яке ми самі для себе творимо.

І останнє, що автор вважає за потрібне тут додати: в цей перехідний, рокований на чекання час, коли точаться такі запеклі суперечки, коли точки зору так різко розмежовані й доведені до таких крайнощів, що люди у нас прислухаються лише до двох слів — «так» і «ні», тільки їх розуміють і тільки їх вітають оплесками,— сам автор, проте, не належить ні до тих, хто заперече, ні до тих, хто стверджує.

Він належить до тих, хто плекає надію.

«Пісні сутінків», 25 жовтня 1835 р.

<...>

Творити по той бік вогненної межі, званої театральною рамою, тієї межі, яка відокремлює реальний світ од світу ідеально-го, творити за умов поєднання мистецтва й природи і наділяти життям характери, тобто творити людей; вкладати в цих людей і в ці характери пристрасті, котрі зумовлюють їхній розвиток і зміни; і нарешті, при зіткненні цих характерів і пристастей із великими законами, встановленими провидінням, породжувати саме людське життя, тобто великі, дрібні, комічні, болісні або жахні події, котрі дають душі насолоду на ім'я інтерес, а розумові — урок на ім'я мораль: такою є мета драми. Отже, драма має дещо спільне з трагедією — завдяки зображенню в ній пристрастей, а також із комедією — завдяки зображенню в ній характерів. Драма — це третя, більша форма мистецтва, вона осягає, містить у собі і запліднює дві перші форми. Корнель і Мольєр існували б незалежно один від одного, якби між ними не було Шекспіра, котрий подає Корнелеві ліву руку, а Мольєрові — праву. Так зустрічаються два протилежні електричні заряди — комедія і трагедія, і жарина, яка при цьому спалахує, — це й є драма.

Пояснюючи своє розуміння основних принципів, законів і мети драми, автор, як він уже не раз відзначав, цілком здає собі справу з того, що сили його незначні, а розум — досить-таки обмежений. Він говорить тут — і треба, щоб його вірно зрозуміли, — не про те, що він створив, а про те, що намагався створити. Він показує, що правило йому за вихідну точку. І нічого більше.

Ми можемо подати тут лише кілька рядків передмови, оскільки бракує місця для ширшого викладу наших міркувань. Отже, хай буде дозволено нам, не вдаючись до зайвих подробиць, перейти від загальних думок, висловлених вище і справедливих, на нашу думку, для всього мистецтва в цілому (звичайно, при дотриманні всіх вимог ідеального), до деяких конкретних думок, які можуть виникнути у вдумливих людей при ознайомленні з «Рюї Блазом».

По-перше, якщо розглянути лише один бік питання,— в чому полягає смисл цієї драми з точки зору філософії історії? На цьому слід зупинитись.

Коли монархія близька до загибелі, спостерігається цілий ряд своєрідних явищ. І передусім — це тенденція до занепаду дворянства. Занепадаючи, воно поділяється на частини, і ось в який спосіб.

Королівство розхитане, династія згасає, закони втрачають силу, політична єдність гине внаслідок інтриг; вище суспільство дичавіє і деградує; всі відчують скрізь і зовнішню, і внутрішню передсмертну слабкість; великі державні установлення розпаля, і силу мають лише дрібні — найсумніше суспільне видовище; нема більше ні поліції, ні армії, ні фінансів; кожен розуміє, що настає кінець. Тому в усіх умах запановує туга за минулим, страх перед майбуттям, недовіра до всіх і до всього, безнадія і глибока відраза. Оскільки хвороба держави охоплює передусім суспільні верхи, перша жертва її — високе панство. Що з ним відбувається? Частина дворянства, менш чесна і менш благородна, лишається при дворі. Невдовзі все має загинути, час не терпить, треба поспішати, треба збагачуватись і звеличуватись, використовуючи обставини. Люди думають тільки про себе. Кожен вибудовує своє маленьке власне щастя на великому суспільному горі, не зглянувшись на долю вітчизни: він придворний, він міністр, він поспішає стати щасливим і могутнім; він розумний, він по той бік добра і зла, він досягає свого. Такі люди жадають усього, домагаються всього, беруть усе: державні ордени, звання, посади, гроші; живуть самим тільки честолюбством і захланністю. Під маскою зовнішньої благопристойності приховують таємні пороки, породжені людською слабкістю. А оскільки таке життя, суть якого — гонитва за насолодами й задоволення власного честолюбства, вимагає передусім зречення всіх природних почуттів, люди внаслідок цього стають нестримно жорстокими. Коли настає день опали, в душі вельможі, який трапив у неласку, пробуджуються страхітні начала, і людина перетворюється на демона.

Безнадійний стан королівства веде іншу частину дворянства,

кращу і шляхетнішу, на інший шлях. Ці люди покидають королівський двір, повертаються до своїх палаців, замків і маєтків. Ці люди відчувають відразу до державних справ, вони нічим не можуть допомогти, оскільки наближається кінець світу; що можна зробити — і чи варто впадати в розпач? Треба забути про все, заплющити очі на все, жити, бенкетувати, кохатись, тішитися життям. Хто знає, чи лишився попереду ще хоч рік? Сказавши це собі або навіть просто ледь усвідомивши цю думку, шляхтич одразу ж береться до справи: він наймає вдсятеро більше слуг, купує нових коней, осипає коштовностями жінок, влаштовує святкові ігрища й оргії, щедро дарує, продає, купує, віддає під заставу, марнує, проїдає, пропиває, віддає себе в руки лихварів і невдовзі до краю розтринькує своє майно. Якогось дня настає нещастя. Виявляється, що, хоч королівство й швидко занепадає,— він розорився раніше від падіння держави. Все скінчено, все погоріло. Від усього розкішно-полум'яного життя не лишилося навіть диму — він розвіявся. Зостався тільки попіл. Забутий і покинутий усіма, крім кредиторів, такий збіднілий шляхтич стає тим, чим тільки й може стати: почасти шукачем пригод і наживи, почасти розбійником, почасти волоцюгою. Він поринає в юрбу і зникає у цій велетенській, тьмяній і темній масі, що її він доти ледве чи розрізняв глибоко внизу. Він ніби тоне в ній з головою і, ховаючись, рятується в ній. У нього більше нема золота — але є сонце, скарб усіх тих, хто нічого не має. Спершу він жив посеред суспільних верхів, а тепер оселяється внизу і звикає до такого життя. Він зневажає свого родича — могутнього і багатого честолюбця; він стає філософом і порівнює злодіїв з вельможами. І разом з тим це сміливець, людина добра, розумна і простодушна, суміш поета, жебрака і принца; він глузує з усіх; він дає чосу нічній варті — але й пальцем не торкає її сам, а діє з допомогою своїх товаришів, так само як колись на такі діла кликав слуг; не без певної вишуканості поєднує він у своїх манерах зухвалість маркіза із безсоромністю цигана. Зовні він заплямований, але чистий душею; від дворянина в ньому лишилися тільки збережена честь, приховане ім'я і видобута з піхов шпага.

Якщо подвійна картина, яку ми щойно побіжно змалювали, в певний момент спостерігається в історії всіх монархій, все ж особливо яскраво вона була виражена в Іспанії кінця XVII століття. Отже, якщо авторові й пощастило здійснити цю частину свого задуму,— а він щодо цього далеко не впевнений,— у пропонуваній читачеві драмі перша половина іспанського дворянства тієї епохи дістала своє втілення в образі дона Салюстія, а друга — в особі дона Сезара. Вони, як годиться, двоюрідні брати.

Тут, як і скрізь, зображуючи кастильське вельможне панство близько 1695 року, ми, звісно, не маємо на увазі поодинокі благородні винятки. Продовжимо наші міркування.

Приглядаючись далі до цієї монархії і цієї епохи, ми бачимо, що нижче від великого панства, розколотого на дві частини і якоюсь мірою втіленого в двох людях, що їх ми щойно назвали, в тіні рухається щось велике, темне й незнане. Це — народ. Народ, який має прийдешнє, але не має сьгоднішнього дня; народ-сирота, вбогий, розумний і повний сил; народ, що стоїть вельми низько, але прагне стати вельми високо; народ, який несе на собі тавро рабства, але в душі виношує геніальні задуми; народ, який служить панам, але в своєму нещасті й приниженні, серед руїн суспільства палає любов'ю до єдиного лику, повитого божественним сяйвом, лику, який втілює для нього владу, милосердя і щедрість. Народ — це Рюї Блаз.

А над цими трьома людьми, котрі в нашому випадку дають можливість глядачам побачити названі три начала і в цих трьох началах — всю іспанську монархію XVII століття,— над цими трьома людьми височіє чисте й осяйне створіння — жінка, королева. Нещаслива як жінка, бо у неї ніби й нема чоловіка; нещаслива як королева, бо у неї ніби й нема короля, схилена з царственою ласкою, а може, й не без жіночого чуття, до тих, які стоять нижче від неї, і задивлена вниз, тоді як Рюї Блаз, народ, дивиться вгору.

З погляду автора, чотири постаті, поєднані в такий спосіб (не применшуючи значення другорядних персонажів, котрі посилюють правдивість картини в цілому), підсумовують найприкмет-

ніші риси, явлені зорові історика і філософа, коли він досліджує іспанську монархію вказаного періоду. До цих чотирьох персонажів можна було б також долучити п'яту постать — короля Карла II. Проте в історії, так само як і в драмі, Карл II Іспанський — не особистість, а лише тінь⁵⁵.

Слід одразу ж зазначити, що все мовлене тут не є поясненням «Рюї Блаза». Це лише один з аспектів п'єси, а точніше — враження, яке ця драма, якби вона заслуговувала серйозного аналізу, могла б справити на людину вдумливу і сумлінну, — на людину, котра її дослідила б, приміром, з погляду філософії історії.

Але, якою б незначною не була ця драма, вона, як і все на світі, має чимало інших аспектів, і розглядати її можна зовсім з іншого боку. Ідею, як високу гору, можна роздивитися з різних сторін. Це залежить від того, в якій точці ми стоїмо. Хай дарують нам надто високе порівняння — ми вдаємось до нього лише з тим, щоб ясніше висловити нашу думку: Монблан, якщо на нього дивитися з Круа-де-Флешер, не схожий на Монблан, яким ми його бачимо із Саланша. Та все ж це той самий Монблан.

Так само (при переході від великого до малого) і ця драма, історичний сенс якої ми щойно пояснили, постала б перед нами в зовсім іншому вигляді, якби ми не розглядали її із значно вищої точки зору — з точки зору чисто людської. В такому разі дон Салюстій був би втіленням безмежного себелюбства і невтомного піклування про себе; його протилежність, дон Сезар — це повна безкорисливість та безжурність; Рюї Блаз являв би собою уособлення генія і пристрасті, пригнічених суспільством і прагнущих високості тим сильніше, чим дужче налягає гніт; і, нарешті, королева — це чеснота, якій загрожує знуджена бездіяльність.

З чисто літературної точки зору характер цього задуму знов-таки виглядав би інакше. В ньому могли б дістати своє втілення три найвищі форми мистецтва. Дон Салюстій уособлював би драму, дон Сезар — комедію, Рюї Блаз — трагедію. Драма за-в'яже комедію, комедія її ускладнює, трагедія — розрубує вузол.

Всі названі підходи до драми по-своєму вірні й справедливі,

але жоден з них не охоплює цілості. Абсолютна істина міститься лише в творі, взятому в цілому. Хай кожен знаходить у творінні те, що він у ньому шукає,— і поет, який, втім, не дуже тішить себе такою надією, вважатиме, що своєї мети він досяг. Філософська тема «Рюї Блаза» — це народ, який прагне до вершин; чисто людська тема — це чоловік, який кохає жінку; драматична тема — це лакей, який кохає королеву. Публіка, яка щовечора збирається, щоб подивитися цей твір (адже у Франції ніколи не бракувало суспільної уваги до мистецьких спроб, якими б вони не були), публіка, повторюємо ще раз, бачить у «Рюї Блазі» лише останню тему, тему драматичну, лакея,— і вона по-своєму має рацію.

Все щойно мовлене з приводу «Рюї Блаза» видається нам очевидним і стосовно всякої іншої п'єси. Шановані всіма творіння великих драматургів є видатними саме тому, що вони мають більше різних сторін для розгляду, ніж усі інші. Тартюф змішить одних людей і жахає інших. Тартюф — це змія, що прослизнула в дім, він — лицемір, він — і саме лицемірство. Він — то людина, то ідея. Для одних Отелло — чорношкірий, що покохав білу жінку; для других — це вискочень, що одружився з дочкою патриція; для одних він — ревнивець, для інших — уособлення ревнощів. І таке розмаїття аспектів анітрохи не порушує композиційної цілості твору. Як ми вже згадували в іншому місці: тут безліч гілок і єдиний стовбур. <...>

«Рюї Блаз», 25 листопада 1838 р.

*

Один поет написав «Утрачений рай»; інший поет написав поему «Морок»⁵⁶. Між Едемом і Царством Мороку є світ; між початком і кінцем є життя; між першою людиною і людиною останньою є Людина.

Людина існує в подвійний спосіб — як істота природна та як істота суспільна. Бог вклав у неї пристрасть, суспільство — здатність діяти, природа — здатність до мрії.

З пристрасі, поєднаної з дією, тобто з фактів сучасного життя та з подій минулого, народжується драма. З пристрасі, яка поєднана із мрією, народжується власне поезія.

Коли художнє зображення минулого звертається до подробиць, як це робить наука, коли зображення сучасного життя здійснюється за допомогою тонкого аналізу, тоді драма стає романом. Роман — це не що інше, як драма, котра в своєму розвитку виїшла за межі театру чи то завдяки мислі митця, чи то завдяки його серцю.

А втім, і в поезії є драма, і в драмі є поезія. Драма й поезія проникають одна в одну, як всі людські властивості, як усі промені всесвіту. Сама дія відає хвилини замріяності. Макбет мовить: «Співає на вежі стриж». Сід мовить: «Похмуре світло, що паде з зірок». Скапен мовить: «Сьогодні небо вбралось скоморохом». Ніщо в цьому світі не може схватись від блакитного неба, зелених дерев, від похмурої ночі, шуму вітрів, пташиного співу. Ніяка жива істота не може відбігти від суцього світотвору.

Зі свого боку, і у мрії бувають хвилини діяння. Ідилія Галла патетична, мов п'ятий акт драми; четверта книга «Енеїди» — це трагедія; у Горация є ода, з якої згодом виникла одна комедія Мольєра. *Dones gratus eram tibi* * — це «Любовна досада».

Все пов'язане одне з одним, все доповнюється одне одним, все з'єднане між собою і запліднюється цим поєднанням. Суспільство входить у природу; природа містить у собі суспільство.

Одним оком поет споглядає людство, другим — природу. Перше з оцих двох очей зветься спостереженням, друге — уявою.

Цей подвійний погляд, незмінно звернутий до подвійної мети, породжує в глибинах поетового мозку те єдине й багатоліке, просте і водночас складне натхнення, яке називають талантом.

Одразу ж слід зауважити, що в усьому щойно мовленому, як і в тому, що буде сказано нижче, автор цієї книжки, само собою зрозуміло, так само далекий від думки про себе самого, як перший-ліпший з його читачів. Скромний і вимогливий митець мусить мати право, опустивши очі і з непокритою головою, тлумачити

* Поки я був тобі милим (лат.).

художні твори. Яким би малознаним і незначним митцем не був автор, перед лицем одвічно чистих законів слави не можна забронити йому це споглядання, яке становить суть його життя. Людина живе диханням, митець — сподіванням. І до того ж який убогий пастух, оточений квіттям, засліплений зірками, зануривши босі ноги до струмка, з якого п'ють його вівці, не вигукнув би хоч раз у житті: «Хотів би я стати імператором!»

А тепер продовжимо.

В наші дні безсмертні шедеври були створені великими й благородними поетами, котрі особисто й безпосередньо брали участь у щоденних тривожних подіях політичного життя. Але, на нашу думку, справжній поет, який випадково або з власної волі опинився поза потоком цих подій, принаймні на певний час, і на весь цей час був позбавлений прямого спілкування з партіями або урядами, міг би також стати автором великого твору.

Жодних зобов'язань, жодних пут. Повна свобода для його думок і вчинків. Він був би вільний у своєму бажанні добра всім тим, хто працює, у своїй відразі до тих, хто заступає шлях, у своїй любові до тих, хто приносить людям користь, у своєму співчутті до тих, хто страждає. Він був би вільний поставити перепони всякій брехні, з якого боку і від якої партії вона б не походила; вільний витягати принципи з болота нищих інтересів; вільний із співчуттям схилитися до всіх нещасних і преклонити коліно перед кожним, хто повен самозречення. Ніякої ненависті до короля і водночас — любов до народу; ніяких прокльонів на голови панівних династій — і слова розради династіям, які повалено; ніяких слів догани на адресу зниклих племен — і симпатія до володарів майбуття. Він жив би посеред природи, він оселився б і в суспільстві. Йдучи за покликом свого натхнення, не маючи жодної іншої мети, як тільки мислити і допомагати іншим мислити, з серцем, переповненим любов'ю, з поглядом, у якому великий спокій, він дружнім оком озирає би в свій час і весну на луках, і князя в Луврі, і вигнанця в тюрмі. І якби він часом і піддавав критиці якийсь із законів людського кодексу, було б відомо, що свої дні і ночі він проводить за вивченням законів божественних, досліджуючи вічні взірці. Ніщо не порушу-

вало б його глибокого і суворого споглядання — ні гомінливий плин суспільних подій, оскільки він вбирав би їх у себе і прояснював їхній смисл у своїй творчості; ні випадкове сусідство з чийсь тяжким горем — адже звичка мислити допомагає й давати людям розраду; ані навіть потрясіння, спричинені власними душевними переживаннями: адже, коли розривається наше серце, ми бачимо крізь нього бога; плач спонукає поета до міркування.

До своїх драм, віршів і прози, п'єс і романів він вклав би історію і легенду, життя народів і життя окремих людей, високоповчальне змалювання царських злочинів, як-от в античній трагедії, і видовище пороків, властивих юрбі, як-от у стародавній комедії. Навмисне замовчуючи ганебні винятки, він вкладав би в людську свідомість повагу до старості, зображуючи старість завжди великою, співчуття до жінки, зображуючи жінку завжди слабкою, благоговіння до природних поривань, показуючи, що завжди й за всіх умов є щось святе, високе й доблесне в двох великих почуттях, що на них тримається світ від часів Адама і Єви,— в батьківстві та материнстві. Нарешті, він незмінно ввищував би гідність людської істоти, показуючи всім, що в кожній людині, навіть у найбільш зневіреній та пропащій, жевріє божа іскра, здатна щомиті спалахнути од вишнього подиху: ніякий бруд і ніякий попіл не можуть ні сховати її, ні погасити. Ця іскра — людська душа.

В його поемах були б висловлені поради теперішньому часові і так само були б окреслені контури прийдешності, що їх втворила його мрія; то сліпучо-світлі, то лиховісні відблиски сьогоднішніх подій, пантеони, могили, руїни, спомини, милосердя до вбогих, любов до знедолених; чотири пори року, сонце, поля, море і гори; погляди, кинуті потай до храму душі, де, немов крізь прочинені двері каплиці, можна побачити на таємничому олтарі чудесні золоті чаші віри, надії, поезії, кохання; нарешті, там було б і правдиве зображення людського «я», що є, можливо, найбільшим, найвиразнішим і всеосяжним творінням мислителя.

Так само як у всіх інших поетів, котрі міркують і незмінно підносяться духом своїм понад всесвітом, крізь його творіння —

поеми або драми — просвічувало б чудове сяйво творіння божого. Було б чути, як птахи співають в його трагедіях; було б видно, як людина страждає серед його краєвидів. На перший погляд, не було б нічого більш відмінного, аніж різні його поеми; насправді ж — нічого більш єдиного та взаємопов'язаного. Творчість його в цілому нагадувала б саму землю: плоди всіх сортів — але первісно єдина ідея для всіх задумів; квіти всіх видів — але єдиний сік, що живить усі корені.

Він присвятив би себе служінню совісті, як Ювенал, котрий вдень і вночі відчував у собі присутність «свідка в глибині себе самого» — *postea dieque suum gestare in pectore testem* *; служінню думці, як Данте, котрий назвав грішників «тими, хто не мислить» — *le gente dolorose ch'anno perduto il ben del intelletto* **; служінню природі, як Августин, котрий, не боячись звинувачення у пантеїзмі, назвав небо «розумним створінням» — *coelum coeli creatura est aliqua intellectualis* ***.

І те, що створив би цей ум, цей поет, цей філософ, — уся сукупність його творів, усі його драми, всі поеми, всі разом зібрані думки, — все це являло б собою велику таємничу епопею, окремі пісні якої бринять у кожному з нас, епопею, пролог до якої написав Мільтон, а епілог — Байрон. Поему про Людину.

Кожен мислитель має право взяти собі за взірець, за мету, за предмет честолюбства, за життєвий принцип, за граничну межу своїх мріянь це величне життя митця-просвітителя, цю величезну працю, що являє собою поєднання філософії з поетичною гармонією, цей ідеал поеми і поета. Автор вже не раз зазначав, що він — один з тих, які випробовують свої сили, випробовують вперто, чесно і добросовісно. І не більше. Він не пускає на самоплив те, що люди воліють називати натхненням. Він незмінно повертається обличчям до людини, до природи або до творця. В кожному з нових своїх творів він відслоняє край завіси, яка ховає його думки, і, можливо, уважні читачі вже помітили якусь цілісність

* Удень і вночі свідок живе в грудях (лат.).

** Нужденні люди, що втратили благо мислити (італ.).

*** Небо — це певне породження неба, наділене даром мислі (лат.).

у цьому зібранні писань, на перший погляд не пов'язаних між собою і не схожих одне на інше.

Автор вважає, що всякий істинний поет, незалежно від думок, які приходять до нього від самої вічної істини, мусить містити в собі ідеї свого часу.

Що ж до віршів, що їх він друкує нині, то про них він скаже небагато. Якими він хотів би їх бачити — про це йшлося на попередніх сторінках; якими вони є насправді — скаже сам читач.

За винятком деяких відтінків, у цьому томі присутній той самий погляд на речі й на людей, що й у кількох попередніх книжках, які належать до другого періоду розвитку авторової думки; перша з них з'явилась у 1831 році, друга — в 1835 і остання — в 1837 році. Сьогоднішня збірка поезій є їхнім безпосереднім продовженням.

Можливо тільки, в книжці «Проміння й тіні» обрій став ширший, небо — блакитніше, спокій — глибший.

Деякі поезії цього тому покажуть читачеві, що автор лишився вірним місії, яку він поклав на себе в прелюдії до збірки «Внутрішні голоси»:

В краю, де вигасли колишні забобони,
В суспільстві, що тремтить у владі злих вітрів,
Митець споруджує священні дві колони:
Прихильність до старих, любов до дітлахів.

Що ж до питань стилю й форми, то про них автор не говоритиме нічого. Люди, які ласкаво згоджуються читати те, що він пише, вже давно знають, що коли він і припускається інколи неясності і напівтонів у думках, набагато рідше він це собі дозволяє в способі їх вислову. Не відмовляючись од визнання великої поезії Півночі⁵⁷, яку репрезентують у Франції чудові поети, він завжди відчував палку пристрасть до південної, точної форми. Він любить сонце. Біблія — його настільна книга. Вергілій і Данте — його божественні вчителі. Все його дитинство, дитинство поета, було тривалим часом мріянь, поєднаних із точним дослідженням життєвих фактів. Саме це зробило його розум таким,

яким він є. Втім, між точністю і поетичністю нема жодного протиріччя. Число присутнє в мистецтві, як і в науці. Алгебра є в астрономії, а астрономія дотикається до поезії; алгебра є в музиці, а музика також межує з поезією.

Людський розум має три ключі, що відмикають все; ці ключі — цифра, літера, нота.

Знати, мислити, мріяти. В цьому — все.

«Проміння й тіні», 4 травня 1840 р.

*

<...> До чого б не вдавалися ті, що панують у своїй країні за допомогою тиранії, а в інших землях — за допомогою погроз, що б не робили ті, які вважають себе володарями всіх народів, а насправді являють собою жменьку гнобителів і гонителів вільного розуму, — людина, яка бореться за правду й справедливість, за будь-яких обставин знайде спосіб до кінця виконати свій обов'язок.

Всемогутність зла рокована на поразку. Вільна думка завжди вислизає від того, хто намагається її придушити. Насильство не здатне її скорити; вона переходується то під одним, то під іншим обличчям. Смолоскип палахкотить; якщо його погасять, якщо його поглинає темрява, він перетворюється на голос; слово ж згасити неможливо. Якщо до рота заганяють кляп, людська мова перетворюється на полум'я, стулити ж вуста самого полум'я — неможливо.

Ніщо не може здолати людський розум, адже людський розум — це помисел божий.

«Кари», 1853 р.

*

Якби авторові було надано право впливати на уми читачів цієї книжки, автор «Споглядань» сказав би їм лише одне: цю книжку слід читати так, ніби її написала людина, якої вже нема.

Ці два томи містять двадцять п'ять років життя. *Grande mortalitatis aevi spatium* *. Якщо можна так висловитись, оця книга росла й визрівала в естві автора. Саме життя вклало її в поетове серце, куди по краплині просочувалось все, що він вистраждав і пережив. Читачі, які схиляються над нею, знайдуть своє власне відбиття в цих сумних і глибоких водах, які поволі зібралися на дні душі.

Що ж таке «Споглядання»? Їх можна було б назвати «Спогадами душі», якби таке поєднання слів не звучало дещо претензійно.

По суті, це всі враження, всі спомини, всі події, всі примари, неясні, скорботні або радісні, які зберігаються в пам'яті й повертаються до нас тінь за тінню, зітхання по зітханню, повиті якоюсь похмурою імлою. Це людське життя, що постає з таємниці коліски і завершується таємницею труни; це людський дух, який іде вперед від зблиску до зблиску, лишаючи позаду молодість, кохання, ілюзії, боротьбу, розпач — і з острахом зупиняється на грані безмежності. Все починається з усміху, продовжується риданнями і завершується суремним гуком безодні.

День по дню сюди вписувано життєпис однієї людської долі.

Отже, чи йдеться тут справді про життя однієї людини? Так, але разом з тим — і про життя інших людей. Нікого з нас не удостоєно честі жити лише своїм власним життям. Мое життя — водночас і ваше, ваше життя — водночас і мое, ви переживаєте те, що переживаю я. Людська доля — одна для всіх. Отож візьміть це дзеркало й пильніше вдивіться у нього. Нерідко ми чуємо докори письменникам, котрі, мовляв, говорять про власне «я». «Пишіть про нас!» — вимагають від них читачі. Леле! Коли я оповідаю вам про себе — я мовлю і про вас. Невже ви цього не розумієте? О безумець, який гадає, ніби я — це не ти!

Повторюємо, ця книжка такою ж мірою віддзеркалює особу читача, як і особу її автора. *Ното sum* **. Пройти крізь усі тривоги, суету, мрії, боротьбу, насолоди і працю, мовчання і горе;

* Великий відтинок людського життя (лат.).

** Я — людина (лат.).

осягти спокій у самозреченні і побачити бога; почати з Юрби і закінчити Самотою — хіба це не доля всіх людей, при всьому розмаїтті окремих людських життів?

Отож не дивуйтеся, що на просторі цих двох томів морок поволі гусне, а проте все ж книга виводить читача до сяйної блакиті кращого життя. Радість, оця минуща квітка юності, опадає з кожною наступною сторінкою першого тому; що сповнений сподіванням, і зникає у другому, повному скорботи. Якої скорботи? Справжньої і єдиної: тієї, яку приносить смерть; утрата дорогих нам людей.

Ми щойно сказали, що в цих двох томах — «Колись» і «Нині» — перед вами розкривається людська душа. Їх розділила безодня — могила.

«Споглядання», березень 1856 р.

*

Той, хто захоче зазирнути в цю книжку, навряд чи складе собі про неї ясне уявлення, якщо не знатиме, що перед ним — лише початок незавершеного твору.

Отже, ця книжка — лише фундамент? Ні. Вона існує й сама по собі. Як побачить далі читач, у ній є і вступ, і середина, і кінець.

І водночас вона, сказати б, перша сторінка іншої книги.

Чи може початок становити якусь цілість? Без сумніву: адже колонада — це вже будівля.

Дерево, яке є початком лісу, вже несе в собі все. Його коріння відокремлене від інших дерев, але своїми соками дерево пов'язане з життям усього світу. Само по собі — воно лише дерево, і разом з тим воно віщує ліс.

Якби порівняння такого роду не звучали дещо риторично, можна було б сказати, що книга ця — річ подвійної природи. Вона існує як єдине ціле; вона існує і як частина цілісного великого задуму.

Що ж являє собою цей задум?

Втілити все людство в певній циклічній епопеї; зобразити його послідовно і водночас в усіх аспектах — історичному, легендарному, філософському, релігійному, науковому: адже вони зливаються в єдиному грандіозному піднесенні до найвищого світла; і, — якщо, звичайно, природний кінець не перерве, що цілком імовірно, оцих земних трудів раніше, ніж авторові пощастить здійснити свій задум, — відтворити, немов у тьмяному і водночас ясному свічаді, оцю величну постать — єдину й багатоліку, похмуру й осяйну, фатальну й священну, — саму Людину. Ось із якої думки, або, якщо хочете, з якої спонуки постала «Легенда століть».

З заголовка двох томів, які лежать тепер перед читачем, видно, що це лише перша частина, перша серія циклу.

Поезії та поеми, які складають ці два томи, — не що інше, як зліпки з профілю людства в його послідовних змінах, починаючи з Єви, матері всіх людей, і закінчуючи Революцією, матір'ю народів; зліпки, зняті то з епохи варварства, то з епохи цивілізації і майже завжди з живої історії; зліпки, вилиті з маски століть.

Коли до цих томів долучаться наступні книги і вся праця наблизиться до свого завершення, ці зліпки, розміщені в більш-менш хронологічному порядку, являтимуть собою ніби галерею барельєфів людства.

Для поета, так само як і для історика, археолога, філософа, кожне століття несе з собою зміни обличчя людства. В пропонованих двох томах, що їх, повторюємо, буде продовжено й доповнено, читач знайде відтворення деяких із цих змін.

Він знайде тут щось від минулого, щось від сучасного, а також неясний прообраз прийдешності. В цілому ж ці поеми, різні за своїми сюжетами, але пройняті єдиним натхненням думки, пов'язані між собою ниткою, яка нерідко стає тонкою, мало не зовсім невидною, але ніде не уривається, — великою й таємничою ниттю в лабіринті людства, ниттю на ім'я Поступ.

Так, наприклад, у мозаїці кожен камінь має свій колір і власну форму; але тільки їхнє поєднання творить образ. Образ цієї книги, як ми вже сказали вище, — Людина.

Слід, проте, не забувати, що по відношенню до цілої, досі ще

не завершеної праці названі два томи становлять те саме, що й музична увертюра — до симфонії. Вона не може дати повного й точного уявлення про цілість, хоч у ній і проглядає проблиск усього твору.

Задум поеми, що визріває в авторовій душі, тут явлено лише якимось краєм.

Що ж до цих двох томів як таких, авторові лишається сказати про них лише декілька слів. Якщо розглядати рід людський як велику колективну особистість, яка протягом багатьох епох здійснює ряд визначних діянь на землі, то він явиться перед нами в двох планах: історичному та легендарному. Другий план не менш правдивий, аніж перший, перший — не менш загадковий, аніж другий.

Хочеться мимохідь застерегти, що хибною була б думка, ніби автор скільки-небудь применшує величезну цінність історичних знань. З усіх різновидів слави, яка може вінчати людський геній, нема більш осяйної, аніж слава великого історика-мислителя. Автор лише хоче, не применшуючи значення історії, утвердити значення легенди. Геродот творить історію, Гомер — легенду.

В цих двох томах саме легенда переважає і забарвлює всі поеми. Ці поеми немов передають одна одній смолоскип людської традиції. *Quasi cursores* *. Саме цей смолоскип, чие полум'я — істина, творить єдність книги. Всі поеми, принаймні ті, які присвячені подіям минулого, містять у собі або нагромаджену, або вгадану правду історії. Інколи в них присутнє щось вигадане, але ніде нема підробки; жодного згущення барв, абсолютна вірність колоритові часу та духові різних цивілізацій. Так, наприклад, у «Занепаді Риму» нема жодної дрібної подробиці, яка не відповідала б дійсності в найточнішому розумінні слова; крізь захопленість турецького історіографа у Кантеміра проглядає магометанське варварство — саме таким, як воно зображене на перших сторінках «Зім-Зізімі» або «Султана Мурада».

Автор не має найменшого сумніву відносно того, що люди, добре обізнані з історією, відчують правдивий і щирий тон цієї

* Подібно до учасників бігу (лат.).

книги. Одна з поем («Перша зустріч Христа з гробом») являє собою запозичення, або навіть переклад, з євангелія. Дві інші («Весілля Роланда» та «Емерільйо») — то розрізнені аркуші величезної середньовічної епопеї («Великий Карл, король сивобородий...»). Ці дві поеми постали безпосередньо з рицарського героїчного епосу. Це історія, підслухана біля брам-легенди.

Що ж до появи деяких інших поем у свідомості автора, певне уявлення про це можна скласти з декількох рядків, вміщених у вигляді епіграфа до поезії «Відповідь Момотомбо»,— рядків, які й дали поштовх для створення цієї речі. Автор визнає, що не раз він задовольнявся ледь уловимим натяком, непомітним незброєному оку, загубленим у якійсь хроніці чи переказі. Поетові й мислителю не заборонено вгадувати у фактах суспільного життя те, що природознавець розпізнає, наприклад, при аналізі даних зоології: допотопного звіра можна відтворити за відбитком пазура або за ямкою зуба.

Тут — прогалина, там — надто вже детальне й дріб'язкове зображення якоїсь подробиці; такі вони, вразливі сторони всякої незавершеної праці, відданої на суд читачів. Таке порушення пропорцій інколи буває уявним. Читач, звичайно, мусить дочекатися виходу всієї «Легенди століть», щоб справедливо судити про її недоліки. Наприклад, узурпація влади відіграє величезну роль в утворенні середньовічних держав, а з заплутаною історією інвеститур пов'язано стільки злочинів, що автор вважав за потрібне висвітлити ці питання в трьох аспектах, у трьох драмах: «Маленький король Галісії», «Евірадн» і «Довірливість маркіза Фабріціо». Те, що нині може справляти враження надмірної розтягнутості, згодом в усьому циклі виглядатиме більш пропорційно.

Веселих картин у цій книзі небагато, тому що не так часто вони трапляються і в історії.

Як буде видно читачеві, автор, змальовуючи людські долі, не виривав своїх героїв із їхнього оточення. Щоб видобути з людської душі її правдиві звуки, він змушує людей стикатися з істотами іншої породи — тваринами, предметами, мертвою природою, тобто з істотами, які відіграють якусь не знану нам фатальну роль у підтриманні запаморочливої рівноваги світобудови.

Такою є ця книга. Автор пропонує її читачеві, не приховуючи від себе самого її глибокої недосконалості. Це лише прагнення до ідеалу, й нічого більше.

Але останні слова, мабуть, вимагають додаткового пояснення.

Ми сподіваємося, що в майбутньому, коли будуть опубліковані інші томи цієї книги, всім стане зрозумілим зв'язок, який, згідно з авторським задумом, з'єднає «Легенду століть» з двома іншими поемами, на сьогодні вже майже завершеними, одна з яких являє собою розв'язку, а друга — вінець епопеї: «Кінець Сатани» та «Бог».

Автор вважає за можливе, розвиваючи все сказане вище, вже сьогодні ознайомити читачів із задумом досить широкого поетичного полотна, задумом, який виник у автора на самоті, задумом, у якому має бути відображена єдина проблема — Буття в його трьох обличчях: Людство, Зло, Безмежність; прогресивне, відносне, абсолютне. Цим трьом обличчям і відповідало б те, що можна назвати трьома піснями — «Легенда століть», «Кінець Сатани», «Бог».

Нині автор випускає в світ лише першу серію начерків до цього полотна. Інші з'являться згодом.

Ніхто не може ручитися, що завершить розпочату справу: адже ні одна хвилина дальшої праці над задуманим твором не є в нашій владі; можливість дальшої роботи, на жаль, залежить від самого життя людини; але навіть найслабшому з людей дозволено мати добрі наміри і висловлювати їх.

Отже, намір цієї книги — добрий.

Удосконалення роду людського з кожним новим століттям; людина, що сходить з мороку до ідеалу; райське перетворення земного пекла; повільне й неухильне пробудження свободи; право на це життя і відповідальність за майбутнє; священний гімн на тисячу строф, сповнений найглибшою вірою, гімн, що досягає вершин найвищої з молитов; драма світотвору, осяяна ликом творця,— ось чим має стати ця поема, якщо лише бог, володар людського життя, дозволить її завершити.

«Легенда століть», 12 серпня 1859 р.

ПОЕЗІЇ

ПОКЛИКАННЯ ПОЕТА

I

Чом поринаєш ти, поете,
У бунтівливий рух юрби?
Невже для тебе — хитрі сплети
Хаосу, темені й злоби?
Де вільних обширів немає —
Твоя поезія вмирає;
У рабських чварах між людьми
Твоя душа одвічно чиста —
Як вибиті газони міста
У товпища під чобітьми.

Хіба не чуєш ти жажної
Лавини всіх громів землі,
Коли в фатальному двобої
Зійшлись народи й королі?
Хіба твого достойні слуху
Ці хрипи навісного духу,
Це хижє буйство світове?
Звістовнику життя нового,
Не приставай до люду злого,
Що лютим розбратом живе!

Тугими струнами бриніти —
До мирних берегів полинь!
Розповивайся, гожий квіте,
Під небокраями пустинь!
Шукай для дум своїх простору,
Шукай безлюддя серед бору,
Прозрінь — щоб віднайти любов,

Безмовності — щоб чути ясно
Веління строге і прекрасне,
Пітьми — щоб день вітати знов!

Іди в ліси! Іди на берег!
Співай серед квіток і зіль,
Як гаю шум, як листя шерех,
Як плескіт лазурових хвиль!
Рятунок твій — у самотині,
А не в народній збірчині:
Людина схиблює щокрок.
Лише в полях — відрада щира,
Природа — це велика ліра,
Поет — божественний смичок!

Мудрець! Не йди супроти бурі!
Нехай імперія грізна
Пливе на безміри понурі
Без керівничого стерна,
Мов корабель крізь хуртовину
(Рибалка в цю нічну годину
В хатині теплій сушить сіль) —
Ламає лід бортом залізним,
Із хряском хмуро-лиховісним,
І рветься снасть, і кіль тріщить!

II

— Гай-гай! — поет відповідає,—
Люблю я гори і ліси,
Буйноту їхнього розмаю,
Іх безгоміння й голоси,
Роздольне царство супокою,
Не скуте злом і тяготою;
Навколо — мир і благодать,
Радіє кожна пелюстина,

І вся душа моя промінна
Жадає в просторінь сіяць.

Тонув би я в яснім величчі
Природи — неподільні ми;
Та кожен має в цім сторіччі
Обов'язок перед людьми,
Віддавна мисль — оновча сила.
Дано птахам для льоту крила,
Хліба сотворені для жнив,
Для спраглих вуст — шумливий келих,
Ріка — для берегів веселих,
Мислитель — для людських умів.

Наш буревійний час людині
Обов'язок і труд судив,
І проклят той, хто в самотині
Зрікається своїх братів!
І проклят той, хто йде в пустелі,
Коли злоба й лихі хурделі
Терзають змучений народ!
Ганьба співцю, що перед боєм
Відходить з міста із сувоєм
Нікому не потрібних од!

Поет у непроглядні роки
Зближає благовісні дні;
Він у майбутть керує кроки,
Він зором — весь удалині.
Поет понад людським походом,
Немов пророк перед народом,
Підносить у руці своїй,
Незнаний він чи знаменитий,
— Щоб у прийдешне путь світити —
Могутній факел огняний!

Він бачить, як народ міцніє;
Любов'ю щиро зайнялись
Його далеколетні мрії
Про те, що збудеться колись!
Глузують? Що ж! Але затямить
Юнак і закарбує в пам'ять
Усе, що гудила юрма;
І красномовець не єдиний
Прилюдно те бере на кпини,
Над чим міркує тайкома.

*

Юрба зневагою карає
Пророцтво, мрію, мислей жар,
Мов океан, що повергає
На берег свій хрипкий удар.
Але дарма: не буде впину
Ідеї, зблислій в цю хвилину,—
На ній тривка печать життя!
Все людство умістилось в Єві;
Видіння, явлене співцеві,—
Колиска диво-майбуття!

Обіцяна пора настане!
З колиски — чистих мрій вінець —
Суспільство з'явиться, жадане
Для всіх оновлених сердець!
Права й обов'язок високий,
Звитяжна віра, світлий спокій,
Людських законів суть жива,
Безмежжя вільного пориву,
І кроки вічного посіву,
І благодійливі жнива!

Але, щоб сходи ці потужні
Могли піднятись і зрости,

Серця потрібні чисті й мужні,
Натхненні, повні світлоти!
Щоб посеред стихій розгулу
Людське судно не потонуло,
Творець у вирішальну мить,
Наперекір грозі навислій,
Звістовників своєї мислі —
Співців — за весла садовить!

*

Не там, де миру й щастя брами,
Не там, де сходить день новий, —
Оратор з бляклими губами,
Без спогадів і без надій:
Колись ішов він за зорею,
Але, погордувавши нею,
Ступив туди, де ніч глуха,
І душу кинули оспалу
Ганьбі й безчестю на поталу
Його жадоба і пиха!

Гордїй з душею боязкою,
Сквернитель істинних скарбів,
Упившись мудрістю людською,
Купатись в золоті схотів;
І, від слуги йдучи до пана
З усмішкою, що притаманна
Жерцям, які зреклись святинь,
У вирі оргій він п'яніє,
Де безсоромність шаленіє,
Де вихваляють прах і тлінь!

Не там — писаки лживоусті,
Що, наче подрузі близькій,
Заприсягалися розпусті:

«Богине, я навіки твій!»
Буває й так: ці фарисеї
До храму юності своєї
Скервують непевний крок,
Щоб там, у грі несамопитій
Своєї сморідної хіті,
Втопити проблиски думок!

Не там — знавцтва рій безкрилий,
Сліпці, що курять фіміам,
Скопці, що з мудрості зробили
Зисковий і фальшивий крам!
Під стая Содома та Гоморрі —
Лихварська зграя у притворі:
Вже храм, обернутий в притон,
Посіли гендлярі й блудниці,
А їхні пакосні таблиці —
Оздоба сплямлених колон!

Не там — гульвіси жовтороті,
Губителі отих жінок,
Які слугують їхній плоті,
Щоб хліба заробить шматок!
Посеред оргій, учт, розтління
Не чуть вам голосу сумління:
«Ця жінка на страхітний торг
Пристала, виродку спідлілий,
На вибір мавши дві могили:
Твою постелю або морг!»

Не там — руїнна лють затята,
Якою владні поїнялись!
Не там — салонні кошенята,
Що стануть тиграми колись!
Прислужники юрби чи трону,
Ті, для яких нема закону,—

Сама гординя й чвань сама!
Шляхетні всі вони на людях,
Але душі нема в їх грудях
І правди у душі нема!

*

Коли б zostалися на світі
Лишень *такі*,— з яким чуттям
Поет у нашому столітті
Волав би: «Горе! Горе вам!»
Ховав би він лице стражденне
Й, оплакуючи світло денне,
Перед житлом своїм, один,
Зустрівши ніч, огнем повиту,
На всі чотири боки світу
Метав би хмуρο попіл він!

І переможно наші рани
Розкльовували б, як орли,
Насмішники-Арістофани,
Поети чорної хули!
З могили збуджений Петроній
Блюзнірства наші беззаконні
Клеймив би яросним тавром!
Кульгаві ямби Архілоха
Всю гидь, що родить нам епоха,
Перешмагали б батогом!

Але закон є нездоланний,
Основа праведних основ!
Небесний світоч пожаданий
За виднокруг не відійшов!
Для всіх проваль і хащ понурих,
Для душ засліплених і хмурих,
Для серць, що гинули в імлі,

Є світлі знаки благостині,
Проміння сонця — на вершині,
Свідоцтво правди — на чолі

*

Мужайтесь, благородні душі,
Уми в тривозі неясній,
Серця беззахисні й недужі —
В огні молитв, у колі мрій!

Мужайтесь, юні покоління!
Грядете буйно ви, немов
Весінніх громовиць падіння
Серед гущавини дібров!

Блукальці без мети й спочину,
Не впевнені в ділах своїх,
Запраглі мрію бiстроплинну
Вловити в темряві доріг!

Філософи, уми жертовні,
Що зазирали в чорну хлань,
Божественного жаху повні
Над урвищем своїх змагань!

Стражденні, потерпілі, гнані,
Серед розгромів і сум'ять
У відчайдушнім намаганні
Саму лиш душу врятувать!

Ви, мудреці, перед якими
Вже не один світанок скрес,
Невелемовні пілігрими,
Повиті сйявами небес!

Войовники, що встали рано,
Бо вже сурма вістує збір!
Мрійливці, спрагли недріманно
У суть речей заглибить зір!

Мужі, що поринали в дію
Заради завтрашнього дня
І ще плакаєте надію —
Клаптину божого вбрання!

Мужайтесь, пастухи у полі
Та звідачі земних глибин!
Мужайтесь, браття ясночолі
З усіх вершин і низовин!

Хай кожен з вас ступає в шерг
Метою збратаних людей!
У хвиль прибою — вічний берег,
І вічно хмари мчить борей!

Хай кожен певність зберігає
І серед радощів і бід
Духовним зором обіймає
Дитину, і зорю, і квіт!

Хай кожен чує, як із нього
Спадає рабства тінь лиха
І дух братерства світового
У кожній жилці вибуха!

Мужайтесь! В темряві й тумані
Мета яскріє провідна!
Все людство в зорнім пориванні —
Одна велика таїна!

Задовго буревійні ночі
Вам душу шарпають і рвуть!
Зведіть лице! Омийте очі!
Вгорі, над вами — світло! В путь!

*

Народи! Слухайте поета!
У пільмі світить він один,
У нього на чолі прикмета —
Промінний знак нових годин!
Пробивши твердь віків буремних,
Він зрить в утробах їхніх темних
Росток, що силу затаїв.
Цей муж дитинне серце має,
Й до нього вічність промовляє,
Як до річок і до гаїв.

Це він, зневаживши всі клини
І хмари чорних лихоліть,
До вас доносить крізь руїни
Живого спадкоємства нить!
З його одвічного завіту
Походить все, що гідне світу,
Що освятили небеса;
У всіх думок, людських і вишніх,
Коріння — в товщі літ колишніх,
А брость — оновлена краса!

Він проливає на скрижалі
Несмертних істин — свій огонь!
Струмує в душі нездужалі
Чудовний жар з його долонь!
Він осяває племенисто
Хатину й храм, пустелю й місто,
Долини й блесть льодовиків;

Його поезія — горіння:
Вона — зоря, що до спасіння
Веде царів і пастухів!

СКУЛЬПТОРОВІ ДАВІДУ Д'АНЖЕ

I

Давіде! Мов король, що ділить між князями
Державу батьківську з незмірними скарбами,
Митцеві кожному владарство дав творець:
Поетові — порив, луно людських сердець,
Що лине в просторінь, громів і зблисків повну,
Глибокодумних строф гармонію чудовну,
Яка підноситься над землю цю стару,
І барви — малярю, і форму — різьбярю,
А музикантові в буйнім його дерзанні —
Таємний лад звучань, акорди первозданні.
Так, форму — різьбярю! Але — ти знаєш це,
Великий скульпторе, — вона й ніщо, і все:
Усе — з ідеєю, але ніщо — без неї.
Нехай же в променях найвищої ідеї
І вдень, і поночі, у храмах гомінких,
Перед театрами, на вулицях міських,
Така відмінна скрізь і все ж єдина в світі,
Скульптура з каменю, чи мармуру, чи міді
Несе на гордому й погідному чолі
Красу божественну — і славу, й честь землі!
Хай на губах її гарячий подих буде,
Нестримна сила хай виповнює їй груди,
Хай струменить з долонь незрима благодать,
І німі уста хай все-таки звучать!
На дотик — крижана, з обличчям богорівним,
Доступна зорові, повита сяйвом дивним,
Найблагороднішим перейнята чуттям,

Оголена, немов перед творцем Адам,
Хай Афродітою вона виходить з піни
І світові несе любові дар безцінний,
І чистим спалахом яскріє, неземна;
Хай золотим дощем спадає пелена
Волосся вогкого, що вроду потаїло,
Всіх різнотрав'їв цвіт, для всіх очей світило!
Натхненням ведений до істинних прозрінь,
Митець підноситься думками в височінь:
Хай кпить з нечистою душа її крилата,
Хай не боїться мук і хай глузує з ката,
Хай діва праведна, над прірвами зоря,
Ласкавим поглядом впокорює моря!

II

Ти добре, скульпторе, це знаєш. В ранню пору
В мистецтво ти ввійшов, як вірний до собору,
І вже не повертався. Од молодих ще днин
Твій дух оперсь на твердь чудесних верховин,
Щоб витворити взір незвіданих гармоній,
Чий відблиск геніям окрие горді скроні!
Ось те, що осягнув і що побачив ти!
Серед плодющої, о майстре, самоти
Двояйним виблиском зорять тобі в роботі
І юний Рафаель, і сивий Буонарроті!
Ти відаєш, яке натхнення, чий порив
Підносить скульптора, що глибоко зумів
В Ісайю й Фідію зануритись душею:
Від високості од — на безмір епопеї!

III

Митці, мислителі, розвіювачі мли,
Герої — по землі з народами пройшли,
Один приносив меч, а інший — книгу строгу,
Ще інший — людові показував дорогу,

Той в сумі наслідків шукав тривких причин,
До факту вчений йшов, митець — до височин;
Той змайстрував бусоль, магніт, верстат для друку,
Ще інший вклав у вірш гармонію стозвуку,
Цей праведний король свободу полюбив,
Її за руку взяв і сам їй шлях відкрив;
Для громадянських чвар трибун скував вудила;
Під дахом, що його теплом своїм зігріло
Господне дихання, священник прихист дав
Малому сироті й дідку, що замерзав;
Мудрець, замислений про зорі та планиди,
Покрови тайни зняв із віщої Ізиди;
Суддя, що істині права її вернув,
Закреслив кодекс там, де смертний вирок був;
Мислитель надійшов, щоб нам усім явити
Взірець прекрасного, і душі просвітити,
І школу збудувать у кожному селі;
Ще інший, вождь юрби, з'явившись на чолі
Повстання славного, повів на шлях законний
Народ, велику рать, яка тлумить корони;
Ще інший на містку хиткому, на краю,
На міні, що таїть убивчу міць свою,
Де мури злаmano,— спинив, неподоланий,
Свинцю і полум'я страхітні урагани;
У вік ненависті, в добу проклять і лих
Поети звуками святих пісень своїх
Звеліли націям, погрузлим у роздорах,
Дослухатись до лун і чистих, і суворих,
Що линуть із узлісь і лану. Жизняні
Всесвітні гімни в час суспільної борні —
Стократ доречніші. Нехай цілющу воду
Мистецтво нині п'є з твоїх джерел, природо!
Ці люди — істинні, довершені уми,
Окраса й цвіт землі, все ліпше між людьми,
Провидці, мрійники, митці, пророки, маги,
У мучеництві їх — наближення звитяги,

Добро — це книга книг, нетлінні сторінки,
З яких навчатимуть дітей своїх батьки,
А генії, котрі несуть її по світу,—
Священні літери земного алфавіту.
Великі символи під ноги їм лягли:
Світила, циркулі, і леви, і орли —
Широкий розмах крил, а блиск очей похмурий.
— Чудують скульптора ці осяйні фігури!
Він згадує міста і предків гробовці,
Задля яких не раз творитиме взірці,
У вічність вдивлені. О праведне видіння!
Найблагогороднішим просвітлені промінням,
Чимраз величніші, над суетним життям,
Із барельєфами, що ледве зрими нам,
З його ества, де мисль не знає перепони,
Могутні зводяться у темряві фронтона!

IV

Хіба не так? Хіба накреслення твое
Огромом мурувань майстерних не стає?
З безмежної душі твоєї в вись бездонну
Чи не підносяться громаддя пантеону?
Так ось як лучаться в міцний єдиний спліт
Людина — й зодчество? Ідея — і граніт?
Високий твій приділ — не звіданий ще й досі!
Біля фронтона ти, на славному порозі
Вітаєш цих мужів, що вищі від людей,
Сидиш з героями величних епопей
На блоках мармуру. Твої несхибні очі
В безплотні видива затоплені. Захочеш —
Камінну й бронзову прийдешність їм даєш,
Великий вчителю! Твоя можуть — без меж!
Ти мислиш праведно і судиш досконало:
У віщого жерця — як у митця ухвала,
Поет, немов суддя, провадить без облуд

І над Аттілою, й над Бонапартом суд!
Комусь віщуеш день, а іншим — ніч глибоку,
Турбуеш воїна, щоб місце дати пророку,
Ти твориш півбогів! Ти кажеш мовчазним
Убогим пастухам та воякам старим:
«Ввійдіть! Сяйний вінець для кожного готовий!»
І мовиш королям: «Не пам'ятаю, хто ви».

V

Бо мало — видати монарший маніфест,
Перед людьми нести державу, скіпетр, хрест,
Щоб згодились поет і скульптор гордовитий
Ваш покрив гробовий у зорний блиск повити
Й до пантеонів шлях явить вам серед туч!
Це ж ви, о королі, самі, на власну руч
Будуєте свою ганьбу чи, може, славу!
На добрі й злі діла чекає вирок правий,—
Скорити можна світ, позбутись всіх оман,
Зцілять чи ятрить глибінь народних ран,
До подвигу століть свої докласти сили;
Та з осереддя справ, що їх здійнить зуміли,
Ви голос вчуєте, а в нім — любов чи гнів,
Страхітний, наче брязк невідьницьких замків,
Чи, може, лагідний, мов туркіт голубиний,—
І ваші зрушаться камінні домовини!
Цей голос — майбуття всепереможний дух,
Вперед він кличе тих, у кого пильний слух,
І що йому хвала та лестощі нещирі —
Ані брехливих вуст, чужих правдивій вірі,
Ні куплених осанн не хоче знати він,
Ні вдячних вигуків, які таять проклін;
Злочинні безміри пороку і підлоти —
Або жага прозрінь, путі добра й чесноти:
Свідoctва вищого й певнішого нема,
Про вами здіяне — повідає сурма!

VI

Хай над майстернею твоєю світло сяє,
Давіде! Тиша, труд, мистецтво неокрає,
Ліворуч — Фідій-маг, праворуч — Жан Гужон;
Ось — те, що не вдалось, відкинутий шаблон;
Повитий думкою твій камінь шерехатий;
Безмовний заколот твоїх нерухомих статуй;
Погруддя, поглядом заглиблені у нас;
Якийсь незнаний мир струмить з ліпних окрас;
Все чаром сповнене, потужним і натхненним;
Ти сам — просвітлений мистецтвом божественним.
Високий сходить день. Ти добре бачиш суть.
Крізь душу прозору твою поволі йдуть
Природи людської об'яви благородні:
Так у безмовності ступає в храм господній
І зупиняється задумливий народ.
Достойний у тобі знаходячи оплот,
Проходять повагом прекрасні ці фантоми —
Вони з проміння й тьми; ось замок невідомий,
Багрянє палаців, мур, ще далі — сон могил,
Таємне зодчество, камінний розмах брил, —
Це в їхнім гомоні, сумний він чи щасливий,
Твоя велика думка сповняє перспективи.
Колишній Вавілон не вмер за наших літ,
Він — у естві митця. В твоєму, о Давід!
Пружина стиснута; видніється основа;
У задумі твоїм зростають загадково
Ліси, що давні їх не відали віки.
На капітелях — лист, і птахи, і квітки.

VII

Торуєш людям ти дорогу небувалу,
Зіркий місителю шляхетного металу,
Ливарнику думок! Поглянь, які дрібні
Знавецькі присуди! Низотній метушні

Не дай покласти знак на твій різець величний!
Не допусти, щоб був до мармуру дотичний
Терпуг злих пристрастей, що віють з роздоріж!
Мав Буонарроті Рим — у тебе є Париж.
Яви ж високий взір своєму місту, друже!
Як вигнано міняйл із храму — так недужі,
Мерзотні мріяння прогніваних витій
Митцю накинути не зможуть власний стрій.
Монархам не служи: віддай своє чування
Народам. Так, митець! Пусті ж галасування
Облесників юрби — від себе геть жени!
Серед майстерні ти, сягнувши глибини
Свого замріяння, стоптав змію пороку
І осягаєш сам творіння суть високу!
Все те, за що вони взялись чи не взялись,
Не варте погляду твого, що лине ввись,
Туди, де істинне, велике і чудовне.
У них низькі діла, але твоє — верховне.
Хто б сплутати посмів хоч на єдину мить,
Уздівши видива, що здатні засліпить,
У колі пристрастей, у лютому хаосі:
Вони — раби дрібнот, а ти — творець колосів!

ПОЧАТОК МУЗИКИ — В ШІСТНАДЦЯТИМ СТОЛІТТІ

I

Ви, друзі юності моєї, плином літ
Тепер обтяжені! У твердь могильних плит
Б'ють ваші спомини, й подібні ви до мене —
Похилені йдете, адже знаття — важенне!
Ви пам'ятаєте — таке не раз було:
Коли замріяна Скорбота на чоло
Долоню нам кладе, втішаючи дбайливо,
Неначе подруга прихильна й справедлива,

Хто з нас у музиці розради не шукав?
Хто пісні, мов сестрі, душі не відкривав,
Хто з нас, чиє ество незаймано ховає
Німотні спогади про тих, кого немає,
Щасливих сліз не лив, обличчям не яснів
Між інструментів, флейт і зграйних голосів!
Хто з нас, таємною перейнятий журбою,
Не прагнув увійти, задиханий, з юрбою
В театр — у людний вир, у коло хвилювань!
Як ринуть подихи до повені звучань,
Хто душу не жбурляв свою, мов у горнило,—
В оркестр, де музика здригається стокрила,
Де войовничий марш — любов'ю осіяв,
Де бас, ридаючи, втішає барабан!

II

Вчувайте ж! Вимовив одне маестро слово —
Смичок на всі скрипки упав одночасово,
Здригаючись, оркестр сміється в чорній млі.
Все промовляє. Так, буває, у селі
Долине крізь полів похмуре нарікання
Сміх юних збирачів між лоз на винобранні;
Мов капітель колон злинає струнко ввись,
Щасливі звуки флейт над альтом піднялись;
Повиті маревом, так високо над нами
Схиляють амфору цнотливі сестри, гами:
За руки взявшись, співають влад вони.
Тим часом вітерець кружляє, з глибини
Приносячи легкі, грайливо-неокраї
Мережива звучань, що флейта розтинає.
О небо! Гук сурми! На цей величний глас
Все прокидається, підхоплюється враз,
Столунний барабан здригається од бою,
І вже реве оркестр отарою жажною!
Повітря сповнюють акорди, лютий свист .

Лисучо-мідних змій! Здригнувся корнетист;
Ще мить, коли гобой задуманий озветься —
Й завіси полотно згори донизу рветься!
Стемніла, наче ліс, одкривши тло своє,
Уся симфонія раптово постає
Єдиним гімном. Ось, як у новім хаосі,
У тьмі все губиться, що тільки-но звелося,
І в кожному гомоні вчувається: «Кінець!» —
І гасне звуків ряд, і сходить нанівець;
Ніч, розливаючись по стуманілих нивах,
Стирає обриси мелодій мерехтливих,
Що до затоплених подібні кораблів;
Та fuga вергає на них різкий порив
Своїх просвітлених буянь, примхливотонна,
І знову зоряні летять у п'тьму грона!
Концерт, що рине ввись з огнем своїх розкриль!
Крецендо з відхланей здійма потужність хвиль!
Серця вслухаються! Тривоги не збороти!
Як линуть із смичка малі краплини-ноти —
Він у паланні дня і в вечоровий час
Ясну грозу звучань обрушує на нас!

III

О давній генію, могутній Палестріна!
Хвала тобі, творець гармонії! Як плине
Нестримана ріка, що поїть людський рід,
Вся музика пішла із рук твоїх у світ!
Адже Бетховена і Глюка мрійне гілля
Із коренів твоїх зросло, з твого зусилля,
А син твій, Моцарт, взяв із олтарів твоїх
Новітню ліру, ще не знану у живих,
Тремтливішу від трав під подихом блакиті,—
Ти витворив її в шістнадцятім столітті!
І наш бентежний дух до тебе поспіша,
Ледь голос вимкнеться і відповідь душа!

Подібний до творця в час сотворіння світу —
Учителю! Як зумів натхненно він явити
Цей космос музики над пругом наших мір,
Відлуння божества, чий голос — світотвір?
Де цей юнак, дитя Італії палкою,
Взяв душу, сповнену по вінця таїною?
Який же подих, труд, яке з ясних велінь
Створили генія — для людських устремлінь
Опору, сяйво, твердь, щоб темінь розкололась?
Скажіть мені, звідкіль до нього линув голос,
Що слухають усі, не встаючи з колін?
Хто вклав у нього те, що в нас вкладає він?

IV

Прославлених дитинств найглибша таємниця!
Хто квітці повелів над прірвою зродиться,
Поету — на краю всіх пристрастей-проваль?
Хто показав йому дива, незнану даль,
Світило в мороці? Який-то бог являє
Серед темнот йому видовище безкрає,
Крізь чорноту жалоб — краси п'янливий пал,
Крізь дійсність прозірну — високий Ідеал?
За руку хто бере удосвіта дитину
І мовить їй: «В душі твоїй, о людський сину,
Ще ранок не настав. Тож, поки не зсушив
Тебе грядущий День навалою вогнів,
Ходім! Я покажу тобі незримі хлані!
Я сповню сявом твої зіниці тьмяні!
Все, що роз'яснюють не тут і не тепер,
Збагнеш ти — мову руж і многозвуччя сфер;
Троянда-бо в полях і зірка серед неба
Неясно гомонять, вподібнені до тебе.
Тобі, поетові, видимим стане бог!
Довірся ж мудрості палаючих стежок
Науки, що її жадає думка щира:

Адже схиляються поезія і віра
Буйним кущем своїм — в джерела світлоти.
Дитя укохане, коли в дорозі ти
Стокrotnie рватимеш або шипшину дику —
Почне малий твій крок верстати путь велику.
Иди ж! Не бійся дня, що втому навіва!
Природу наслухай, лови її слова,
Вмій найзагальніше відчути в одиничнім,
Під покривом буття — уздріти символ вічний,
Ось чоловік, судьба, і дерево, і ліс,
Могили, борозни, де чорний жаль проріс,
І, мов пахке гілля, що гоїть наші болі,
Ясніють Істини слова у нас на чоблі,
І, наче задуми подвижника ясні,
Проміння сонячне палає в вишині!»

V

Як Палестріна чув у світі і в людині
Нечутні голоси, то радісні й невинні,
То лиховісні! Як, іще малим дитям,
Він мислям віддававсь і з чистим почуттям
Приймав у глиб душі і грім, і тихий шерех,
Все, що несли йому хмарини, річка, берег!
Як він гуляв — дитя, але вже повне дум,
Світання зустрічав, і слухав вітру шум,
І зазирає до прірв, які відгонять жахом,
І в п'їтьму поринає, і заздриє бистрим птахам,
І радісно здригаєсь, коли в полях весну
Стрічав уквітчану, пробуджену від сну,
Що зелень берегів купає в водах ставу,—
І плющ закоханий, і квітку золотаву.
У вечоровий час, як днина умира,
Коли змовкає все — і приспана жура,
І дзвоник череди, і голоси пташині,—
Вчував нерідко він уже близьке рипіння

Сільського воза, брязк, захриплі голоси,
Іржання коней — там, продершись крізь ліси,
Дорога з пагорба спускається у поле;
Де вільхи над струмком чи там, де терня голе,
Серед імли смеркань, самотній, слухав він
Дзвін церкви дальньої із глибини долин!
Як часто наслухав він гомін хат убогих,
Глузливий шепіт трав, пророслих на дорогах,
Волення лемеха, що крає ниви шмат;
З руїн монастирів — цвірінькання пташат,
Коли лягає тінь на праведні могили;
Вівси, що вдосвіта у полі зашуміли,
Юрбою щасною постали на путі
І похилилися в бентежнім сум'ятті;
Бджолу, що весело над квітами співає;
У многості речей (вона ж — Буття безкрає)
Як часто, мріючи, він прагнув осягнуть
Таємний їхній зміст, невловну їхню суть!
З прогулянки йдучи, замислений і радий,
Минав балкони він, де грають серенади;
Колись, вертаючись до себе, в рідний дім,
Відчув він щось нове у серці молодім:
Як ружа прагне бджіл, покоси — рос ізблислих,
Він осягнув той стан, коли в юначих мислях
Все разом ожило! — Поетів труд святий!
Глибінь ума його — як зоряні світи:
Там віяли вітри, вогні буяли й хвилі,
І важко гнулися жнива позолотілі,
Зливались товщі тьми, дахів і височин,
А вечір люто гнав юрбою на спочин
Людей — до їх осель, а звіра — до яскині;
Ліси, розгойдані небесним вітровінням,
Щасливо збуджені у мить відходу зим,
Шалено маяли гіллям своїм рясним!
Дух, форма, світло, тінь, вогонь, незнані досі,—
Все в душу юнака незримо пролилося!

VI

Не мрамур він обрав, не фарби й полотно,
А музику! Пора! По змовклому давно —
Прийшов новий Орфей! Мов хвиля океану,
В мистецтво він приніс Таємне і Незнане:
І ліри тихий плач по співі голоснім,
Що з кожним ділиться лунким чуттям своїм,
І лютню, що бринить незбагнутим звучанням,
І мрію, що зника, ледь вимкнеться світання;
Бо відав він усе, що лине звіддалі,
Бо вільний дух його із сонця, зір, землі,
Що перед ним пливли у відхлані бездонній,
Не колір добував, а безміри гармоній;
Величний гімн його, звістовник горніх слав,
Небесним покликом ество людське проймав,
Як промені горять крізь вітражі церковні;
Вслухаючись у спів, у відгомони, повні
Високих устремлінь, у стрій акордів тих,
Що тішать праведних і ятрять душу злих,
Ми чуем, як летять понад земні безодні
Сяйливі ангели — звістовники господні!
Омріяв Джотто їх, а Данте в вишині,
Єдиний, споглядав. Створіння осяйні,
З очима синіми, у ясноту повиті,
Вони, серед уже примерхлої блакиті,
Як зірка, зблиснувши на сході, йде увись,
По луках запашних блукають, сміючись.

VII

Блажен, хто жив тоді, за віку золотого,
Коли на висі гір та генія людського
Готичне сонце ще ронило благодать,
Уже відходячи за обрій умирать;
Коли собор, уже в нічній обладі темній,

Навік заховував діла свої таємні!
Цей гордий Вавілон, його незмірний труд,
Епоха величі, доба важких споруд
З дахами гострими, і баштами, й шпилями,
Творіння генія — перейняті думками
Громаддя кам'яні, без ліку, без наймень,
З чиїх руїн уже відходив звільна день!
Століття таємниць, де хмурого Дедала
Наука прадідня у мороці конала,
А з інших обріїв, де проясніла тьма,
Між Тассо й Лютером, вершинами двома,
Проливши на твої, о Зодчество, склепіння
Всю світлоту свого божистого проміння,
У небо, Дюрером прославлене, в zenіт
Музика сходилa, як місяць-повновид!

ВІДПОВІДЬ НА ЗВИНУВАЛЬНИЙ АКТ

Отож, я людожер і навісне страхіття,
Козел відпущення; я в хаосі століття
Стоптав французький вірш ногами обома;
Стлумив і добрий смак; сказав: «Хай буде тьма!» —
І сталось. Вірно вас я зрозумів, панове?
Канон шляхетних драм, мистецтво слів чудове —
Все зникло. Будячи ваш благородний гнів,
Я море темряви на день ясний навів
І Вроду обернув на тлінь і порожнечу.
Ось звинувачення. Хай так. Я не перечу;
Аж надто праведним керовані чуттям,
Мене ви ганите, проте я вдячний вам.
Пильніше вгляньмося у плин віків неспинний,
Що лине з храму в храм, несе жадані зміни —
Свобода, творчий лад, оновлення грядуть!
Сягнімо ж думкою в найглибшу їхню суть,

Аж до подробиць. Що ж до мене, то, гадаю,
Незнаним ще гріхам моїм немає краю;
Було сподіяно (охоче визнаю)
Чимало злочинів, які вину мою
Ще більш обтяжують, і список цей великий:
Вивірював слова, шукав цілющі ліки,
Болячки нецтва старого уразив,
Минуле похитнув од верху до низів,
Не вбереглись ні зміст, ні форма від розору,
Та й не вони одні: дивіться на потвору!
Зухвалець винищив без жодних острого
Абетку прадідню! Так ось він, демагог!
Що ж, поговоримо.

Як вийшов я із школи,
Латині навчене хлоп'я, бліде і кволе,
Завжди замислене, з похиленим чолом,
Як став уважно я дивитися кругом,
Щоб зрозуміти світ, природу і мистецтво,—
Доглянув щось на взір народу та шляхетства
У царстві слів, що ним поезія була;
Межи словами та ж нерівність залягла,
Що поміж герцогом і хлопом найбіднішим,
Склади ледь зналися, як Лондон із Парижем;
Він був державою, славетний наш язик,
В якій ще не настав революційний рік.
Слова з народження ділилися на касти:
Одні, що линули з вуст Федри та Йокасти,
Галантно скрасивши придворний етикет,
Із королем ішли до золотих карет;
А інші, жебраки, слівця безцеремонні,
Жили з простолюдом, в тюрмі або притоні,
В лахмітті вештались, бо не для них закон;
То все — низотний жанр, огидливий жаргон,
Для фарсу створений і для низької прози,
Не красний стиль, а чернь, удатна на погрози,
Босота, що її тюремник-словникар

На ймення Вожелá позначив як *вульгар*. —
Бідацького життя означення безстидні;
Міщани, одного хіба Мольєра гідні;
Расін на них усіх іскоса позирав;
Корнель, коли в рядку своєму добачав,
Велично залишав із знаттю заодно їх;
Вольтер на те волав: «Корнель у підлих строях!» —
І добрий наш Корнель коритись мав йому.
Тут я прийшов, як тать, і гарконув: «Чому
Ці — вічно перші йдуть, а ці — завжди останні?» —
На Академію, змарнілу в намаганні
Спідницею укрить елізію і троп,
На батальйони всіх олександрійських стоп
Револуційний шквал наслав по-лиходійськи,
На давній наш словник я вдяг ковпак фрїгійський —
Ні слів-патриціїв, ні слова-злидаря!
Почавши бурею на дні каламаря,
Я згодом домішав, між тіней спохмурнілих,
До тлуму чорних слів — роїння мислей білих!
Сказав я: «Де слова, в чий паділ хоч на мить
Прозірнокрила мисль не сіла б одпочить,
Блакиттю скупана?» — думки жажітні й ниці;
Я Арістотеля переступив границі;
Сказав я: «Всі слова — братерська, вільна рать!»
А завойовники й тирани, що бряжчать
По світі зброєю, вояцтво стоплеменне —
Були як песики салонні проти мене;
Я циркуль поламав, покинув круг брехні;
Я на ім'я назвав свиню: чому б і ні?
Тацит — Вітеллія, а Борджу — Гвіччардіні
Теж вірно нарекли. У суетній гордині
Я зняв нашійника епітетів із пса —
Той щиро здивувавсь. Я дав — о чудеса! —
Корові в подруги телицю-недотику,
Веселій Марготон — цнотливу Береніку.
В обіймах п'яних Од — Рабле був вельми рад;

На Пінді з танцями співали «Буде лад!» —
Півголі музи, хор без флеру й ореолу,
Всі дев'ять, грянули повстанчу «Карманьйолу»;
З Міртіль-пастушкою побрався Жан-злідар;
Король спроста спитав: «Це скільки б'є дзигар?»
Я вбив слонову кість, і сніг, і ніжнотрав'я,
Із царствених зіниць агати повиймав я
І мовив до руки: «Ти просто біла будь!»
Я хтиво осквернив поезій тайну суть
І цифру ввів у вірш, о жах! А Мітрідату
Згадати допоміг боїв Кілікських дату.
О люті дні! З Лаїс я поробив лахудр!
Чимало слів, що їх Ресто-великомудр
Всякдень прилизував, щоб догодити трону,—
Ще не збулись перук. Понад юрбу півсонну
Грім революції розлігся з вишини:
«Тепер пора! Повстань, о слово! Осягни
Іще не збагнутий уділ свій бунтівливий!»
Перуки, ричучи, враз обернулись в гриви.
Свобода! Як народ ламає пруття ґрат,
Ми левів творимо з уклінних собачат —
Під нашим праведним і клятим ураганом
Слова окрилися завоює полум'яним!
Я сам відозвами Ломона обліпив,
В яких читалось: «Геть словесності стовпів —
Усяких там Батте, Бугурів та Бросеттів!
Вони — майстри оков і вбивчих трафаретів;
До зброї, проза й вірш! Шикуйтеся в полки!
Погляньте-но: строфу забито в колодки,
Мисль, ода, драма, вірш — у рабським животінні,
Плодиться Кампістрон на мертвому Расіні!»
Злостиво скреготав зубами Буало.
«Замовкни, прихвосню»,— йому гукнув я зло.
Війна — риториці, мир — визволеній мові!
Урочий день настав! Одкрито шлях онові!
Де ітос з пафосом? О велемовний ляк!

Бо не один тікав Мольєрів Пурсоньяк —
Помчали лікарі за Дюмарсе юрбою,
Клістири несучи з пермеською водою;
Іменники, склади й самі дієслова,
Вигнанці, парії, збунтована мужва —
Надбігли купами і страху нагнали,
Мов сон Аталії піднявся із могили;
Що мовив Терамен — розпалось в прах. І тут
Нараз потьмарилось світило-Інститут!
Вони старий режим аж до основ ламали,
А я аплодував, я, кровопій зухвалий,
Убивця красних фраз, — коли на площі вздрів
Строфу, що з величчю вповідала гнів,
Хапаючи за карк «Мистецтва поетичні»,
Коли у товпищі, під вигуки окличні
Плебеї вішали на ліхтарях ума
Аристократію шляхетного письма!
О так, я — Робесп'єр! Дантон живих глаголів!
Я бойовий похід народних слів очолив
На старосвітчини владарство чимале,
І покарав Данжо, і задушив Рішле!
Як бути з іншими злочинствами моїми?
Я взяв Бастілію, де знемагали рими,
І зруйнував її, і кайдани розбив,
Які в'язнили дух, і з пекла увільнив
Всіх прókлятих, кого боялись як прокази,
І витоптав до пня химерні перифрази,
І геть перемішав у розпалі подій
Похмурий алфавіт — цей Вавілон новий!
І добре відав я: той гнівний рух народу,
Що волю дав словам, — дає й думкам свободу.

Єдиність — вічна твердь і пруг людських зусиль.
Весь світ — одна стріла, і б'є в ту саму ціль.

Отож по злочинах я каяття не кину.
Все вірно — як же тут не визнати провину?
Мабуть-таки старі ви, отче, бо у вас
Я вже пробачення прошу в десятій раз;
Якщо Бозе — наш бог, я стану атеїстом;
Священним був наш стиль — ясним, струнким і чистим,
Трістан, і Буало, й лілеї золоті,
Безсмертних крісел ряд і трон на видноті —
Перетрошивши все у цій високій залі,
Словам-капралам я (вони, хоч грубі — вдалі)
Полковницьке звання надав без зволікань,
З займенника зробив натхненника повстань,
З дієприкметників-рабів, що повні гніву, —
Гієн, а з дієслів — потвору бунтівливу.
Тепер хай вергає громами мракобіс!
Сказав я носові: «Ти таки просто ніс!»
Сказав я золотим плодам: «Ви просто груші!»
Сказав я Вожелá: «Ослячі в тебе уши!»
Сказав я мові: «Ти, Республіко, зведись,
Любов'ю й вірою наснажена! Трудись,
Натхненне плем'я слів — без ліку, без упину!»
Я королівський вірш собакам прози кинув;

І те, що я робив, — робили інші теж,
Від мене вдаліше. Світився жаль без меж
В очах Полімнії, Евтерпи й Каліопи.
Не конче лічено віднині в вірші стопи —
Рівновагу в рядку порушено. Тепер
Цей птах, що гордо ніс дванадцять пишних пер
І знай підстрибував, віддаючись не лету,
А лиш просодії, чи то пак етикету, —
Ламає правила, щосили крильми б'є
І, покидаючи ув'язнення своє,
П'є воду посеред джерельної долини
І вольним жайвором у піднебесся лине.

Віднині в небесах ширяють ті слова,
Що бунтарі-митці вернули їм права:
Так! Завдяки перу письменника-бандита
До нас приходять знов, у сяєво повита,
Звитяжна істина й розвіює туман;
Уява впевнено штурмує глузд міщан;
Із співом радості, із сміхом та сльозами
Сама Поезія схиляється над нами —
Плавт і Шекспір її до всіх людей несли,
У величі її пророчій віднайшли
Іов — дар мудрості, Горацій — розум ясний;
Поезію п'янить блакиті бунт незгасний —
Вона у безумі священному стремить
В оселю вічності по сходинах століть.
Приходить Муза знов, і нас веде, й неначе
Над нашим болісним людським уділом плаче,
Втішає, линучи в розжеврений zenit,
Аби позначити свій світлоносний літ
На наших чолах — так, щоб ми на мить уздріли
Мільйоноокий зір, політ мільйонокрилий!

Прямує до мети потужний плин подій.
Це завдяки тобі, о поступе святий,
В повітрі, в голосах, у мудрості книжковій —
Скрізь Революція живе, в ділах і слові!
Вона співає, вчить і зве в нові бої,
Розкуті радісно і мова, й дух її:
То до жінок вона звертається в романі,
То втуплює свої зіниці полум'яні
В лице мислителя, що путь верстав у млі,
І, як сестру, веде Свободу по землі —
І всновує в ество людей. А забобони,
Всі темні пристрасті й неправедні закони,
Які громадились у безмірі віків,
Зникають волею всепереможних слів,

Що Революція їх сповнила душею;
Вона — й поезія, і проза, й епопея,
Вона — й наснага драм, і почуттів розмах,
Ліхтар на вулиці і зірка в небесах!
Вона, зоря мистецтв, над обрії вселенські
Підносить голос свій, як рупор велетенський,
В глибини мови йде, і волею творця
Вивищує народ, просвітлює серця,
І надихає люд могутністю своєю,
І обертається на провідну Ідею!

ЧОТИРИ ВІТРИ ДУХУ

Я чотирьох вітрів політ уздрів бунтливий
І мовив я: — Вітри! Гадаєте, одні ви
Мчите квадригою небесною — буйні,
Страхітні демони? Гадаєте, одні
Ви несете з морів у гори гнів свій ярий?
Гадаєте, одні ви раптом з-поза хмари
Назад верстаєте свою шалену путь —
До відхлані ночей, туди, де коні ржуть,
Або ж підноситесь у лютому змаганні
До гордих стромовин, ледь зримих на світанні,
І звідти славою відлунюєте в світ?
Цей безупинний плин і громоносний літ —
Іх знає й людський дух, трагічні вітровії:
Коли у вас весна — людина оре й сіє;
Людина — Архілох і Гамлет водночас;
Так, уподібнившись до буревійних вас,
Вона здійсмає бунт і творить «Гліаду»;
Її душа в собі таїть і вищу владу,
Й чотири подуви, і полюси, й зірки.
Вітри! Повітряні дракони-близнюки,
Ви, що звиваєте над нами пасма сині,
Щоб геть розсіятись у хижому ревінні

І мріях! Людський дух — той самий аквілон;
Він теж — любов, життя, гнів, радісний закон!
Не швидше тратять міць його поеми хмурі,
Ніж ваші хмарища, завислі у лазурі;
Вірш понад вежами, шпилями й ворітьми
Летить нестримано, як повіви зими,
І праведний поет, вдихнувши гнів до пісні,
Не довше бариться, ніж ви, вітри зловісні,
Щоб витерти уста й перемінить сурму:
Він на Нерона дме, як вітер — на чуму.
Ледь чутно мовить він до схимника в печері,
Біду вістуючи, заходить в царські двері;
Бо людський дух — орел; чотири є крила
У нього (духові несхибна путь лягла
Від хланей Ноевих — на острів Іоанна) —
Це Епопея, Ямб, і Ода осіянна,
І Драма пристрасна. Як з лихом йде війна,
На одіж генія спадає не одна
Хаосу бризка — кров, бруд, піна; та немає
На ньому плями. Він — єдиний і безкрай.
Дух схожий з павозом на чотирьох осях;
Чотири сторони і в нас, і в небесах,
Немов великий хрест, лежать. В душі людини
Є північ, південь, схід і захід. Є хвилини,
Коли завершує блукалець шлях земний,
Та сходить, о вітри, світання із труни!
Поет — пастух, суддя, провидець ясноокий.
Він, аби світ пройти, чотири робить кроки
В мистецтві вищому, як ви — між верховин.
Подібно вам, жахний і справедливий він;
Ви рівні мудрістю на ймення шал без міри.
У тьмі — весь ураган, в душі — всі струни ліри.

Я вздрів Альдебаран. І я сказав йому:
 — О ти, що нам несеш, чи то крізь пекла тьму,
 Чи то крізь світлий рай, свій факел негасимий,
 Ти знаєш свій закон, як я — твій образ зримий.
 Між двох великих тайн несила перейти.
 Все — сфінкс. Коли гряде комета крізь світи,
 Весь небосхил, о жах, розкраюючи вперто,
 Хто знає, що її волоссям буде стерто?
 Серед морів буття, де все ховає смисл,
 Скажи, хто ти — маяк чи ночі чорний мис?
 Чи, може, ти — ліхтар, що світить на бушприті,
 А надовкіл — життя, круги несамовиті
 Народжень і смертей? Світило! Із темнот,
 Де все творилось, ти ввійшло в круговорот
 Смертельних судорог і хвиль, у вир заклияти
 Сліпого хаосу, що прагнув світом стати!
 Ти, як і все живе, як гідра й алкіон,
 У ритмі творива дістало свій закон;
 Ти — зоряних жахів тривка печать, якою
 Завершено, немов строфою вогняною,
 Цей галактичний гімн, що зветься небосхил:
 Природа — вічний Пан, живло фатальних сил,
 Тебе, як дивний сон, прийма в своє безмежжя!
 Альдебаран! Вогонь хисткого узбережжя!
 Ні, ти не просто гість із зоряної мли,
 Як ті, що люди їх сонцями нарекли;
 Явивши сяйво там, де прірва незглибима,
 Не просто схожий ти лицем на херувима,
 О привид, о міраж! Не просто схожий ти
 Між чорних відхланей на вибух світлоти;
 Та що найбільшого достойне дивування:
 Ти — світла колесо! Ти вічним обертанням
 Серед нечуваних глибин вражаєш нас —
 То перло, то сапфір, то онікс, то алмаз,

Блукає блискавка, б'ючи тебе невпинно:
Смарагдом ти стаєш — а щойно був рубіном.
Збентежений колись був і лівійський маг,
Як райдугу твою уздрів. Та знай, що так
Ти світиш не один з нічного небосхилу:
Душа людська також — як четверне світило.
Всі чудеса твої — в естві людей. Дивись:
Щоб дорівняли тобі античність, підвелись
Орфей, Гомер, Есхіл і Ювенал — чотири
Її звістовники. Коли ж у надвечір'ї
Озвуться цвіркуни, чи вранці свисне птах
На Арно, Ейвона чи Інду берегах,—
Скрізь Муза ронить блиск на покоління кволі,
Полегшує тягар життєвий, і з неволі
Підносить людський дух, як світоч, в височінь —
Зимової пори та в буйний час цвітінь;
То Калліопа, то Полімна, Ерато
Чи Немезіда — скрізь гармонія крилата
Струмує з радісно-грізних її одмін:
Почне з ідилії — сягне і громовин.
Світило! В ній — любов, і сміх, і гнів безмірний,
І смерть — як і в тобі, великий вихор зірний!
Вона — ясний глагол, заступниця рабів,
Вона — порадиця народів і князів,
І спів для праведних, і проблиск перед злими,
Рече — й приховане переминяє в зриме,
Вона — це людський рід, вона ж — і сила та,
Що гнівно цезаря скидає із щита,
Розвінчує царів, щоб увінчать Ідею;
В ній — Франція і Рим, Еллада і Халдея,
В її Сатирі — лют, у Драмі — страсть сама,
Похмурий крок судьби — суть Пісні та Псалма,
А в Епопеї вздрять вельможні лицедії
Ганебні наслідки сліпої тиранії,
Страхітний урожай розсіювачів зла,
Карету золоту, що гордо їх везла

До храмів славлених,— і поруч неї спиці
Від зорів скритої гидкої колісниці.
Вона на цій землі, де сльози лле Адам,
Вершить усе, що ти в безмежжі твориш сам:
У безмірі небес, могутній і недвижний,
Ти, путь спрямляючи зірниці перебіжній,
Мету являючи кометі навісній,
Так само палахтиш, як розум, дух людський,
Що вказує, де — бог, де — щастя, де — страждання,
О круговий маяк у зорнім океані!

ВІЛЬЯМ ШЕКСПІР

(Фрагменти)

З частини першої

*

Є люди — воістину океани.

Ці хвили, припливи та відпливи, жакні коливання, голоси всіх подувів, вся непроглядна чорнота і вся прозорість, рослинні товщі відхланей, оманливі хмари серед ураганів, запінені орли, прекрасні сходження світил, що віддзеркалені якимсь незнаним заворушенням мільйонів світляних вершин — непевних гребенів самої незміренності, великі перебіжні блискавки, що ніби когось вичікують, огроми всіх ридань, давно сподівані страхіття, ночі, що їх роздер звіриний рик, безумство, шал, терзання, стромовини, загибель кораблів і зіткнення морських армاد, людські й божественні громи, скривавлені провалля; а згодом — погідність, мир і яснота, святочна радість, білина вітрил, рибальські судна, співи серед прибою, чудові гавані, дими над узбережжям, міста на обрії, вся глибочезна блакить води і неба, благодійна терпкість, гіркота, котра несе здоров'я світові, сіль, без якої все погнило б; лють і впокорення, все у єдиному, неждане в непо-рушному, безкрає диво невичерпно-мінливої одноманітності, рів-

нява після потрясінь, пекло і рай одвічно розбуялого безмеж-
жя — усе це може в собі ховати людський дух; тоді він зветься
генієм, тоді це Есхіл, тоді це Ісайя, тоді це Ювенал, тоді це Дан-
те, тоді це Мікеланджело, тоді це Шекспір, і зазирнути в глибини
їхніх душ — те саме, що споглядати океан.

*

Високе мистецтво — це світ Рівних.

Кожен мистецький шедевр рівновеликий іншому шедевру.

Так само як вода не може нагрітись більш як до ста градусів,
людський дух у деяких особистостей досягає свого найповні-
шого вияву. Есхіл, Йов, Фідій, Ісайя, Павло, Ювенал, Данте, Мі-
келанджело, Рабле, Сервантес, Шекспір, Рембрандт, Бетховен,
а також деякі інші сягнули крайньої межі геніальності.

У людського духу є вершина.

Вона зветься ідеал.

Творець спускається до ідеалу, людина — підноситься.

Кожного століття трое або четверо геніїв одважуються на
таке сходження. Людські очі стежать за ними з земного падолу.
А вони здіймаються на гірські верховини, повиті хмарами, потім
зникають і з'являються знову. Їхній похід спостерігають допит-
ливі зори. А вони обходять провалля: необачний крок, можливо,
потішив би декого з глядачів. Їхня путь триває. Ось вони вже
високо, дуже й дуже далеко; тепер видно лише якісь чорні цят-
ки. Які вони малі!— мовить юрба. Але це велетні. Вони йдуть.
Дорога важка. Стрімчаки не так легко здолати. На кожному
кроці — перешкода, на кожному кроці — пастка. Стає дедалі
холодніше. Доводиться вирубати шаблі у кризі і йти по них,
здійматися по сходах людської злости. Бурі лютують, проте ці
одержимі йдуть. Стає важко дихати. Навколо — дедалі глибші
прірви. Дехто вже впав. Так! Інші зупиняються і повертають
назад. Налягає найтяжча змора. Наймужніші йдуть далі; ті,
кому це роковано, подвоюють зусилля. Лавини обрушуються з-під
їхніх ніг і мало не затагують у свої обвали; їхня слава — зрадли-
ва. Орли придивляються, блискавки приміряються до прибульців;

урагани стають ще дужчими. Дарма, вони несхитні у своєму завзятті. Вони сходять ще вище. Той, хто досягає вершини, стає рівним тобі, Гомере!

Повторюйте імена, які ми тут назвали, а також ті, які могли б до них додати. Неможливо віддати перевагу комусь із них. Неможливо зробити вибір між Рембрандтом і Мікеланджело.

Отже, обмежившись лише письменниками і поетами, спробуймо розглянути їх одного за одним. Хто з них найбільший? Усі великі.

*

Один з них, Гомер, великий поет і водночас дитя. Світ народжується, Гомер співає. Він — птах цього світання. Гомер несе в собі священну чистоту ранку. Він майже не знає темряви. Хаос, небо, земля, Гея і Кітерея, Юпітер — бог над богами, Агамемнон — цар над царями, народи, первісні стада, храми, міста, битви, жнива, океан; войовничий Діомед, мандрівник Одиссей; блукання вітрил у пошуках батьківщини; циклопи, пігмеї, географічна карта з короною богів на Олімпі; тут або там — входи в пекло, крізь які видно підземне царство; жерці, дівчата, матері, малі діти, що їх страхають китиці шоломів, пес, який упізнав господаря; великі слова, що линуть зі старечих вуст, любов-дружба, гідри і людська лють; високий сміх Вулкана і низотний сміх Терсіта; два різновиди шлюбу, уславлені згодом у віках, — Елена і Пенелопа; Стікс, Доля, Ахіллова п'ята, без якої Доля не стала б звитяжницею над Стіксом; потвори, герої, мужі, безліч справжніх пророцтв у хмаровищі стародавнього світу, все безмежжя — ось що таке Гомер. Троя — мета жадань, Ітака — мета блукань. Гомер — це війна і подорож, два первісні способи людського спілкування; намети йдуть супроти веж; корабель проникає в незнане — це також штурм; навколо війн — усі пристрасті, навколо мандрів — усі пригоди; два величезні масиви: перший, кривавий — «Іліада», другий, світляний — «Одіссея». Гомер робить людей більшими, ніж сама природа: вони кидають один в одного уламки скель, що їх не потягли б і дванадцяттеро биків; богове мало про них турбуються. Афіна

торкається Ахіллового волосся; він повертається, схвильований: «Чого від мене ти хочеш, богине?» Жодної одноманітності у зображенні цих могутніх постатей. Кожен з цих велетнів має свої особливості. Зобразивши кожного з них, Гомер розбиває ливарну форму. Аякс, син Ойлея, нижчий на зріст за Аякса, Теламонового сина. Гомер — один з тих геніїв, які здолали розв'язати велику мистецьку проблему, може, найпрекраснішу з-поміж усіх інших: дати правдиве зображення людства, яке постало внаслідок духовного зростання людини; тобто, іншими словами, зародження реального в ідеальному. Легенда й історія, гіпотеза і традиція, химери і наукове знання — з цього складається Гомер. Він невичерпний, і він уміє сміятись. У безмірній блакиті цього співця осяйно пропливають усі здобутки давніх віків. Лікурґ, злостивий мудрець, напів-Солон, напів-Дракон, не зміг дорівнятись Гомерові. Мандруючи, він звертав з обраного шляху, щоб у господі Клеофіла переглянути Гомерові поеми, залишені там нібито на згадку про перебування поета в цьому домі. Для стародавніх греків Гомер був божеством; були й відповідні жерці — гомериди. Коли один ритор став нахвалятися тим, що не читав Гомера, Алквіад дав йому ляпаса. Уявлення про божественну природу Гомера пережило поганську епоху. Мікеланджело мовив так: «Коли я читаю Гомера — мимоволі позираю на себе, чи не став я вищим на двадцять футів». Існує переказ, нібито перший рядок «Іліади» насправді належить Орфею, і це також сприяло поклонінню Гомерові. Данко, дочка Піфагора, у храмах мовила про Ахіллів щит, описаний у XVIII пісні «Іліади». Гомер — сонце, отже, навколо нього обертаються планети. Вергілій, автор «Енеїди», Лукан, автор «Фарсалії», Тассо, автор «Визволеного Єрусалиму», Аріосто, автор «Несамовитого Роланда», Мільтон, автор «Утраченого раю», Камоенс, автор «Лузіад», Клопшток, автор «Месіади», Вольтер, автор «Генріади», — всі вони в полі тяжіння Гомера і на різних відстанях рухаються по навкологомерівській орбіті, в свою чергу віддаючи його світло своїм, меншим супутникам. Ось що таке Гомер. Ось він, початок епосу.

*

Інший геній, Есхіл, осяяний незнаним йому духовним провістям, не відаючи про самозречення біблійного Йова, стихійно доповнив його бунтом Прометея; великий урок став воістину всеосяжним, і людський рід, що завдяки Йову усвідомив свій обов'язок, побачив у Прометеї втілене право. Якийсь незримий жах розлитий по всьому доробку Есхіла; глибоко захована потвора таїться десь за спиною його героїв, які живуть у світлі дня. Есхіл чудує і глибоко вражає: ви немов бачите насуплені брови над самим сонцем. У нього двоє Каїнів — Етеокл і Полінік, у «Книзі буття» — лише один. Хмара Океанід у нього лине в потьмареному небі, немов сполошена пташина зграя. Есхіл не дотримується жодної зі звичних нам пропорцій. Він — хмурний, суворий, схильний до крайнощів, нездатний оминати гострі кути, майже безжальний; краса його творінь нагадує радше чари диких квіток, що ростуть на безлюдді; Евменіди відвідують його частіше від німф; він — з породи титанів, він обирає найпохмуріших з-поміж богинь і лиховісно посміхається Горгонам; він — син землі, як Отрікс і Бріарей, і готовий знову розпочати наступ на твердині вискочня Юпітера. Есхіл — це таємниця античності, втілена в людині, щось на взірць язичницького пророка. Якби його творіння дійшли до наших днів у повнім обсязі, ми мали б щось подібне до грецької Біблії. Поет-провісник, чий герой Орест фатальніший від Одиссея, чие місто Фіви — величніше за Трою; незворушний, як скеля, бунтівливий, як океанська піна, з душею, повною стромовин, потоків і проваль; він такий великий, що інколи здається, ніби це справді гора. Есхіл народився пізніше, ніж постала «Іліада», а проте складається враження, ніби він давніший за самого Гомера.

*

Інший геній, Данте, вибудував безодню в глибинах свого духу. Він створив епопею тіней, відкрив страшну порожнечу землі і вмістив туди Сатану. Дія його поеми проходить крізь чистилище

і досягає неба. Де все завершується — там починається Данте. Данте — за межами людини. За межами, але не поза людиною. Твердження ніби й дивне, але суперечності в ньому нема: людська душа — це продовження людини в безмежності. Данте закручує всю п'їтму і всю ясноту світу в одну велетенську спіраль. Спочатку — сходження вниз, потім — угору. Це нечувана архітектура. На порозі — священна мла. Впоперек входу лежить труп надії. Навколо — сама тільки ніч. Чутні незримі ридання найбільшого розпачу. Ми схиляємось перед безоднею цієї поеми: чи дійсно перед нами вулканічний кратер? Ми чуємо відлуння вибухів; звідти виходить вірш, подібний до виплеску магми: спочатку — випар, потім — тїнь, привид; ми чуємо мову безплотної прояви і починаємо розуміти, що вулкан, який перед нами, — це саме пекло. Тут уже нема нічого людського. Ми опиняємось у незнаній безодні. В цій поемі безтілесне перемішується з тілесним за тим самим законом, згідно з яким під час великої пожежі дим затягується у руїни разом з градом кам'яних уламків; звідси постають дивні явища. Ідеї немов самі страждають і караються разом з людьми. Ідея тут досить олюднена, щоб сконати; отже, це привид, видиво. Формою тут є тїнь — недотикальна, але зрима; це видимість, проте досить реальна, щоб заслужено мучитись; порок і в абстрактному стані зберігає людське обличчя. Апокаліптичних мук зазнає тут не лише зла людина, а й саме зло. Найрізноманітніші лихі діяння дістають тут кару. Таке одухотворення страждань надає поемі могутнього морального звучання. Торкнувшись пекельного дна, Данте проходить крізь нього і здійсмається до іншого краю безмежності. Злинаючи вгору, він наближається до ідеалу, і мисль його покидає тіло, немов скидає з себе вбрання. Від Вергілія він переходить до Беатріче; крізь пекло його провадить поет, крізь небесні сфери — сама поезія. Епопея триває, але людині вона стає незрозумілою. «Чистилище» і «Рай» — речі такі ж надзвичайні, як Дантове «Пекло»; але в міру цього сходження наша цікавість зменшується. Пекло зрозуміліше прибульцям, аніж небо; нам уже не впізнати себе в ангелах; можливо, й людське око не призвичаєне до надміру сонця. Коли поема починає мовити про щастя, вона стає трохи нудною.

Хай закохані одружаться, хай душі полинуть у рай — так буде найкраще; але не там слід шукати драму. А втім, яке діло великому Данте, йдете ви за ним услід чи ні? Він простує без вас, самотній, наче лев. Це його творіння — справдешне чудо. Яким філософом був цей провидець! Яким мудрецем був цей безумець! Данте став законом для Монтек'є: карний кодекс «Духу законів» укладено за пекельними приписами «Божественної комедії». Данте зробив для папського Риму те саме, що Ювенал — для Риму цезарів; але Данте-законодавець пішов значно далі від Ювенала. Ювенал бичує батогом, Данте — пекельним полум'ям; Ювенал засуджує, Данте — кладе печать прокляття. Горе тому з живих, на кого цей перехожий зверне безжальне світло своїх очей!

*

Інший геній, Шекспір, хто він такий? Можна відповісти майже напевно: це Земля. Лукрецій — це небесна сфера, Шекспір — це земна куля. Земна куля містить і більше, і менше, ніж сфера. У сфері є Все, на земній кулі є людина. Таємниця зовнішня і внутрішня. Лукрецій — це буття, Шекспір — це існування. Через це у Лукреція — така темрява, у Шекспіра — такий мурашник. Звичайно, простір, блакить, як кажуть німці, добре знані Шекспірові. Земля бачить небо і робить по ньому свій обіг; їй відомі темрява і блакить, сумнів і надія. Життя і смерть приходять на зміну одне одному. Все життя — таємниця, свого роду загадковий простір поміж народженням і вмиранням, між очима, які відкрились і які склепились. Шекспір глибоко заклопотаний цією таємницею. Лукрецій існує, Шекспір живе. У Шекспіра птахи співають, кущі зеленіють, серця кохають, душі страждають, хмара лине у долину, стає задушно, стає зимно, настає ніч, минає час, ліси і людські юрми перемовляються, пропливає велична і вічна сновидна мрія. Людська наснага й кров, вся множина думок і діянь, людина й людство, живі люди й життя, самотність, міста, віровчення, діаманти, перли, мертві тіла і їхнє тління, припливи і відпливи живих істот, кроки, що наближа-

ються і віддаляються,— все це є в Шекспірових творах і в самому Шекспірі. Цей геній — земля, але з землі виходять мерці. У Шекспіра привиди відвідують певні місцини, що зажили недоброї слави. Шекспір — брат Данте. Один з них доповнює іншого. Данте втілює все надприродне, Шекспір — всю природу; і так само, як ці дві половини буття, природа і надприродне, видаючись нам такими відмінними, насправді творять в абсолюті велику єдність, Данте і Шекспір, такі несхожі між собою, дотикаються своїми краями і єднуються своїми глибинами. У Данте є щось від людини, у Шекспіра є щось від привида. Голова мерця переходить з рук Данте до рук Шекспіра; Уголіно її гризе, Гамлет її розпитує. Мабуть, глибший сенс і тонше розуміння виявлено в другому випадку. Шекспір похитує нею, і падають зірки. Острів Просперо, Арденський ліс, вересовище Армура, плац Ельсінора освітлені тьмяним блиском припущень не ліпше від семи кіл Дантового пекла. Що можна сказати про них? І тут, і там вимальовується напівхімера, напівістина. Шекспір і Данте відслоняють нам неясні обрії здогаду. Кожен з них зображує можливе, тобто віконце марення, відкрите у реальний світ. Що ж до реальності, то, наголосимо, Шекспір переповнений нею, скрізь — жива плоть; у Шекспіра є все: почуття, інстинкт, крик живої людини, правдивість інтонацій, уся багатолікість людського роду, весь його гомін. Поезія Шекспіра — це він сам, і водночас це ви. Як і Гомер, Шекспір — це стихія. Обоє їх можна назвати геніями оновлення, які з'являються в переломні моменти людської історії. Гомер позначив перехід від азіатського до європейського типу цивілізації. Шекспір позначив собою кінець середньовіччя. Рабле і Сервантес також замикають собою середні віки, але, будиши передусім майстрами сміху, вони спромоглися лише частково охопити дійсність. Навпаки, дух Шекспіра — всеосяжний. Подібно до Гомера, Шекспір — людина циклічна. Ці два генії, Гомер і Шекспір, замикають дві перші брами варварства — браму античну і браму готичну. Такою була їхня місія, і вони її виконали; таким було їхнє завдання, і вони його здійснили. Третя велика криза — це Французька революція; саме в цю мить замикається третя величезна брама варварства — варварства монархічного.

Дев'ятнадцяте століття дослухається до повороту її завіс. Ось звідки починається сучасна доба поезії, драми й мистецтва, доба, вже незалежна ні від Шекспіра, ні від Гомера.

*

Гомер, Йов, Есхіл, Ісайя, Єзекиїл, Лукрецій, Ювенал, Іоанн, Павло, Тацит, Данте, Рабле, Сервантес, Шекспір.

Ось шлях непорушних велетнів людського духу.

Генії — це велика династія. Іншої династії немає. На їхніх чолах усі вінці, зокрема й тернові.

Кожен з них втілює в собі доступну людині міру абсолюту.

Слід наголосити ще раз: віддати перевагу комусь із цих людей, вказати пальцем на першого з-поміж оцих найперших — неможливо. Кожен з них — Дух.

Щоправда, при найдоскіпливішому доборі, вповні усвідомлюючи законність всяких заперечень, можна було б назвати найвищими вершинами з-поміж вершин — Гомера, Есхіла, Йова, Ісайю, Данте і Шекспіра. Певна річ, ми мовимо тут лише з погляду мистецтва, а мистецтво розглядаємо з точки зору літератури.

Двоє серед них — Есхіл і Шекспір — представники власне мистецтва драматичного. Есхіл, геній поза всіма вимірами, гідний позначати собою початок або кінець людської історії, як ми вже говорили, виглядає давнішим від Гомера; роки його життя ніби не зовсім відповідають його місцю в ряду великих.

Якщо згадати, що майже весь доробок Есхіла був поглинутий чорною ніччю, яка затопила людську пам'ять, якщо згадати, що дев'яносто його творінь загинуло назавжди, що з сотні його величних творів до нас дійшло тільки сім драм, вони ж — сім од, доводиться вражено дивуватися тому, що бачимо ми у цього генія, і з розпачем гадати про те, чого вже не побачимо.

Ким же був Есхіл? Які пропорції і форми притаманні цьому генію, оповитому темрявою? Есхіл по самі плечі занурений у порох століть, ми бачимо лише його голову, та він, самотній велет, і в такому вигляді не менший зростом від сусідніх богів, які стоять на своїх п'єдесталах.

Людина проходить повз цього потерпілого у морі часу,— а він, проте, не може потонути. Того, що лишилося, досить для найбільшої слави. Те, що поглинула ніч, додає незнаного цій величі. Похований і вічний Есхіл, підвівши чоло з могили, споглядає прийдешні покоління.

*

Мрійливому зору видно, як ці генії сидять на тронах ідеалу. До індивідуальних творінь, що їх лишили нам ці люди, слід додати величні народні витвори — «Веди», «Рамаюну», «Махабхарату», «Едду», «Нібелунгів», «Романсеро». Деякі з цих творів — одкровення, священні тексти. На них видно печатку незнамого співавтора. Зокрема, поеми Індії наділені похмурим розмахом реальності, омріяної в екстазі або явленої в сновидінні. Враження таке, що ці творіння були народжені за участю істот, яких вже не видно на землі. Легендарний жах оповиває ці епопеї. Ці книги створила не сама людина,— так мовиться в написі з Аш-Нагара. На них обрушувались джини, над ними міркували багатокрилі маги, незримі руки робили написи між рядків, напівдемони допомагали напівбогам; звідти походить їх надлюдська велич. Великі загадки таять у собі ці поеми. Вони сповнені темрявою Азії. Обриси їхніх стромовин божественні і хаотичні. Вони височіють на обрії, немов Гімалаї. Далина їхніх звичаїв, вірувань, думок, подій, постатей неймовірно вражає. Ці поеми читаєш, з подивом схиливши голову над глибиною відстаней, що пролягли між книгою і читачем. Це святе письмо Азії, звичайно, було не легше оформити і звести в одне ціле, аніж наше. З усіх поглядів воно суперечить послідовній єдності. Даремно брамні, подібно до наших священників, перекреслювали й доповнювали тексти: там Заратустра, там іранський повітряний дух Ізед, вся характерність маздейських традицій проглядає під ім'ям Шіви, маніхейство там роздвоюється, йдучи за Брахмою та Буддою. Найрізноманітніші впливи переплітаються й перегукуються в цих поемах. У них відчутна таємнича хода племені духів, яке працювало над ними протягом ночі віків. Тут видно відбитки паль-

ців велетенських ніг; там он помічаємо слід нечуваного пазура. Ці поеми — піраміди зниклого мурашника.

«Нібелунги», інша піраміда іншого мурашника, наділені такою ж величчю. Те, що диви створили там, тут зробили ельфи. Ці потужні епічні легенди, ці багатотомові заповіти, що їх народи витатуювали на сувоях історії, живуть лише однією єдністю — єдністю народною. Людська спільнота та її спадкоємець, об'єднавшись, творять цілість. *Turba fit mens* *. Ці оповіді — як тумани, що їх прорізають чудесні блискавки. Що ж до «Романсеро», в якому Ахілла заступив Сід, а грецьких героїв — християнські лицарі, то це «Іліада», яку створили кілька забутих Гомерів. Граф Юліан, король Родріго, Ла Кава, Бернардо дель Карпіо, Мударра, Нуньйо Салідо, сім інфантів Лари, конетабль Альваро де Луна — жоден з цих героїв не поступається східним або еллінським персонажам. Кінь Сіда Кампеадора вартий Одіссеевого пса. Між Пріаом і Ліром слід поставити старого дона Аріаса з Самори, котрий з почуття обов'язку жертвує своїми сімома синами й одного за одним вириває їх зі свого серця. Ось вона, велич. В колі цих верховин читач немов потрапляє під удар сонячного проміння.

Творіння ці безіменні, і, зважаючи на великий аргумент «*Ното сум*» **, при всьому захопленні цими мистецькими вершинами, ми все ж віддаємо перевагу авторським витворам. «Рамаяна», будши не менш прекрасною, все ж зворушує нас менше, аніж Шекспір. Особисте «я» людини всеосяжніше і глибше, аніж «я» народу.

А проте ці різноманітні космогонії, передусім великі сказання Індії, радше поетичні безміри, аніж поеми, астральні і водночас звіровидні творива минулих епох видобувають навіть зі своєї дикості якусь надприродну гармонію. Багатолике «я» цих космогоній витворює щось на кшталт поетичних коралових колоній, напівзрозумілих і вражаючих незмірних побудов. Предивні зчленування допотопних начерків стають видимими там, немов серед

* Бентежним стає дух (лат.).

** «Я — людина» (лат.).

кістяків іхтіозаврів та птеродактилів. Не один з цих чорних багатоголових шедеврів, ніби профіль Гідри, видніє на мистецькому обрії.

Грецький геній не помилився, відсахнувшись од них. Аполлон їх здолав би.

Виключаючи «Романсеро», поза цими і над цими безіменними й колективними творіннями стоять люди, які репрезентують свої народи. Цих людей ми щойно перелічили. Вони надають людського обличчя цілим націям і століттям. Вони втілюють у своєму мистецтві Грецію, Аравію, Іудею, язичницький Рим, християнську Італію, Іспанію, Францію, Англію. Що ж до Німеччини, яка, подібно до Азії, була колыскою народів і племен, то її представляє в мистецтві геній, рівний всім, кого ми вище назвали, хоч творіння його лежать в іншій мистецькій сфері. Ця людина — Бетховен. Бетховен — це душа Німеччини.

*

Колишній «добрий смак», такий собі верховний суд, що довго тяжів над мистецтвом і ганив прекрасне на догоду красивому, ця стара критика, досі ще остаточно не відмерла, подібно до старої монархії, зі свого боку добачають у найвищих геніїв, яких ми тут перелічили, одну й ту саму ваду — надмірність. Ці генії, мовляв, не знають міри.

Йдеться про безкрайність, яку вони несуть у собі.

Справді, обмеженими їх не назвеш.

Вони ховають у собі незнане. Всі закиди, які їм роблено, можна було б адресувати єгипетським сфінксам. Гомерові дорікають за різанини, якими сповнена його «Іліада», Есхілові закидають потворність; Йову, Ісайї, Єзекіїлу, Павлу — подвійний сенс; Рабле — непристойність і отруту двозначності; Сервантесу — підступний смішок; Шекспірові — хитромудру витонченість; Лукрецієві, Ювеналу, Таціту — темноту, Іоаннові з Патмосу та Данте Аліг'єрі — повний морок.

Жоден з цих закидів не можна адресувати іншим великим умам, котрі, однак, не дорівнялись найбільшим геніям. У Гесіода,

Езопа, Софокла, Евріпіда, Платона, Фукідіда, Анакреона, Теокріта, Тіта Лівія, Салюстія, Ціцерона, Теренція, Вергілія, Горація, Петрарки, Тассо, Аріосто, Лафонтена, Бомарше, Вольтера нема ні крайньої надмірності, ні темноти, ні потворності. Чого ж їм бракує? Саме цього.

Саме цього — незнаного.

Саме цього — безмежного.

Якби у Корнеля було «це», він дорівнявся б Есхілові. Якби у Мільтона було «це», він дорівнявся б Гомерові. Якби у Мольєра було «це», він дорівнявся б Шекспірові.

Нещастя Корнеля в тому, що він з поваги до правил став підстригати й обтинати первісну трагедію. Біда Мільтона в тому, що він, піддавшись пуританській печалі, до свого творіння не допустив безмежної природи, великого Пана. Недолік Мольєра в тому, що він зі страху перед Буало швидко пригасив блискучий стиль свого «Баламута», що він, побоюючись святенників, написав замало сцен, подібних до сцени Старця в «Дон-Жуані».

Не давати приводу до закидів — сумнівна чеснота. Бути мішенню таких нападок — по-своєму прекрасно.

Уважніше придивіться до правдивого значення слів, які є насправді масками таємничих якостей геніїв. За витонченістю й темнотою прогляне глибина; за надмірністю — щедра уява; за потворністю — велич.

Найвищі генії поезії й мислі від Гомера і до Шекспіра — аж ніяк не завершений ряд. Творець усього суцього додає до них нове ім'я щоразу, коли цього вимагає людський поступ.

*

Ніколи ще людська душа, збагачена й проорана таємничим плугом революцій, не мала таких високих і глибинних здібностей.

Почекайте ще трохи — нехай будуть запроваджені необхідні суспільні заходи — і що ж? іще чверть століття — й уявіть собі всю незбагненну множину духовного розвою, котра вміщується в оцьому єдиному понятті: всі вміють читати! Множення чита-

ців — те саме, що множення хліба. Той день, коли Ісус явив цей символ, став провістям книгодрукування. Його диво — це і нишнє чудо. Ось книжка. Я нагодую нею п'ять тисяч душ, сто тисяч душ, мільйони душ, усе людство. У Христі, який сотворив хлібини, присутній Гутенберг, що сотворив книги. Один сіяч провіщає появу іншого сіяча.

Що таке людський рід від початку своєї історії? Це великий книжник. Він довго розбирав письмена по складах, і робить це й досі. Але невдовзі він читатиме.

Спершу це дитя, якому вже шість тисяч років, навчалось в школі. В якій? У школі природи. За браком інших книг доводилось відчитувати знаки всесвіту. Учень приглядався до хмар, небес, метеорів, квітів, лісів, змін року, інших природних явищ. Іонійський рибалка пізнавав хвилі, халдейський пастух — зірки. Потім з'явилися найперші книги — знак найвищого поступу. Книга всеосяжніша від цілого світу: адже до факту вона долучає ідею. Якщо існує щось більше від бога-сонця, так це бог-Гомер.

Всесвіт без книги — це ще далекий прообраз знання; всесвіт з книгою — це вже поява ідеалу. Це вже також раптовий переверт у людському бутті. Де існувала тільки сила — з'являється могутність. Ідеал, прикладений до реальних фактів, — це вже цивілізація. Поезія писемна і співана, чудовне похідне від поезії зримої, розпочинає свій похід. Дивна річ, наука тяжіла до мрії, поезія — до дії. Мислитель розганяв первісну дикість дзвоном своєї ліри.

Ми ще повернемося до чудесного всемогуття книги; не варто спинятися докладно на ньому тут — воно очевидне. Отже, досі на світі було чимало письменців, але замало читачів. Тепер усе зміниться. Обов'язкове навчання — це навертання душ до світла. Втім, поступ буде здійснюватись не інакше, як шляхом зростання кількості освічених людей. Величина духовного і морального блага завжди залежить від готовності кращих умів. У цьому єдність людського мозку і серця.

Книга — це знаряддя такого перетворення. Духовна пожива — ось чого потребує людство. Звідси випливає велике значення школи, яка стояла б на рівні досягнень цивілізації. Людський рід,

нарешті, широко розкриє свою книгу. Велика людська біблія, складена з творінь усіх пророків, усіх поетів, усіх філософів, сіятиме у фокусі величезної світляної лінзи — обов'язкового навчання.

Начитане людство — це людство обізнане.

Які дурниці ми інколи чуємо нині: мовляв, поезія зникає! Навпаки: вона по-справжньому приходить! Хто мовить «поезія» — мовить водночас «філософія» і «світло». Починається царство книги. Школа — її постачальник. Зростання кількості читачів призводить до збільшення могутності книги: лишаючись собою, вона стає всеосяжнішою; уми стають її вірними підданими. Бувши тільки прекрасною, книга стає корисною.

Хто зважиться це спростувати? Зі збільшенням кола читачів ширшатиме коло читаних книжок. Отож, сама потреба читати стане тим бікфордівим шнуром, котрого вже нічим не погасити; до цього слід додати полегшення фізичної праці шляхом застосування машин: при збільшенні дозвілля й меншій тілесній втомі духовні потреби прокидатимуться в усіх людей; невтоленна жага пізнання і мислення ставатиме дедалі поширенішою; покинувши низовини, людський дух запрагне верховин — адже сходження вгору є природною його властивістю; покинувши «Фобласа», читатимуть «Орестейю»; раз доторкнувшись до великого, люди вже не відступляться від нього; прекрасне сприйматимуть, тому що уми вдосконалюються в міру зростання їхньої сили; настане день розквіту цивілізації, коли вершини, протягом століть безлюдні або ж відвідувані тільки елітою, — Лукрецій, Данте, Шекспір, — стануть верховинами духу для безлічі спраглих душ.

*

Не може бути двох законів: єдність закону походить із єдності суті; природа і мистецтво — дві грані однієї реальності. І в найсуттєвішому, за винятком одного обмеження, про яке буде мова нижче, закон природи є законом мистецтва. Кут відбивання дорівнює кутіві падіння. В моральній сфері панує закон рівності, у матеріальній — закон рівноваги, в розумовому світі діє рівняння. Біном, велике чудо, приналежне до всіх сфер буття, в поезії

застосовний не меншою мірою, аніж в алгебрі. Природа плюс людство, що піднеслось до другого ступеня своєї могутності, в сумі дають мистецтво. Ось він, біном людського духу. А тепер підставте замість доданків число, специфічно властиве кожному великому митцеві і кожному великому поетові,— і ви дістанете кожен з величних витворів людства, з усією його неповторністю, уповні його сили. Що є прекраснішого від многості шедеврів, яка зумовлена єдністю закону? У поезії, як і у науки, абстрактний корінь; наука видобуває з нього шедеври з металу, дерева, вогню або повітря — машини, кораблі, локомотиви, дирижаблі; поезія видобуває з нього шедеври з плоті й крові — «Іліаду», «Пісню пісень», «Романсеро», «Божественну комедію», «Макбета». Ніщо так не пробуджує і не живить мрійливого захвату, як оці таємничі прошарки абстрактного у реальному посеред подвійної сфери духу, одна половина якої — точно окреслена, друга — безмежна. Сфера подвійна, і все ж єдина: безмежність — та сама точність. Глибоке слово «Число» лежить в основі людського мислення; для нашого розуму воно є стихією, воно є знаком гармонії так само, як і знаком математичним. У мистецтві воно дістає свій вияв у ритмі, котрий сам є пульсом безмежності. У ритмі, законі всякого ладу, вчувається творець. Вірш підпорядкований законам чисел так само, як і людський натоп; його стопи линуць розміреним кроком римських легіонів. Без числа нема науки; без числа нема й поезії. Строфа, епопея, драма, бунтівливе биття нашого серця, спалах кохання, осяяння, яке дає уява, хмара із блискавками, сама пристрасть — таємниче число владарює над цим усім, так само як над арифметикою й геометрією. Нарівні з перерізами конусів і диференціальним численням, йому належать Аякс, Гектор, Гекуба, Семеро проти Фів, Едіп, Уголіно, Мессаліна, Лір, Пріам, Ромео, Дездемона, Річард III, Пантагрюель, Сід, Альцест; воно починається з Два плюс Два — Чотири, але підноситься туди, де шугають блискавиці.

А проте, наголосимо на цьому, між Мистецтвом і Наукою існує принципова різниця. Наука здатна до вдосконалення, мистецтво — ні.

Чому?

З-поміж усіх людських справ, і саме в силу своєї людської природи, мистецтво являє собою дивовижний виняток.

Краса всіх земних речей пов'язана з можливістю їх удосконалення; все тут може зростати, множитись, міцніти, розвиватись, набувати сьогодні більшої вартості, ніж учора. Краса мистецтва вдосконаленню не підлягає.

Зупинімось докладніше на декількох основних думках, побіжно вже згаданих вище.

Шедевр мистецтва існує раз і назавжди. Найперший з поетів одразу ж сходить на вершину. Ви зійдете вслід за ним на таку ж висоту, але не вище.

Твоє наймення — Данте, хай так; але наймення попередника — Гомер.

Поступ, нескінченне переміщення кінцевої мети, щоразу новий його етап — означає зміну обривів. Ідеал — не означає.

Поступ — це рушійна сила науки; ідеал — генератор мистецтва.

Ось пояснення, чому вдосконалення притаманне науці, але не притаманне мистецтву.

Вченого забувають, коли надходить новий учений; поета не забувають, коли з'являється новий поет.

Мистецтво йде своїм шляхом; воно рухається подібно до науки; але послідовний ряд його витворів, що зберігають свою негнучу суть, лишається навіки; в той самий час найчудовіші наближення до наукової істини, які являють собою закономірні поєднання можливого, зникають одне по одному.

Наукова істина відносна; мистецька істина абсолютна. Сьогоднішній мистецький шедевр залишиться таким і завтра. Чи змінюється щось у Софокла з приходом Шекспіра? Хіба Мольєр забирає щось у Плавта? Навіть коли він позичає у останнього сюжет «Амфітріона», нічого при цьому не убуває. Хіба Фігаро скасовує Санчо Пансу? Хіба Корделія затьмарює Антігону? Аж ніяк. Поети не йдуть штурмом один на одного. Поет не є підніжком для іншого поета. Кожен сходить угору сам і знаходить опору в собі самому. Новоприбулі шанують творців минувшини.

Спадкoємці не заступають своїх попередників. Прекрасне не ворогує з прекрасним. Найвищі мистецькі витвори, так само як вовки, не пожирають рівних собі.

Сен-Сімон якось висловився в такий спосіб (цитую з пам'яті): «Всю зиму у нас захоплювались книжкою пана де Камбре, аж ось з'явилась книжка пана де Мо й геть проковтнула попередню». Якби книжка Фенелона належала перу Сен-Сімона, книжка Боскює її не проковтнула б.

Шекспір не вищий від Данте, Мольєр не вищий від Арістофана, Кальдерон не вищий від Евріпіда, «Божественна комедія» не вища від «Книги буття», «Романсеро» не вищий від «Одіссеї», Сіріус не вищий від Арктура. Їхня піднесеність — це сама рівність.

Людський дух — це близька безмежність. Мистецькі шедеври, світи, створені геніями, без кінця постають серед цієї безмежності й живуть вічно. Між ними немає жодних суперечностей, жодного антагонізму. Якщо й трапляється так, що видатний твір ніби затіняє собою інші рівновеликі твори, невдовзі все стає на свої місця. Для великих творинь є досить простору серед світової безмірності.

Мистецтво як таке по суті своїй не рухається ні вперед, ні назад. Перетворення поезії — то власне хвилеподібні припливи й відпливи прекрасного, необхідні для поступу людства. Людський прогрес — то другий бік справи, він, звичайно, має першорядне значення; докладніше ми скажемо про нього нижче. Мистецтву ж не притаманний внутрішній поступ. Від Фідія до Рембрандта є шлях, але немає поступу. Фрески Сікстинської капели нічого не додають до оздоб Парфенону. Ви можете як завгодно довго йти назад — від Версальського палацу до Гейдельберзького замку, від Гейдельберзького замку — до собору Паризької богоматері, від собору Паризької богоматері — до Альгамбри, від Альгамбри — до храму святої Софії, від храму святої Софії — до Колізею, від Колізею — до грецьких пропілеїв, від пропілеїв — до єгипетських пірамід, ви можете йти назад у часі, але не в мистецтві. Піраміди та «Іліада» все одно лишаються на першому плані.

У найвищих шедеврів є спільний для всіх них рівень, абсолют. Коли абсолюту досягнуто — тоді сказано все. Цього вже не перевершити. Очі здатні лише сприйняти свою долю сліпучого світла.

Звідси походить висока впевненість поетів. Вони вповні покладаються на майбутнє і вірять у нього. *Exegi monumentum **,— мовить Гораций. Тому він і зневажає бронзу. *Plaudite, cives ***,— мовить Плавт. Корнель, у свої шістьдесят п'ять років закохавшись (згідно з традицією родини Ескубло) у зовсім ще юну маркізу де Контад, так пророчив їй безсмертя:

В майбутті, в грядущім часі
Ваше чарівне лице
Спом'януть лиш в тому разі,
Якщо я скажу про це.

Поет, всякий митець несе в собі безмежжя. Саме ця його складова, безмежжя, надає генієві стійкої величі.

Та частка безмежності, яка закладена в мистецтві, лежить поза поступом. Вона може мати і має зобов'язання відносно нього; але вона від нього не залежить. Вона не залежить від жодного вдосконалення майбутнього життя, від жодних змін мови, від жодної смерті або народження людських нарід. Вона містить у собі неспівмірне і незчисленне; вона не може програти жодного зіставлення, жодного порівняння; вона однаково чиста, однаково всеосяжна, однаково космічна, однаково божественна серед розквіту варварства, як і серед розквіту цивілізації. Це Прекрасне, яким його створили різні генії, але завжди рівне собі самому. Найвища з людських верховин.

Такий він є, малознаний закон Мистецтва.

* Я спорудив собі пам'ятник (лат.).

** Плещіть у долоні, громадяни (лат.).

Інша річ — наука.

У науці втілена відносність, що панує в царині знань; і цей ряд втілень відносного, які все більше наближаються до реальності, лежить в основі перебіжної певності людини.

У науці було чимало шедеврів, які вже не є такими нині. Шедевром була гідравлічна машина в Марлі.

Наука шукала вічний рух. Вона знайшла його: це вона сама.

Наука — вічно в русі своїх благодіянь.

У науці все плинне, все змінюється, все міняє шкіру. Все запечує все, все знищує все, все творить все, все заступає все. Що приймалося вчора — те відкидається нині. Велетенська машина Науки не знає спочину; її не вдовольнити нічим; вона невтолено прагне кращого, і цьому прагненню нема кінця-краю. Вакцина потребує вдосконалення, громовідвід потребує вдосконалення. Дженнер, можливо, помилявся; Франклін, можливо, відкрив не все; провадьмо пошук далі. Цей неспокій — чудесна річ. Наука клопочеться про людину, і для цього є всі підстави. В людському поступі наука — носій корисного. Шануймо ж цю прекрасну служницю.

У науці робляться відкриття, у мистецтві постають великі твори. Наука — це людський здобуток, наука — це високі сходина, один вчений ступає вслід за іншим. Поезія — це удар крила.

Чи не бажаєте прикладів? Їх не злічити. Ось один з перших, що спав нам на думку.

Якоб Мецу, або, науковою мовою, Меціус, винайшов телескоп — з волі випадку, як Ньютон відкрив закон земного тяжіння, як Христофор Колумб — Америку. Зауважимо в думках: нема нічого випадкового у створенні «Орестей» або «Втраченого раю». Мистецький шедевр — виплід жадання. Після Меціуса прийшов Галілей і вдосконалив його винахід; потім Кеплер поліпшив Галілееве вдосконалення; потім Декарт, трохи схибивши, використав для окуляра увігнуте скло замість опуклого і тим самим удосконалив новинку Кеплера; потім отець Рейта відкрив, як випрямити перевернуті предмети; потім Гюйгенс зробив ще один

великий крок — поставив дві опуклі лінзи у фокусі об'єктива; і ось менш ніж за півстоліття, з 1610 по 1659 р., за короткий проміжок часу між виходом відповідних праць Галілея і отця Рейта з людської пам'яті зник винахідник, Якоб Меціус. У науці безліч таких випадків.

Веґецій був видатним константинопольським полководцем, але його військову тактику забуто. Так само забуто стратегію Полібія і стратегію Фолара. «Кабаняча голова» фаланги і «гострий стрій» легіонів на мить були виринули двісті років тому в клиновидному уступі військ короля Густава-Адольфа; але ж нині нема ні списників, як у четвертому столітті, ані ландскнехтів, як у сімнадцятому; важкий трикутник атаки, який раніше лежав в основі всякої військової тактики, тепер повністю витіснено штиковою атакою піхоти. Настане день (і, може, набагато раніше, ніж дехто гадає), коли на зміну штиковій атаці прийде мир, спочатку всеєвропейський, потім — всесвітній: всій військовій науці прийде кінець. Повне зникнення цієї науки — ось єдино вірне її вдосконалення.

Наука невпинно йде вперед, закреслюючи себе саму. Таких закреслень безліч. Хто відає нині, що таке «гомеомерія» Анаксімена, котра, можливо, насправді належить Анаксагорові? Космографія істотно збагатилася від тих часів, коли той-таки Анаксагор запевняв Перікла, ніби сонце майже таке ж завбільшки, як Пелопоннеський півострів. Чимало планет і супутників цих планет відкрито з тих днів, як людям сяяли чотири світила Медічі. Ентомологія досить-таки посунулася вперед відтоді, коли панівним було уявлення про скарабея як про божество, поріднене з самим сонцем: адже, по-перше, тридцять пальців у нього на лапах відповідають тридцяти дням місяця, по-друге, у скарабея нема самиці і цим він також подібний до сонця; крім того, ще й Климент Олександрійський перевершив Плутарха, зауваживши, що скарабей, подібно до сонця, шість місяців живе під землею, а шість — на землі. Хочете в цьому пересвідчитись? Зазирніть у четвертий розділ його «Нарисів». Сама схоластика, хоч яка вона фантастична, відступається від «Полів духовних» Мосха, бере на кпин «Святу драбину» Іоанна Ліствичника і стидається

того віку, коли Бернард Клервоський, роздмухуючи багаття, яке намагались погасити віконти з Кампанї, назвав Арнольда Бре-шіанського «людиною з голубиною головою та скорпіонячим хвостом». «Головні властивості» — вже не закон для антрополо-гів. Постулати Арнольда Великого давно втратили свою силу. Хоч би якою хисткою була нині метеорологія, вона вже не твер-дить, як-от у другому столітті, що вмираючу від спраги армію рятує дощ, який є прямим наслідком християнських молитов Мелітінського легіону або язичницького заступництва повитого в хмари Юпітера. Астролог Маркіан схилився до Юпітера, Тер-туліан — до молитов легіону, але ніхто не згадував про вітер і хмари. Транспорт зазнав значних змін від часів античної ко-лісниці Лаюса і до нинішньої залізниці; проміжні етапи — без-ресорний візок, ридван, карета, диліжанс, мальпост. Тепер не ті часи, коли відома подорож із Діжона до Парижа тривала мі-сяць, і нині нам важко зрозуміти подив короля Генріха IV, який запитував Жозефа Скалігера: «Невже ви й справді, пане, приїха-ли з Діжона в Париж, так і не сівши на коня?» Мікроскопія до-сить-таки випередила Левенгука, котрий, в свою чергу, досить-таки випередив Сваммердама. Подивіться, яких висот досягли нині сперматологія і овологія, і згадайте закиди, що їх роблено Арнольдові з Вілланови (котрий чи не вперше виділив алкоголь і скипидарне масло) щодо воістину дивного злочину: цей алхімік спробував відтворити зародження людини в звичайнісінькому гарбузі. Якихось сто років тому Гранжан де Фуші, вічний секре-тар академії наук, недовірливо похитав би головою, якби почув, що від сонячного спектра дослідники перейдуть до спектра вог-невого, потім до спектра зоряного і за допомогою цих останніх буде відкрито нові групування світил, що їх ми назвали б хіміч-ними сузір'ями. Орфіреус, яким так захоплювався С'Гравезан-де, автор «*Matheseos universalis Elementa*» *, навряд чи викликав би захват у наших механіків. Нинішній сільський ветеринар не стане лікувати коней так, як Гален радив Маркові Аврелію гоїти

* «Елементи загальної науки» (лат.).

свій шлунок. Що думають теперішні фахівці на чолі з Демаром про відкриття, які зробив у сімнадцятому столітті єпископ Тітополіс, досліджуючи носові порожнини? Мумії також зрушилися з місця: пан Ганаль робить їх принаймні інакше, якщо не краще, ніж це було за життя Геродота. За п'ятсот років до різдва Христового цілком науковим методом було послати до Фіванського бога на лікування дочку Месопотамського царя, що її був опосів диявол; у наші дні епілепсію лікують інакше. Так само французи відмовились від монархії через її звиродіння...

Як щиро здивувалися б Солон, Зенон-стоїк, Антипатр, Євдокс, Лізій Тарентський, Кебес, Менедемій, Платон, Епікур, Арістотель і Епіменід, якби Солонові сказали, що не місяць, світючи з небес, панує над земним роком; Зенонові — що душа не конче ділиться на вісім часток; Антипатру — що небо не складається з п'яти сфер; Євдоксові — що не обов'язково мали рацію саме пеонійці, котрі вкидали мерців до ставків, тоді як римляни їх спалювали, а єгиптяни бальзамували; Лізію Тарентському — що людський зір не є теплим випаром; Кебесу — що в основі земних стихій не лежать два трикутники — рівнобедрений і різнобічний; Менедемієві — що недобрих і потаємних людських замірів не збагнути, навіть якщо носиш аркадійського капелюха з дванадцятьма знаками Зодіака; Платонові — що морська вода не лікує всіх хвороб; Епікурові — що матерія безмежно подільна; Арістотелю — що п'ята стихія не рухається по колу, оскільки не існує взагалі; Епіменідові — що чумну пошесть не відвернути, якщо навіть погнати навмання в поля чорних та білих ягнят, а тоді скласти офіри незаним богам саме в тому місці, де ягнята спиняться.

*

Наука — це довгий шлях навпомацки. Кюв'є помилявся вчора, Лагранж — позавчора, а до Лагранжа — Лейбніц, а до Лейбніца — Гассенді, а до Гассенді — Кардано, а до Кардано — Корнелій Агріппа, а ще раніше Аверроес, а ще раніше — Артемідор Дальдійський, а ще раніше — Плотін, а ще раніше — Посідо-

ній, а ще раніше — Демокрит, а ще раніше — Емпедокл, а ще раніше — Карнеад, а ще раніше — Платон, а ще раніше — Ферекид, а ще раніше — Піттакос, а ще раніше — Фалес, а ще раніше — Заратустра, а ще раніше — Санхоніатон, а ще раніше — Гермес, Гермес, який символізує науку так само, як Орфей — мистецтво. О дивне диво — ця кипуча множинність марень, які породжують реальність! О священні омани, сліпі, повільні й святі матері самої істини!

Лише декілька вчених; таких як Кеплер, Ейлер, Жоффруа Сент-Ілер, Араго, принесли в науку саме тільки світло; їх небагато.

Наука рухається по асимптоті до істини. Вона без кінця наближається до неї, але ніколи не доторкається. Втім, їй притаманні всі ознаки величі: воля, точність, захват, глибока увага, проникнення в суть, дотепність, сила, терпіння скutih можливостей, вічне очікування чуда, вогненне жадання поступу — аж до спалахів справжньої одваги. Свідок тому — Лаперуз, свідок — Пілатр-Дерозьє, свідок — Джон Франклін, свідок — Віктор Жакмон, свідок — Лівінгстон, нинішній свідок — Надар.

Але наука — це великий ряд. Її поступ полягає у нагромадженні досліджень, і це таємниче розростання повільно здійснюється до рівня істини.

Нічого подібного нема в мистецтві. Мистецтво — це не спадкоємна послідовність. Все мистецтво — один великий ансамбль.

Підсумуймо декілька останніх сторінок.

Гіппократа перевершено, Архімеда перевершено, Арата перевершено, Авіценну перевершено, Парацельса перевершено, Ніколя Фламелья перевершено, Амбруаза Паре перевершено, Везалія перевершено, Коперника перевершено, Галілея перевершено, Ньютона перевершено, Клеро перевершено, Лавуазьє перевершено, братів Монгольф'є перевершено, Лапласа перевершено. Не перевершено Піндара. Не перевершено Фідія.

Паскаля-вченого перевершено. Паскаля-письменника — аж ніяк.

Астрономію вже не вивчають за Птолемеєм, географію — за Страбонем, кліматологію — за Клеостратом, зоологію — за Плі-

нієм, алгебру — за Діофантом, медицину — за Трібуном, хірургію — за Ронсілем, діалектику — за Емпедокловим божеством Сферусом, міфологію — за Стеноном, небесну топографію — за Татієм, стенографію — за Трітемієм, рибальство — за Медічі, арифметику — за Штіффелем, геометрію — за Тарталья, хронологію — за Скалігером, метеорологію — за Штоффлером, анатомію — за Гассенді, патологію — за Фернелем, юриспруденцію — за Робертом Бармном, агрономію — за Кене, гідрографію — за Бугером, мореплавство — за Бурде де Вільюе, балістику — за Грібовалем, лікування коней — за Гарсо, архітектоніку — за Деґоде, ботаніку — за Турнефором, схоластику — за Абельяром, політику — за Платоном, механіку — за Арістотелем, фізику — за Декартом, теологію — за Стілінгфлітом. Вчили вчора, вчать сьогодні, вчитимуть завтра, вчитимуть вічно: «Гнів, оспівай, о богине, Ахілла, сина Пелея».

Поезія сповнена прихованими можливостями. Науки можуть розширити її сферу, але не збільшити її могутність. У Гомера бурю здіймали тільки чотири вітри; у Вергілія їх було дванадцять, у Данте — двадцять чотири, у Мільтона — тридцять два; буря не ставала від того прекраснішою.

Можливо, бурі у Орфея, рівні Гомеровим, бували заподіяні лише двома вітрами — північним і південним (до речі, їхні грецькі назви нерідко плутають з назвами літнього та зимового заходу сонця).

Віровчення вмирають і, вмираючи, переходять до інших віровчень, за якими йдуть великі митці. Серпіон створив для Афродіти Афіньської чашу, богородиця успадкувала її у Афродіти, і ось нині вона править за хрестильню в храмі Божої Матері в Гаєті.

О вічність мистецтва!

Людина, що давно відійшла, тінь із минувшини, досягає вас крізь століття.

Поезія не може змалити. Чому? Тому що вона нездатна до зростання.

Часте вживання, навіть освіченими людьми, таких слів, як «занепад», «відродження», доводить, наскільки незрозумілою лишається сама суть мистецтва. Поверхові або надто педантичні уми вважають відродженням або занепадом такі явища, як наша-рування, оптичні міражі, зрушення в царині мови, припливи й відпливи ідей — весь величезний рух творення і думки, з якого постає велике мистецтво. Цей рух — сама праця безмежності, що пронизує людський мозок.

Існують явища, доступні зорові лише з найвищої точки спостереження; розглянута з такої найвищої точки, поезія іманентна. У мистецтві нема ні піднесення, ні падіння. Людський геній завжди в повному розквіті; всі зливи небосхилу не додадуть ні краплини великому океанові; рух припливу — це омана зору, адже вода відступає від одного берега лише для того, щоб ринути на інший. Коливання хвиль здаються вам пониженням рівня моря. Сказати: «більше не буде поетів» — те саме, що передректи зникнення морських припливів.

Поезія — це стихія. Вона незнищенна, нетлінна і нескорима. Неначе море, вона мовить щоразу саме те, що має мовити; потім вона повторює мовлене із спокійною величчю й тією невичерпною мінливістю, яка властива тільки великій цілості. Оця різноманітність у тому, що здається монотонним, і є одним з чудес безмежності.

Хвиля по хвилі, вал за валом, піна за піною, рух за рухом. «Іліада» відходить — з'являється «Романсеро»; після Біблії приходить Коран, після аквілону Піндара — ураган Аліг'ері. Чи повторюється вічна поезія? Ні. Вона та ж сама, але відмінна. Той самий подих, але інший грім.

Невже Сід Кампеадор видається вам наслідувачем Аякса? Хіба Карл Великий — це копія Агамемнона? «Нема нічого нового під сонцем», «Ваші новотвори — добре призабута старосвітчина» — і т. д. і т. п. О хитромудра метода критиків! Отже, мистецтво,

по-вашому,— лише набір підробок? Виявляється, Терсіта пограбовано, і цей злодій — Фальстаф! Гамлет, отже, мавпує Ореста, крилатий Грифон — це Пегасова сойка! Всі оці поети — згряя мародерів; вони грабують одне одного — та й уже! Натхнення йде в парі з ошуканством. Сервантес геть обдер бідаху Апулея, Мольєрів Альцест — Шекспірового Тімона Афінського. Сміштейський ліс — той самий ліс Бонді, кубло розбою. Звідки витягує руку Шекспір? З Есхілової кишені.

Ні! Нема ні занепаду, ні відродження, ні плагиату, ні повторення, ані начотництва. Тотожність сердець, відмінність духу; саме в цьому суть. Кожен великий митець, як ми вже згадували, заново творить мистецтво за власним образом. Гамлет — це Орест у подобі Шекспіра; Фігаро — це Скапен у подобі Бомарше; Грангузьє — це Сілен у подобі Рабле.

З новим поетом все починається спочатку, і водночас існує повна неперервність. Кожний новий геній — це невичерпність. А водночас існує традиція. Традиція від бездонності до бездонності — ось таємниця мистецтва, подібна до таємниці небосхилу. І генії перемовляються своїми віяннями, як зірки. Що є між ними спільного? Нічого. Все.

Між колодязем на ім'я Єзекіїл і безоднею на ім'я Ювенал можна добачити безперервний зв'язок. Схиліться над цим великим прокльоном, схиліться над цією великою сатирою — і ви відчуєте те саме запаморочення. «Апокаліпсис» віддзеркалився в закрижанілому полярному морі — і перед вами північний світанок «Нібелунгів». «Едда» відповідає «Ведам».

Звідси — та сама відправна точка, до якої ми знову повертаємось: мистецтво не може бути вдосконалене.

Поезія не здатна ні до здрібнення, ні до зростання. Хто мовить «*Nescio quid majus nascitur Iliade*» * — даремно марнує час. Мистецтво не зменшується і не збільшується. У мистецтва є свої пори року, свої хмари, затемнення, навіть свої плями, які, можливо, навіть додають йому нового блиску, свої неждані темноти,

* «Народжується щось більше, ніж сама Іліада» (лат.) — вислів поета Проперція.

за які воно не несе відповідальності; але в цілому мистецтво з незмінною силою народжує новий день у людській душі. Воно лишається тим самим вогнищем, з якого постає світанок. Гомер ніколи не охолоне.

На цьому слід наголосити ще раз, адже змагання умів — це життя прекрасного, о поети! Перший ряд завжди лишається вільним. Позбудьмося ж усього, що відбирає одвагу і сковає крила; мистецтво — це мужність; сумніватись у тому, що прийдешні генії зможуть дорівнятися геніям минувшини, означало б не вірити у незмінну могутність творця.

Саме так, і ми повертаємось часто, і ми повернемося знову до цього підбадьорливого твердження; піднесення духу — це майже творення. Так, геніїв не перевершити, їм можна дорівнятися.

Як саме?

Стаючи іншим.

*

Творча діяльність людських душ — це незглибима таємниця. Вроджений дар — яка пільга! Що ж являє собою це згущення незнаного в темряві, з якого нараз, як вибух, постає світло генія? Які закони визначають такі прищестя? О любов! Людське серце вершить свої діла на землі, і рух цей пронизує глибини. Що ж то за нез'ясування зустріч матеріальних і духовних первнів у єдиному атомі, незримому — з точки зору життя, незнищенному — з точки зору смерті? Яке це диво — атом! Жодних вимірів — ні довжини, ні ширини, ні висоти, ні густини, і водночас усе в цьому ніщо! Для математики — геометрична точка. Для філософії — душа. Геометрична точка — основа науки; душа — основа віри. Ось що таке атом. Дві чаші, чоловіча й жіноча статі, черпають життя у безмежжі; коли одна переливається в другу — народжується жива істота. Це всеосяжний закон, що обіймає і тваринний світ, і людину. Але звідки походить чисто людське у людині?

Яка сила покликає до життя, дає вираз і вкладає в людське ество той найвищий розум, що тут, на землі, втілюється у великій людині? Яку роль відіграють плоть і кров у творенні цього чуда? Чому якісь із земних жарин раптом долучаються до небесних

первнів? Куди поринають ці іскри, куди вони линуть? Де беруть вони свій початок? Який він — оцей людський дар нести світле полум'я у незнане? Що є величнішого від такої панорами: незнане — це велика штольня, геній — видобувач скарбів? Звідки приходить геній? Чому саме в таку от мить, а не в іншу? Тут, як і скрізь, постає й лишається невловним закон подібностей, що не надається до точних обчислень. Люди передбачають, але не бачать. Де він, коваль безодень?

Найбільше розмаїття всіх якостей, найскладніших і на перший погляд найсуперечливіших,— ось що таке людська душа. Протиірччя душ не означає їхнього взаємовиключення: навпаки, з достатньої відстані ми бачимо їхнє взаємодоповнення. Такий-от пророк — водночас і сколіаст, тобто коментатор ще давніших авторів; такий-от маг — водночас і філолог. Натхнення добре відає таємниці свого ремесла. Кожен поет є водночас і критиком; доказ тому — чудовий театральний фельетон, що його Шекспір вкладає до Гамлетових вуст. Нерідко провидець наділений також і математично точним розумом; так, Данте пише риторику і граматику. Так само математик нерідко має ум провидця: Ньютон коментує «Апокаліпсис», Лейбніц наочно роз'яснює *poa inventa logica* * — святу трійцю. Данте знає відмінність між трьома типами слів: *parola piana*, *parola sdrucciola*, *parola tronca* **. Він знає, що перше з них дає трохей, друге — дактиль, третє — ямб. Ньютон твердо переконаний, що римський папа — антихрист. Данте випробовує різні комбінації і вираховує; Ньютон поринає в задуму.

У цій темряві не видно жодного чіткого закону. Жодної певної системи. Зв'язки і поєднання безладно перехрещуються у своєму плині. Інколи вражає те, що можна було б витлумачити як пряму передачу ідей, так, немовби рука умируючого передає смолоскип духовному спадкоємцю. Наприклад, дивним є 1642 рік. У цьому році помер Галілей, народився Ньютон. Ось вам нитка:

* Винайдено нову логіку (*лат.*).

** Слова з другим і третім наголошеним складом від кінця; слово з усіченим останнім складом (*італ.*).

спробуйте зробити з неї вузол — вона рветься в руках. Ось загадковий приклад зникнення: 23 квітня 1616 року, в один день, ледве чи не в одну хвилину вмирають Шекспір і Сервантес. Чому ці два снопи полум'я погасли водночас? Жодної видимої логіки. Вихор посеред ночі.

На кожному кроці ми бачимо загадку. Чому наступником Марка Аврелія став тиран Коммод?

Ці питання переслідували в печері Ієроніма, цього Ісайю Нового Завіту; він уривав свої міркування про вічність і переставав дослухатись до сурми архангела, щоб подумати про душу язичника, який його зацікавив; відлюдник обчислював роки життя Персія, шукаючи хоч який неясний шанс для спасіння душі цього поета, якого полюбив за його стоїчну суворість.

Той, хто мріє про майбутнє, не раз повторював обрахунки, подібні до Ієронімових. Вічна турбота мислителя-мрійника — не знати впину, завжди переходити до нових і нових витків спіралі, як Архімед, від однієї місцини до іншої, як Аліг'єрі, в падінні поринати до найглибших колодязів буття. Мрійливець ударяється об тверду поверхню стін, по яких ковзає хисткий промінь світла. Нерідко сама певність стає для нього перешкодою, а світло таїть у собі загрозу. Він не зважає на це і йде вперед. Він — наче птах під склепінням. Це жахливо. Дарма. Люди мріють.

Мріяти — це ширяти думкою і тут, і вдалині. *Passim* *. Що означає загадкове народження Евріпіда під час Саламінської битви, коли юний Софокл молився, а мужній воїн Есхіл був на полі бою? Що означає народження Олександра в ту саму ніч, коли запалав Ефеський храм? Який прихований зв'язок існує між людиною і цим храмом? Чи то не сам сьйливий і звитяжний дух Європи, знищений як мистецький витвір, об'явився в подібі героя? Не забудьте, що архітектором Ефеського храму був грек Ктесіфон. Ми щойно говорили про одночасне зникнення Шекспіра і Сервантеса. Ось інший приклад, що так само вражає. Олександр помер у Вавілоні в той-таки день, коли Діоген помер у Корінфі. Ці двоє кініків, один у лахмітті, другий — при зброї, відійшли

* Скрізь (лат.).

разом, і Діоген, спраглий незнаного й неосяжного світла, неначе-вдруге мовить Олександрові: «Одступись-но від мого сонця».

Що означають певні збіги в міфах, героями яких є богорівні люди? В чому суть аналогії між Гераклом та Ісусом, яка вражала отців церкви, обурювала Сореля і окрилювала Дюперона,— Алкід постає тут матеріальним дзеркалом Христа. Хіба нема тут певної спорідненості душ, незнаного для них самих зв'язку між грецьким законодавцем і законодавцем іудейським, які, не знаючи про існування одне одного, творили, перший — ареопаг, афінський суд, другий — суд ерусалимських старійшин? Дивна подібність п'яти десятиріч Мойсея і Лікурга! Що означає подвійне батьківство Давида стосовно до Соломона — батьківство за тілом, батьківство за духом? Запаморочення. Урвища. Безодні.

Хто надто довго споглядає оці священні високості, той відчуває, як безмежність заповнює все його ество. Що приносить вам лот, занурений у ці таємничі глибини? Що ви там бачите? Здогади тремтять, доктрини здригаються, гіпотези плывуть за течією часу; вся людська філософія тріпоче як листок під темним подихом цього великого входу.

В певному розумінні обшир можливого — у вас перед очима. Видива, що їх люди несуть у собі, можна побачити також і в навколишньому світі. Тут все хистке. Ми бачимо рух білих плям. Чи це, бува, не людські душі? У глибинах ми помічаємо неясний літ ангелів — а може, це людське світання? Охопивши руками голову, ви намагаєтеся все побачити й збагнути. Ви — перед віком незвіданого. З усіх боків вас оповивають імлюю нагромадження причин і наслідків, що сунуть одні за одними. Людина, яка не міркує,— сліпа; людина, що міркує,— живе в темряві. Ми робимо свій вибір у темноті. В цій темноті, якою нині ще є майже вся наша наука, людський досвід іде навпомацки, спостережливість — вся в очікуванні, гіпотези повертаються до своїх початків. Якщо ви надто часто зазиратимете в ці глибини, ви станете vates *. Ви будете поійняті побожною задумою.

* Віщим співцем (лат.).

Кожна людина несе в собі свій Патмос⁵⁸. Вона вільна йти або не йти на цей жахливий мис думок, з якого видно глибину темнот. Якщо людина не йде — вона лишається в плині звичайного життя, звичайної свідомості, узвичаєних чеснот, узвичаєної віри або узвичаєного сумніву; і це добре. Для спочинку душі так навіть найкраще. Якщо ж людина йде на вершину — вона вже в обладі високості. Людині являються найглибші хвилі чудесного. І споглядання цього океану ні для кого не лишається без наслідків. Така людина стане мислителем — носієм великих, але хистких думок; інакше кажучи, вона стане мрійником. З одного боку мрійник — поет, з другого — пророк. Якась частка його ества одиниці буде належати пільмі. Безмежність входить у його життя, сумління, в його чесноти і його філософію. Він стає не таким, як інші люди; його зміряно іншою міркою. На ньому лежать обов'язки, яких нема у решти людей. Він живе, немов занурений у велику молитву, що, дивна річ, пов'язує його з нелегко окреслюваною впевненістю, яку сам він називає творцем. Серед оцього смерку він все ж знаходить досить минувшини і досить прийдешності, щоб ухопитись за названі два кінці темної нитки і зв'язати ними свою душу. Хто хмелів — хмелітиме, хто мріяв — мріятиме. Він уперто прагне цієї пожаданої безодні, цього розвідування глибин, цього збайдужіння до землі й самого життя, цього входу в заборонену зону, цього зусилля, з яким обмацують незнане, цього погляду у незриме — він підходить до самого краю, він повертається, він спирається, він схиляється, він робить крок, потім другий і ступає далі, в безбережну глибину неозорої мислі.

До неї зійшов Кант; до неї впав Сведенборг.

Бути великим — означає зберегти свободу своєї думки посеред цих обширів. Але ніяка велич ще не вирішує справи. Постає безліч питань, і нічого більше. Що ж до відповідей, то вони там, але повиті темрявою. Величезні обриси істин, здається, інколи зринають на мить, але потім відходять і знов поринають в абсолют. З-поміж усіх таємниць, які тривожать наше ество, найперше — це питання про людську душу.

Чи існує душа? Ось найперше питання. Людське пожадання — це безсмертя власного «я». Без такого безсмертя весь світотвір

перетворюється для людини в одне велике «навіщо?». Отож прислухайтесь до громоподібного ствердження, що струменить з усіх людських свідомостей.

Вся сума божественного, яка присутня у людях на землі, збирається в єдиному воланні, що стверджує існування душі. І друге питання: чи існують великі душі?

Здається, неможливо в цьому сумніватися. Чому б не існувати великим людським душам, як існують великі дерева у лісі або великі гори на обрії? Великі душі видно, як захмарні вершини. Отже, вони існують. Але нові питання будять наш неспокій: звідки вони прийшли? хто вони й що вони? чи існують атоми, божественніші за інші? Наприклад, цей-от людський атом, що ронитиме своє проміння навколо, цей-от атом буде Фалесом, а цей — Есхілом, а цей — Платоном, а цей — Єзекіїлом, а цей — Маккавеем, а цей — Аполлонієм Тіанським, а цей — Тертуліаном, а цей — Епиктетом, а цей — Марком Аврелієм, а цей — Несторієм, а цей — Пелагієм, а цей — Васко да Гамою, а цей — Коперником, а цей — Яном Гусом, а цей — Декартом, а цей — Венсеном де Полем, а цей — Піранезі, а цей — Вашингтоном, а цей — Бетховеном, а цей — Гарібальді, а цей — Джоном Брауном, усі ці атоми, душі, які виконують своє найвище призначення серед людей, — можливо, вони колись бачили інші світи і приносять на землю їхню внутрішню, потаємну суть? Найвищі уми, провідні творці — хто послав вас сюди? Хто вказує час для вашої появи? Хто є суддею в ділах сьогоднішніх потреб людства? Хто обирає найкращі з-поміж людських душ? На чий поклик линуть атоми? Хто визначає початок і кінець усього суцього? Чи існує-таки насправді атом — еднальна риска, атом — зв'язок світів, всесвітній атом? Чи не міститься саме тут велика душа?

Хіба не існує реально оце таємниче призначення: доповнювати всесвіт іншим всесвітом, до малості одного долучати щедротний надмір другого, збільшувати обшири: тут — свободи, там — науки, там — ідеалу, надавати низькому вищої краси, нести в даліну нові віяння, сповнювати глибинним теплом планету, гармонійно поєднувати різні світи однієї системи, квапити тих, які відстали, єднати земні творіння?

Хіба деякі з обранців не виконують цього призначення під час своїх земних мандрів, самі того не відаючи, ба навіть не до кінця себе розгадавши? Можливо, такий от атом, божественний рушій на ім'я душа, спрямовує сонячну людину в коло земних людей? Оскільки існують атоми рослин — чому б не існувати зоряним атомам? Така от сонячна людина буде то вченим, то ясно-видцем, то математиком, то чудотворцем, то мореплавцем, то будівничим, то магом, то законодавцем, то філософом, то пророком, то героєм, то поетом. Поступ людського життя буде здійснюватись завдяки їхнім діянням. Поступальний рух цивілізації стане їхнім завданням. Оці духовні запряги тягтимуть величезну колісницю. Коли один знесилиться — інший стане на його місце. Кожне з досягнень віку стане новим етапом. Цей нескінченний ланцюг ніколи не дійде кінця. Те, що накреслив один з великих умів, буде завершено іншим; чудесні явища будуть пов'язані між собою, нерідко навіть не здогадуючись про місця з'єднання. Кожній революції фактів відповідатиме належна революція ідей і навпаки. Обрій не ширшатиме в один бік, якщо не відкриється також і в протилежний. Найрізноманітніші, й нерідко аж до протилежності відмінні люди зійдуться несподіваними гранями своїх творінь, і з оцих сходжень нараз проявиться владна логіка людського поступу. Орфей, Будда, Конфуцій, Заратустра, Піфагор, Мойсей, Ману, Магомет та інші стануть ланками одного великого ретязя. Поруч з Гутенбергом, який відкрив спосіб запліднення цивілізації і поширення людської думки, стане Христофор Колумб, відкривач Нового Світу. Поруч з Колумбом стане Лютер, провісник свободи. Поруч із Лютером, оновлювачем догми, стане Шекспір, оновлювач мистецтва. Один геній завершує справу іншого.

Але не в тій самій галузі. Астроном доповнює філософа; законодавець виконує волю поета; визволитель-вояк подає руку визволителю людської мислі; поет допомагає державцеві. Ньютон — продовжувач Бекона; Дантон — похідне від Дідро; Мільтон утверджує Кромвеля; Байрон підтримує Боцаріса; ще раніше Есхіл допомагав Мільтіаду. Мистецький витвір — таємниця навіть для його авторів. Одні добре усвідомлюють, що вони роб-

лять, інші — ні. З великої відстані, через кілька століть, стають помітними дивовижні відповідності; вдосконалення відносин між людьми, започатковане носієм небесної істини, буде доведене до кінця носієм істини філософської; таким чином, Вольтер стане продовжувачем справи Ісуса. Їхні творіння перебувають у гармонійній згоді. Якби ця узгодженість залежала від них самих, можливо, кожен з них заперечив би правдивість такого тлумачення — і боголюдина, рокована на ганебну смерть, і просто людина, що зазнала принижень попри свою велику іронію; але справа стоїть саме так. Саме так це узгоджено згори.

Справді, розважмо ці великі таємниці. Велика мрія — це неослабний погляд, здатний видобути світло з найбільшої пітьми.

Власне кажучи, цивілізація — це людство, що розвивається від власних глибин до навколишнього світу. Людський розум стає тим світочем, що крок за кроком здобуває, завойовує й олюднює матерію. Це й є найвище з можливих завоювань. Така робота поділяється на кілька фаз; і кожну з цих фаз, що позначають цілу епоху в людському поступі, відкриває або завершує якийсь геній. Можливо, ці уми, наділені певною місією, ці посланці абсолюту несуть у своєму естві щось на кшталт часткового розв'язку неясного питання про свободу людської волі? Пророче діяння, будучи актом вільного вибору, однією своєю гранню дотикається свободи, другою — рокової фатальності. Доброволець з обов'язку. Таким є месія; таким є геній.

А тепер, оскільки всі питання, що стосуються таємниці, утворюють коло, з якого немає виходу, — повернімося до вихідної точки й до найпершого нашого питання: що ж таке геній? Може, це космічна душа? Може, це душа, пронизана промінням незнаного? В яких світових глибинах постають ці різновиди душі? Які іспитові терміни їм призначено? Крізь яке середовище здатні вони проникати? Як проростають вони, готуючись до квітання? Якою таємницею повите їхнє народження й те, що було до нього? Де містились оці атоми? Здається, в них — перехрещення усіх можливих сил. Як усі ті потужності злились, утворюючи єдине й неподільне ціле, суверенний дух? Хто викохав цього орла? Яка

загадка — визрівання незглибимості генія! Можливо, ці високі душі, сьогодні приналежні до землі, на своєму віку бачили й дещо інше? Чи не тому вони приходять до нас у всеозброєнні своїх прозорінь? Деякі з них немов сповнені думою про нетутешній світ, про власне передбуття. І чи не звідти інколи походить їхнє раптове сум'яття? Чи не це надихає їх на слова, які вражають нас? Чи не це робить темними деякі з їхніх прозорінь? Чи не в цьому — джерела їхніх видив, які нерідко змушують їх приглядатися й доторкатись до уявних істот і речей? Перед Мойсеєм був палаючий кущ, у Сократа був його звичний демон, у Магомета — голуб, у Лютера — домовик, який грався з його пером і якому було наказувано: «Там собі й пасись!» Поруч із Паскалем була розверзнута безодня⁵⁹, і він ховав її за ширмою.

Звісно, багато хто з цих величних умів усвідомлює свою місію. Інколи вони поводяться так, ніби твердо про неї знають. Інколи вони, здається, відчувають неясну певність. Вони її мають. Це стосується таємничого цілого. Це стосується також і подробиць. Ян Гус, умираючи, провістив появу Лютера. Він вигукнув: «Ви палите Гуса, але з'явиться лебідь!» Хто посилає сюди ці душі? Хто творить їх? Які закони визначають їх передіснування — давніше й вище від самого життя? Хто надає їм потужності, терпіння, плодючих сил, волі, завзяття? З якої чаші доброти черпали вони свою непохитність? Серед яких блискавиць знаходили вони свою любов? Кожна з цих новоприбулих великих душ оновлює філософію, або мистецтво, або науку, або поезію і перетворює ці світи за власним образом. Вони немов наскрізь просякнуті творчістю. Інколи істина зринає з глибини цих душ і осяває питання, на які вона падає. Такі душі подібні до небесних світил, з яких струменить світло. З якого ж чудесного джерела походять усі вони, такі відмінні між собою? Жодна з них не є похідною від іншої, а проте між ними існує велика спільність: усі вони приносять безмежність. Питання незміренні і нерозв'язні. Однак це не перешкоджає чванькуватим ученим педантам говорити, тицяючи пальцем на вершини цивілізації, на сузір'я геніїв: «Таких людей більше не буде. Дорівнятися їм не вдасться. Їх уже давно нема. Запевняємо вас, земля вже вичерпала запаси великого духу.

Віднині — тільки занепад і початок кінця. Треба й самим брати в цьому участь. Геніїв більше не побачити». Отож, виходить, ви, панове, досягли дна самої бездонності?

*

Ні, ти не дійшов свого кінця. Перед тобою нема ні межі, ні границі, ні кордону, ні краю. Зима — межа для літа, знесилля — межа для птаха, ущелина — межа для потоку, береговий стрімчак — межа для океану, могила — межа для людини; для тебе ж — немає меж! «Далі нема шляху», — це можеш сказати ти, але цього не скажуть тобі. Ні, ти не розмотуєш дедалі меншого клубка ниток, які щомиті рвуться. Ні, ти не уриваєш своєї мови. Ні, твоя могутність не слабшає, твій обшир не маліє, твої можливості так само невичерпні; ні, неправда, ніби хтось уздрів у твоєму всесиллі якусь прогалину, що нібито звістує кінець і нібито дає можливість побачити за тобою щось інше, а не тебе. Щось інше! А що саме? Перепону. Перепону для чого? Перепону для творіння! Перепону для заповітного! Перепону для закономірного! Пусті химери!

Коли ти чуєш, як люди кажуть: «Ось до цього місця доходить творець. Не просить у нього більшого. Вирушає він звідси, а спляється ось тут. Усе, що в нього було, він явив вам у Гомері, в Арістотелі, у Ньютоні. А тепер дайте йому спокій. Він вичерпав себе. Він не розпочинає нічого заново. Він спромігся зробити це раз, а вдруге не зможе. Всього себе він вклав у цю-от людину; щоб створити когось подібного, йому забракне сил». Чуючи подібні розмірковування, ти усміхнувся б у своїй жажній глибині, якби був людиною, подібною до них; але ти — сама доброта, й такий усміх тобі ні до чого. Усміх — це перебіжна зморшка, якої не відає абсолют.

Ти — охолов; ти — завершився; ти — закінчив свої діла; ти — зупинився. Ніколи! Ти, сотворивши людину, мусиш набрати нового подиху? Ні! Якою б не була ця людина, ти — творець. Якщо змарніла юрба живих дивується або жахається чогось перед лицем незнаного, так це не тому, що висохли творчі соки й стали

безплідними сили буття, а через вічний плин нових чудес. Вічно віє буйний ураган дивовижних явищ. День і ніч, зусібіч незвідані дива хаотично скресують навколо нас, нічим не порушивши (й це не останнє з чудес) величного й незворушного спокою Буття. В цьому хаосі — велика гармонія.

Величезні концентричні хвилі вселенського життя не знають берегів. Доступне нашій науці зоряне небо — тільки явлена нам його частинка. Ми вхоплюємо лише кілька чарунок з безмежної сіті Буття. Незмірна складність явищ, яку можна збагнути не тільки за допомогою чуттів, а й шляхом споглядання й екстазу, несе запаморочення людському духові. Мислитель, який заходить так далеко, стає в очах інших людей одержимим фанатиком. Неминуче переплетіння осягненого й неосягненого глибоко дивує філософа. Такої повноти й довершеності жадає твоя всемогутність, яка не терпить порожнеч. Взаємопроникнення світів у світи — складова частина твоєї нескінченності. Тут ми вживаємо слово «світи» в настільки широкому значенні, в ряду таких фактів, що їх не сягає жодна астрономія. У космосі, який ми спостерігаємо своїм зором, і там, куди не здатні досягнути наші органи чуттів, сфери входять у сфери, не втрачаючи своєї форми, і то за різної щільності матерії; в такий спосіб наш світ, можливо, нез'ясовано поєднаний з іншим світом, незримим для нас так само, як ми незримі для нього.

І кажуть, що ти, центре й осердя всього сушого, ти, Буття, пересохнеш і перетлієш! Виходить, що верховна світлота в якісь хвилини має відчути брак своїх безмежних сил! Виходить, настає час, коли ти вже не даруватимеш людству хвиль пожаданого світла! Невтомне з погляду небесної механіки, ти, якщо вірити їм, занепадаєш духовно! Нам ніби кажуть: божественне світло пригасає он з того боку! Ні, й ще раз ні! О творець!

Явивши Фідія, ти даєш життя Мікеланджело; відтак у тебе є з чого виліпити Рембрандта. Не втомлює тебе й Данте. Гомер для тебе — не більше диво, аніж зірка. Світанки за світанками, безконечне оновлення сяйливих метеорів, світи над світами, чудесна хода отих палаючих світил, що їх звать кометами, генії за геніями, Орфей, потім Мойсей, потім Ісайя, потім Есхіл, потім

Лукрецій, потім Тацит, потім Ювенал, потім Сервантес і Рабле, потім Шекспір, потім Мольєр, потім Вольтер, ті, що прийшли, й ті, що прийдуть,— тобі не важко й це. Нагромадження сузір'їв! Для всіх є місце у твоєму безмежжі!

З частини другої

*

Хто мовить «поет», водночас обов'язково мовить «історик» і «філософ». Гомер містить у собі Геродота і Фалеса. Також і Шекспір — людина в трьох іпостасях. До того ж він художник, та ще й який! Величезний художник! Справді, поет не тільки оповідає — він показує. Поети мають у собі певного роду рефлектор — спостережливість, а також збиральну лінзу — емоції; так народжуються ті світлосяйні видива, що їх проектує мозок митця на темні мури людства, і палахкотіння цих образів втілюється назавжди. Ці привиди й досі існують. Жити так само довго, як Ахілл, — таку високу мрію міг плекати лише Олександр. У Шекспіра є трагедія, комедія, феєрія, гімн, фарс, всеосяжний божественний сміх, жажне і відворотне, або, кажучи одним словом,— драма. Він простерся поміж двома полюсами. Він рівно належить Олімпові і ярмарковому театру. Для нього відкриті всі можливості.

Коли він захопив вас — ви в його владі. Не ждьте від нього милосердя. Його жорстокість патетична. Він являє вам матір — Констанцію, матір Артура,— і, зворушивши вас аж до того, що вам здається, ніби в ваших грудях б'ється серце цієї матері,— він вбиває її сина; творячи жахливе, він іде навіть далі від самої історії, а це річ нелегка; йому не досить вбити Ретленда і сповнити розпачем Йорка, він змочує хустку в синовій крові і нею ж витирає очі батькові. Драма душить у нього елегію, Отелло душить Дездемону. Він не полегшує передсмертної туги. Геній невблаганний. Він має свій закон і керується ним. Дух також має свої похилі площини, і вони визначають його прагнення. Шекспір прямує до жахливого. Шекспір, Есхіл, Данте — ось великі ріки людських почуттів; при їхніх витоках — нахилена урна сліз.

Поета обмежує тільки його мета; для нього має значення лише та думка, котру він хоче втілити; він не визнає жодної іншої влади і жодної іншої необхідності, крім свого задуму; адже мистецтво породжене абсолютною ідеєю, і в мистецтві, так само як і в абсолюті, мета виправдовує засоби. Між іншим, у цьому й полягає одне з тих відхилень од узвичаєного земного закону, котрі спонукають до роздумів високу критику і відкривають їй таємну грань мистецтва. Саме в мистецтві відчутне *quid divinum* *. Поет ланує над своїм творінням так само, як провідіння — над своїм; він бентежить, навіть заціпеніння, вражає, потім підносить або повергає вас, інколи всупереч вашому очікуванню, проймаючи вам душу подивом. Тепер помірруйте. Мистецтво, так само як і безмежність, має своє «тому що», котре є вищим від будь-яких «чому». Спробуйте дізнатись про причину бурі у океану, цього великого поета. Те, що видається вам потворним або дивним, існує з якоїсь потаємної причини. Спитайте у Йова, чому він зіскрібає черепком гній зі свого струпа, спитайте у Данте — чом він зашиває дротом повіки душам у чистилищі, примушуючи литися з цих швів потоки жаклих сліз? ** Йов, лежачи на попелищі, й далі чистить свої рани черепком, і Данте йде своїм шляхом. Так само й Шекспір.

Його великі жахи владарюють над вами, і перед ними важко не схилити голови. Коли його ласка, він домішує до них потужного і царственного чару, котрий так само перевершує солодку ніжність, тендітну красу Овідія або Тібулла, як Венера Мілоська — Венеру Медіцейську. Незнані явища, метафізичні проблеми вислизують від дослідника; тому таємниці душі та природи, котра

* Щось божественне (лат.).

** Як сонця не побачать сліпоокі,
Так небо глянуть не дало на світ
Цим тіням, лишеним у тьмі глибокій,

Бо вії в них в'язав залізний дріт,
Як шовк — в яструбеняти молодого,
Якому дику лють скоряє гніт. (Прим. авт.).

«Чистилище», пісня XIII. Пер. Дроб'язка Є. А.

так само є душею, віддалені передчуття випадкових поворотів долі, плетива думок і подій — все може бути втіленим у ніжних образах, сповнюючи поезію таємничими й чарівними створіннями, тим більш принадними, що вони овіяні смутком, близькі до невідомого, а водночас цілком реальні; їх вабить п'ятьма, що простерлася за ними, і все ж вони прагнуть вам подобатись. Існує глибина чудовного.

Велике у поєднанні з прекрасним можливе; наприклад, Астіанакс у Гомера. Але чудовна глибина, про яку тут ідеться, — це щось більше від епічної вишуканості. Вона ускладнена якимсь особливим хвилюванням, і за нею вгадується безмежність. Це нагадує гру світлотіні.

Лише усміх геніїв нового часу має цю глибину — за довершеністю ми відчуваємо безодню.

Така чудовність є у Шекспіра; але це не хвороблива краса, а радше її повна протилежність, хоч вони й схожі між собою, бо обидві походять з могили.

Скорбота, велика скорбота його драми — не що інше, як людське життя, перенесене в мистецтво і втілене в ньому, — обволікає і цей жах, і цю чудовну глибину.

Гамлет, саме вагання, стоїть у центрі його творінь, на двох протилежних краях — любов, Ромео і Отелло, усе, що є в людському серці. Сяйво струменить із поховального покриву Джульєтти, але нічого, крім мороку, нема у савані зневаженої Офелії та несправедливо запідозреної Дездемони. Любов не дотримала обітниці, даної цим двом невинним створінням, і вони лишились безутішними. Дездемона співає пісню про вербу над потоком, який несе Офелію. Вони сестри, хоч і не знають одна про одну, і душі їхні дотикаються, хоч у кожної своєї горі. Плакуча верба тремтить над обома. Коли жертва клевети співає перед смертю свою таємничу пісню, — здається, ніби вдалині пливе утоплена з розпущеним волоссям.

У філософії Шекспір нерідко йде далі від Гомера. Скорбота Ліра глибша від скорботи Пріама: оплакувати невдячність важче, ніж оплакувати смерть. Гомер, зустрівши заздрісника, б'є його скіпетром, натомість Шекспір дає заздрісникові скіпетр

у руки — Терсіта він обертає на Річарда III; заздрість оголена ще більше, коли вбирається у пурпур: адже стає зрозумілим, що мета її існування — вона сама; що може вражати більше, аніж заздрісник на троні!

Цьому філософу вже не досить самої потворності тирана; йому потрібна також і потворність лакея, і він створює Фальстафа. Династія здорового глузду, що її започаткував Панург, продовжується у Санчо Пансі і вироджується у Фальстафі. Справді, суть цієї мудрості — ницість. Санчо Панса, що ніби зрісся зі своїм віслюком, невіддільний од неуцтва; Фальстаф — боягуз, ненажера, лютий мерзотник із людським обличчям і тілом, що переходить у черево грубої тварюки, яка огидно рачкує; це кентавр — напівлюдина, напівсвиня.

Шекспір — то передусім уява. А ми вже вказували на істину, знану всім мислителям: уява — це глибина. Жодна інша властивість людського духу не здатна так глибоко зазирати в бездонну суть речей, як уява. Наука, що зійшла в незмірні безодні пізнання, знаходить там уяву. У вимірах конічних перерізів, у логарифмах, у диференціальному та інтегральному численні, в підрахунку ймовірності та малих величин, в обчисленні довжини звукових хвиль, у застосуванні алгебри до геометрії уява невіддільна від обрахунків, і математика стає поезією. Я не дуже вірю в науку обмежених вчених.

Поет стає філософом, бо віддається уяві. Саме тому Шекспір так справді по-королівському керує дійсністю, котра покійно улягає його примхам. І сама його примха — також різновид істини. Різновид, над яким варто замислитись. На що схожа людська доля, як не на плід фантазії? На перший погляд, нема нічого більш безглузлого, недоладного, немотивованого. Нащо коронувати потвору — Іоанна? Нащо вбивати дитину — Артура? Чому спалено Жанну д'Арк? Чому перемагає Монк? Чому Людовік XV щасливий? Чому Людовіка XVI скарано? Дорогу логіці божественного провидіння! В такій логіці — джерело поетової фантазії. Комедія заходиться сльозами, з ридань народжується сміх, фігури дотикаються й переплітаються; важко сунуть якісь масивні форми, ледве чи не тварини; неясно міняться примарні видива,

можливо, жінки, а може, й дим; душі, подібно до нічних метеликів, тремтять у тих чорних хащах, які ми звичайно називаємо пристрастями й подіями. На одному полюсі — леді Макбет, на другому — Титанія. Могутня думка і в парі з нею — велетенська примха.

Що таке «Буря», «Троїл і Крессіда», «Двоє веронців», «Віндзорські жартівниці», «Сон літньої ночі», «Зимова казка»? Це фантазія, це арабеск. Арабеск у мистецтві — те саме, що й рослинність у природі. Арабеск проростає, росте, дає пагони й зав'язь, цвіте, зеленіє, в'ється, повторюючи всі звивини мрії. Арабеск незмірний, він має надзвичайну здатність до поширення й розмноження; він заповнює собою обрії і відкриває нові перспективи; він перетинає світляний фон незліченними сплетіннями, і, якщо серед його ліній нараз прогляне людське обличчя, у вас захоплює дух від подиву. І в арабескових просвітках перед вами постає вся філософія; рослини оживають, людина зливається з природою, а з поєднань скінченного виникає нескінченність; перед оцим творінням, де неймовірно співіснує з істинним, людська душа здригається в якомусь темному і водночас піднесеному хвилюванні.

Втім, рослинність не повинна остаточно поглинути будівлю, так само як арабеск — драму.

Одна з властивостей генія — це дивне поєднання найвіддаленіших між собою рис. Малювати химерний візерунок, як Аріосто, потім сягати найпотаємніших глибин душі, як Паскаль, — ось що таке поет. Шекспірові належить найсокровенніше в людині. Щомиті він дивує нас своїм даром. Він видобуває з нашої свідомості все, що є в ній несподіваного. Мало хто з поетів перевершує його в царині психологічного дослідження. Він явив світові найдивніші властивості людської душі. У складності драматичного факту він майстерно дає відчуття простоти факту філософського. Те, чого ніхто не годен визнати перед самим собою, те несвідоме, чого людина спочатку жахається, а згодом починає жадати, — ось точка дотику, де в дивний спосіб зійшлися серця незайманиць і серця вбивць, душа Джульетти і душа Макбета; незаймана дівчина і боїться, і прагне кохання, так само як злочинець

і боїться честолюбства, і сам ним наділений; згубний цілунок потай подаровано примарі, тут — сьйливій, там — найлютішій.

І до всієї цієї духовної щедротності — до аналізу, синтезу, істот з плоті й крові, марень, фантазій, знань, філософії — додайте також історію: тут — історію, написану істориками, там — історію, втілену в казці; всі зразки людської природи: тут і зрадник (від Макбета, що вбив свого гостя, до Коріолана, вбивці своєї вітчизни), і деспот (від тирана-мозку Цезаря до тирана-черева Генріха VIII), і кровожерний хижак (від лева до лихваря). Можна сказати Шейлоку: «Ти добряче вкусив!» А біля витоків цієї жахної драми, серед пустельних вересовищ у сутінках постають три чорні постаті — можливо, Гесіод крізь віки упізнав би в них віщих Парок — і обіцяють убивцям корони. Безмірна потуга і найвишуканіші чари, жорстокість стародавнього епосу і співчуття; творча сила, радість, та сама висока радість, що недоступна обмеженим умам, сарказм — могутній удар батоном по злих силах; космічна безмежність і мікроскопічна малість, безкрая поезія, яка має, проте, свій zenit і надир, всеосяжна цілість і подробиці, повні глибокого сенсу, — все є у цього генія. Наближаючись до його творинь, відчуваєш, ніби могутній вітер віє від світових першооснов. Сяйво генія в усіх його розуміннях — ось що таке Шекспір. *Totus in antithesi* *, — мовив Джонатан Форбс.

*

Одна з властивостей, що відрізняє генія від звичайних умів, полягає в тому, що у геніїв — подвійне відображення, подібно до того як карбункул, за словами Джероламо Кардано, відрізняється від кристалу й скла здатністю до подвійного заломлення.

Геній і карбункул, подвійне відображення і подвійне заломлення — явище морального порядку відповідає фізичному явищу.

А проте, чи існує насправді в природі карбункул — цей найкоштовніший з коштовних каменів? Це питання ще не з'ясовано.

* Все в антитезі (лат.).

Алхімія твердить — так, хімія продовжує пошук. Що ж до генія, то він існує. Досить прочитати перший-ліпший рядок Есхіла або Ювенала, щоб знайти дорогоцінний карбункул людського духу.

Завдяки цій здатності до подвійного відображення генії можуть довести до найбільшої сили те, що в риторичі зветься анти-тезою,— велику здатність бачити дві сторони речей.

Я не люблю Овідія, цього боягузливого вигнанця, що лестив звіддала тиранові і, наче зневажений пес, лизав йому закривавлені руки; я ненавиджу вишукану дотепність, що нею сповнені твори Овідія; але я не змішую цю дотепність із потужною антитезою Шекспіра.

Великий ум багатогранний, ось чому Шекспір вміщує в собі Гонгору, так само як Мікеланджело містить у собі Берніні. Для цього випадку існують готові фрази: «Мікеланджело манірний, Шекспір надуживає антитезою». Все це — формули певної літературної школи, але вони свідчать про короткозорість у розумінні великої проблеми контрасту в мистецтві.

Totus in antithesi. Шекспір весь в антитезі. Звичайно, це несправедливо — бачити всю людину, та ще й таку людину, лише крізь одну з її якостей. Але, зробивши це застереження, відзначимо, що слова *totus in antithesi*, мовлені з наміром виректи присуд Шекспірові, насправді лише констатують факт. Справді, як і всі великі поети, Шекспір заслуговує ось якого порівняння: він подібний до всесвіту. Що ж таке всесвіт? Добро і зло, радість і горе, чоловік і жінка, ревище й пісня, орел і шуліка, блискавка і промінь, бджола і трутень, гора й долина, любов і ненависть, медаль і зворотний її бік, чіткість і безформність, світило і свиня, високе і низьке. Природа одвічно дволика. І антитеза, разом з похідною від неї антифразою, присутня в усьому, до чого звикла людина; вона — в казці, вона — в історії, вона — в філософії, вона — в мові. Будьте фуріями — вас назвуть чудовними евменідами; вбийте своїх братів — вас назвуть Філадельфом; убийте свого батька — вас назвуть Філопатором; будьте великим полководцем — вас назвуть маленьким капралом. Антитеза Шекспіра — це світова антитеза, вона скрізь і всюди; всюдисутність протиріччя — це життя і смерть, жар і холод, праведник і грішник, ангел

і демон, небо і земля, квітка і блискавка, мелодія і гармонія, дух і плоть, велике й мале, океан і задрість, піна і слина, ураган і свищик, «я» і «не-я», об'єктивне і суб'єктивне, диво природи і надприродне диво, ідеальне і потворне, душа і морок. Це та сама видима й потаємна ворожнеча, ті нескінченні припливи й відпливи, те вічне «так» і «ні», та незнищенна суперечність, той безмежний і безперервний антагонізм, з якого Рембрандт створює свою світлотінь, а Піранезі — свою запаморочливу перспективу.

Перш ніж позбавити мистецтво цієї антитези, спробуйте усунути її з природи.

*

«Він відзначається стриманістю й скромністю. На нього можна покластися. Він нічим не зловживає. До того ж він наділений вельми рідкісною рисою — тверезістю».

Що це? Рекомендація для слуги? Аж ніяк. Це похвала письменнику. Одна відома нам школа, звана «серйозною», за наших днів проголосила таке програмне гасло, як «тверезість». Здається, тепер для літератури найважливіше — вберегти її від нетравлення шлунка. Колись у давнину казали: плідність і потужність. Тепер кажуть: лікарська мікстура. Уявіть собі, що ви — в розкішних садах муз, де на всіх гілках ясно квітнуть божественні прояви розуму, що їх греки називали тропами; скрізь ідеї-образи, скрізь квіти-думки, скрізь плоди, поетичні фігури, золоті яблука, пахощі, барви, проміння, строфи, дива, — прохання їх не торкатись, бути скромним і поміркованим. Істинний поет — це, мовляв, той, хто нічого не рве. Вступайте до товариства тверезості. Найкраща критична книжка — це трактат про шкідливість пияцтва. Хочете написати «Іліаду» — сідайте на діету. Отакої! Чого тобі тут зирити, старий Рабле!

Ліризм п'янить, прекрасне дурманить, велике б'є в голову, ідеальне засліплює; хто впивався зазначеним вище — той сам не свій; і після блукань у зоряних висях людина, чого доброго, відмовиться від посади супрефекта; ви втратите здоровий глузд і навряд чи схочете посісти запропоноване вам місце в сенаті До-

міціана; ви вже не віддаєте кесарю кесарево, ви в гордині своїй вже не вітаєте вельможного Інцитата, коня, якого було призначено консулом. Ось до чого ви докотилися, заживаючи винця в Емпіреях. Ви стали гордим, впевненим у собі, безкорисливим. Щоб цьому все ж запобігти, будьте тверезим. Ходити до винарні божественного — суворо заборонено.

Свобода — це розбещеність. Поміркованість — добре, самооскоплення — набагато краще.

Ви зобов'язані все життя стримувати себе.

Тверезість, благопристойність, повага до влади, бездоганний костюм. Поезія в досконалому вбранні — і ніякої іншої. Незачесані савани, лев, який не стриже своїх пазурів, каламутний потік, море з оголеним пупом, імла, що заголилась так, що видно сузір'я Альдебарана, — все це непристойно. По-англійському — *shocking*. Хвиля падає лютою піною на рифи, ущелина вивергає з себе водоспад. Ювенал плює на тирана. Яка невихованість!

Краще брак, аніж надмір. Жодних перебільшень. Віднині трояндовий кущ має знати лік своїм трояндам. Лукам запропонують скоротити кількість своїх стокроток. Весну закличуть до поміркованості. Гнізд забагато. Покірне прохання до гаїв — будь ласка, менше вільшанок. Нехай і Молочний Шлях пронумерує свої зірки — адже їх там надмір.

Найліпший взірець для вас — змієподібний кактус із ботанічного саду: він цвіте раз на п'ятдесят років. Ось зразкова рослина!

Істинним критиком поміркованої школи був той садівник, що на питання: чи водяться у вас солов'ї? — відповів: «І не питайте! Ці підлі тварюки верещать протягом усього травня!»

Пан Сьюар дав Марі-Жозефу Шеньє ось яку атестацію: «Велика заслуга його стилю — відсутність порівнянь». За наших днів нерідко доводиться знову чути таку чудернацьку хвалу. Це нагадує нам одного вельми вченого професора епохи Реставрації, котрий, обузившись ряснотою порівнянь і риторичних фігур у писаннях пророків, спопелив Ісайю, Даниїла та Єремію глибокодумним висловом: «Вся Біблія — це одне велике ніби». Інший, ще вченіший професор, проголосив славетну сентенцію, котру ще й до-

сі пам'ятають у Нормальній школі: «Я викидаю Ювенала на смітник романтизму». Який злочин вчинив Ювенал? А той самий, що Ісайя. Він охоче висловлював свої думки за допомогою образів. Невже в учених колах поступово повернуться до того, щоб метонімію вважати лише хімічним терміном, а щодо метафори — пристануть до думки Прадона?

Слухаючи вимоги та крики цієї школи доктринерів, можна було б повірити, ніби вона взяла на себе труд власним коштом постачати весь запас образів і фігур, що ними послуговуються поети, ніби вона побоюється, щоб її не розорили такі марнотратники, як Піндар, Арістофан, Єзекіїл, Плавт і Сервантес. Ця школа замикає на ключ пристрасті, почуття, людське серце, реальність, ідеал, життя. Злякано позирає вона на геніїв і ховає від них усе, примовляючи: «От ненажери!» Вона й вигадала для письменника оцю свою найвищу похвалу: він поміркований.

Клерикальна критика в усіх питаннях виявляє братерську одностайність із критикою доктринерською. Святенники і ханжі допомагають одні одним.

Модним стає якийсь чудернацький «сором'язливий стиль». Ми червоніємо, чуючи, з якими грубими словами гренадери йдуть на смерть: адже риторика насмикала для героїв фігових листочків, званих перифразами; вважають, що на бівуаці мова така ж пристойна, як у монастирі; це наклеп, що в гвардійських казармах, мовляв, уживано міцні слівця; ветеран сором'язливо опускає очі при згадці про Ватерлоо, і за опущені очі його нагороджують почесним хрестом; інші слова, що стали набутком історії, втратили право вважатися історичними; само собою зрозуміло, наприклад, що жандарма, котрий стріляв у Робесп'єра в ратуші, звали «Гвардія-вмирає-але-не-здається».

Спільні зусилля двох названих шкіл, які стоять на варті суспільного спокою, призводять до рятівної реакції. Ця реакція вже покликала до життя кілька зразків поміркованих, добре вихованих, розважливих поетів, чий стиль ніде не загуляється вечорами; вони не п'ють і не хмеліють з усіма цими навіженими ідеями, їх ніколи не стрінеш у затінку гаїв на самоті з циганкою-мрією, вони не здатні мати справу ні з небезпечною мандрюхою-

уваю, ані з вакханкою-мрією, ані з пустункою-фантазією, ніколи в житті вони не цілували задріпанку-музу; вони завжди повертаються на ніч додому, і їхній воротар Нікола Буало вельми з них задоволений. Який скандал, коли повз них проходить Полігімнія з легко розвіяним волоссям! Вони нетерпляче кличуть перукаря. Аж ось і він, сам пан Лагарп. Ці дві критики, дві рідні сестри, доктринерська і клерикальна, беруться до виховання. Письменників дресирують змалку. Їх відлучають від грудей і штучно годують. Ось він, пансіон молодих репутацій!

Звідси — особливі приписи, особлива література, особливе мистецтво. Направо рівняйся! Адже йдеться про врятування суспільства засобами літератури, так само як і політики. Всякий знає, що поезія — річ незначна, легковажна, заклопотана, як дитина, пошуком рим, безплідна і марнославна; отже, нема нічого небезпечнішого. Всіх, хто мислить, слід посадити на міцну прив'язь. До собачої буди їх! Адже від них — пряма загроза! Що таке поет? Якщо його вшановують — він ніщо, якщо переслідують — він усе.

Оцю письмацьку братію слід узяти в добрі шори. Тут буває корисною допомога світської влади. Засоби можуть бути різними. Час від часу варто декого заслати якнайдалі. Вигнання письменників почалися з Есхіла і Вольтером не закінчуються. Кожне століття додає свою ланку до цього ланцюга. Але ж для вигнань, заслань і переслідувань потрібний хоч якийсь привід. Такі заходи, отже, можливі не в усіх випадках. Вони не дуже зручні; інколи може придатися й легша зброя задля дрібної щоденної війни. Тут здатна відіграти свою роль державна критика, досить авторитетна і, звісно, приведена до належної присяги. Організувати гоніння на письменників — теж непогана штука. Нацьковувати пера на перо — добрий задум. Чому б не запровадити жандармерію в літературі?

Добрий смак — це один із заходів безпеки, що їх вживає «міцний порядок». Де тверезі письменники — там і тверезі виборці. Натхнення можна запідозрити у свободолюбних прагненнях; поезія — річ дещо протизаконна. Саме тому й існує офіційне мистецтво — дітище офіційної критики.

Із цих передумов випливає цілком особлива риторика. Природу допускають у мистецтво лише з великими обмеженнями. Вона проникає туди з чорного ходу. Природу запідозрено у демагогії. Стихії скасовано — це не найкраще товариство, та й надто воно буйне. Приплив у рівнодення знищує всі перепони; буря — це нічний скандал. Якогось дня в Академії мистецтв на картині одного з учнів вітер розвихрив поли плаща; професор, обурений таким непорядком, заявив: «Добрий стиль несумісний із вітром».

А проте супротивний рух не впадає в розпач. Ми поволі посуваємося вперед. Де в чому помітні певні успіхи. Потроху нас починають приймати до Академії, щоправда після подання свідоцтва про сповідь. Жюль Жанен, Теофіль Готье, Поль де Сен-Віктор, Літтре, Ренан, вас прохають уклінно — викласти ваше кредо.

Але й цього ще не досить. Зло пустило глибоке коріння. Старе католицьке суспільство і стара офіційна література під загрозою. Сили темряви в небезпеці! Оголосімо ж війну новим поколінням! Війна — новому духові! Демократію, цю дочку філософії, гонять світ за очі.

Слід остерігатися випадків сказу, отже, витворів генія. Гігієнічні приписи знову в силі. Очевидно, хтось ще раз послабив пильність, охороняючи державні шляхи. Здається, з'явилися бездомні поети. Префект поліції легковажно ставиться до своїх обов'язків і мириться з блуканнями умів. Про що тільки думає влада? Будьмо насторожі! Ану, як вкусять саму посередність? От де небезпека! І справді, чутки підтверджуються: кажуть, ніби дехто зустрів самого Шекспіра без намордника.

Шекспір без намордника — це пропонуваній читачеві новий його переклад*.

* Повне зібрання творів Шекспіра. Переклад Франсуа-Віктора Гюго. (Прим. авт.).

Якщо хто й заслужив таку благонадійну рекомендацію, як «він відзначається тверезістю», то це був аж ніяк не Вільям Шекспір. Шекспір — один з найбільших гультаїв, що їх будь-коли «серйозній» естетиці доводилося прибирати до рук.

Шекспір — це плідність, сила, надмірність, це набухлі груди годувальниці, пінявий келих, переповнений чан, вибух соків, потоки лави, вихори насіння, животворна злива, у нього лік — на тисячі й мільйони; ніякої здержливості, ніяких пут, ніякої ощадливості, нестримна й спокійна щедрість творця. Тим, хто трясеться над вмістом своїх кишень, така невичерпність видається безумом. Чи скоро він скінчить? Ніколи! Шекспір розсіває довкола себе сліпучі скарби. Де не слово — там образ, де не слово — контраст, де не слово — день і ніч.

Поет — і ми вже мовили про це — подібний до природи. Він весь у невлонимих відтінках, у найменших подробицях — і водночас величний, як вона сама. Не скромний, не стриманий, не скупий. Пояснімо цю нескладну думку.

Поміркованість у поезії — це вбогість; простота — це велич. Дати кожній речі рівно стільки простору, скільки вона потребує, не більше й не менше, — ось що таке простота. Простота — це справедливість. Такий закон істинного смаку. Кожна річ має бути поставлена на своє місце і названа своїм словом. І лише за єдиної умови, що буде підтримуватись певна прихована рівновага і буде зберігатись певна таємнича пропорція, найбільша складність, чи то стилістична, чи то композиційна, може бути простою. Це — таємниця істинного, великого мистецтва. Лише висока критика, що її рухає священний захват, здатна осягти ці складні закони. Щедротність, яснаота, палюче випромінювання можуть бути простими. Сонце просте.

Ця простота, як ми бачимо, не схожа на простоту, рекомендовану Батте, абатом д'Обіньяком і отцем Бугуром.

Якою б не була надмірність, яким би не було хитросплетіння, навіть заплутане, змішане, навіть таке, що не можна розплести, все, що правдиве, — просте.

Простота, в якій видно глибину,— єдина, яку знає мистецтво. Простота — це правда, отже, це щиросердність. Щиросердність — обличчя правди. Шекспір простий великою простотою. Декому це може здатися дурістю. Він не знає малої простоти.

Простота-безсилля, простота-безплідність, простота-задишка — це патологічний випадок. Вона не має нічого спільного з поезією. Місце в лікарні їй пасує більше, ніж політ на спині крилатого коня.

Я визнаю, що горб Терсіта простий, але ж грудні м'язи Геракла також прості. І цій, другій простоті я віддаю перевагу.

Простота поезії може бути уподібнена до гіллястого дуба. Хіба дуб справляє на вас враження чогось візантійського або витонченого? Його незліченні антитези — величезний стовбур і дрібне листя, тверда кора й оксамитовий мох, світло, яке він ловить, і тінь, яку відкидає, гілки, що вінчають героїв, і жолуді, пожива для свиней,— невже це ознаки штучності, збочень, манірності та поганого смаку? Чи не занадто дуб дотепний? Може, він належить до салону пані Рамбульє? Може, він — кумедний манірник? ⁶⁰ Наслідувач Гонгори? Занепадник? Невже вся простота світу, *sancta simplicitas* *, втілена в качані капусти?

Витонченість, зловживання дотепністю, надуманість, гонгоризм — за що тільки не ганили Шекспіра! Твердять, що це — недоліки, властиві людській малості, а самі докоряють ними велету.

До того ж цей Шекспір ні на що не зважає, він іде напролом, за ним не встигнути, він переступає через усяку пристойність, збиває з ніг Арістотеля, завдає збитків езуїтам, методизму ⁶¹, пуризму і пуританству; він приводить у замішання Лойолу і перевертає Уеслі догори дном; він хоробрий, одважний, активний, войовничий, щирий. Його чорнильниця димує, наче вулканічний кратер. Він завжди за роботою, в дії, в пориві. Він не випускає пера з руки, його чоло повите вогнем, йому сам чорт не брат. Жеребець не жаліє сил, але мулам це не до вподоби. Бути плідним — це значить досягати свого. Такі поети, як Ісайя, як Ювенал, як Шекспір, справді переходять усяку межу. Чорти б їх

* Свята простота (лат.).

узяли! Треба ж думати трохи про інших, один не має права аж на все: мужність — не зраджує, натхнення — не холодне, метафор — як квіток у лузі, антитез — як у дуба, контрастів і глибин — стільки ж, як у всесвіті, безперервне зародження, визрівання, злиття, поява нового, велика цілість, прекрасні і сильні деталі, жива дохідливість, плідність і всеохопність творення — це вже занадто; це порушує права нездар.

Ось уже майже три століття, як, вимагаючи від Шекспіра поміркованості, тверезі критики дивляться на цього огнеликого поета з таким невдоволенням, яке, мабуть, відчувають у гаремах ті, що змушені вдовольнитися там роллю глядачів.

У Шекспіра нема стриманості, поміркованості, немає меж, нема замовчувань. У нього відсутня лише відсутність. Він нічого не береже про запас. Він не пісникує. Він не знає перепон, як буйна парость, як набухле насіння, як полум'я, як світло. І це йому не перешкоджає думати про вас, глядачу або читачу, по-вчати вас, давати вам поради, бути вашим другом, як всякий інший поет, як-от добряга Лафонтен, або робити вам дрібні послуги. Ви можете зігріти руки біля його пожежі.

Отелло, Ромео, Яго, Макбет, Шейлок, Річард III, Юлій Цезар, Оберон, Пак, Офелія, Дездемона, Джульєтта, Титанія, чоловіки, жінки, чаклунки, феї, душі — Шекспір широко розкриває себе, — беріть, беріть, беріть. Хочете ще? Ось Аріель, Пароль, Макдуф, Просперо, Віола, Міранда, Калібан — вам ще мало? Ось Джессіка, Корделія, Крессіда, Порція, Брабанціо, Полоній, Гораціо, Меркуціо, Імогена, Пандар Троянський, Боттом, Тезей. Ессе Deus *, се поет, він віддає себе в дар — хто хоче зажити мене? Він віддається, він роздає себе, він щедро наділяє собою, і все ж невичерпний. Чому? Він не може вичерпатись. Спустошення для нього неможливе. У ньому є якась бездонність. Він наповнює себе і витрачає, і починає спочатку. Це бездонність геніального духу.

За вольністю і сміливістю мови Шекспір рівний Рабле, якого нещодавно один лебідь назвав свинею.

* Сe господь (лат.).

Подібно до інших великих умів у буйнім розгулі їх всемогутності, Шекспір сповнює свою чашу всією природою, п'є з неї і примушує пити й вас. Вольтер дорікав йому за пияцтво⁶², і добре чинив. Справді, повторимо й ми за ним, звідки у цього Шекспіра такий темперамент? Він не спиняється, він невтомний, він не дає пощади цим бідним кволим шлункам, що прагнуть досягнути Академії. Він не хворіє на нетравлення, яке звичайно звать «добрим смаком». Він — всемогутній. Яку безкраю, невтримну пісню співає він для грядущих століть — пісню подвигів, пісню бенкетів, любовну пісню, що лине від короля Ліра до королеви Маб і від Гамлета до Фальстафа, то сумна, як ридання, то велична, як «Іліада»! «Я весь як побитий після читання Шекспіра», — мовив пан Оже.

Поезія Шекспіра овіяна терпкими пахощами меду, що його збрала заблукана бджола без вулика. Тут проза, там — вірші, всяка форма пасує йому, адже вона — лише посудина, сповнена його думками. Його поезія і плаче, і бере на глум. Англійська мова, мова не досить вироблена, то допомагає, то перешкоджає йому, але крізь неї всюди просвічує глибока поетова душа. Драма у Шекспіра розвивається в якомусь незбагненному ритмі, вона така широка і всеосяжна, що, здається, не досить твердо тримається на ногах, немов од запаморочення, — але нема нічого стійкішого за цю схвильовану велич. Шекспір здригається, тому що в ньому — ураган і духи, таємничі зілля і трепет перебіжних подувів, проникнення темних сил і потужний приплив незаних соків. Звідси — це сум'яття, у глибині якого — спокій. Цього сум'яття бракує Гете, котрого даремно так вихваляють за його олімпійську незворушність, — вона не свідчить про геніальність. Це сум'яття властиве всім першорядним умам. Воно єсть у Йова, у Есхіла, у Аліг'єрі. Це сум'яття — людяність. Божественне на землі повинне бути людяним. Воно має ставити перед собою загадку власного буття і тривожно шукати відповідь. Натхнення — це диво, і від нього невіддільний священний захват. Всяка велич духу подібна до самоти і пов'язана з великим подивом. Шекспір, як і всі великі поети, як і всі великі явища, весь у задумі. Його лякає власне зростання, його до глибини бентежить власна буря.

В якісь хвилини здається, ніби Шекспір страхає самого Шекспіра. Він жахається своєї ж глибини. Це ознака найвищого розуму. Власна його всеосяжність стає для нього потрясінням і зумовлює якісь титанічні коливання в його глибині. Нема на світі генія, якого хвилі не жбурляли б з боку в бік. П'яний дикун — хай буде так. Він дикий, як дикий праліс; він п'яний, як морський безмір.

Шекспір! Лише кондор може дати яексь уявлення про цей могутній політ,— він лине в даль і повертається назад, знов летить і здіймається вгору, спускається, ширяє, падає вглиб, пірнає, зникає в безодні, зникає у вишині. Він — один з тих геніїв, що на них творець не чіпляє шор, щоб вони на повний змах своїх крил поринали в безмежність.

Час від часу на нашій планеті народжується один з таких умів. Як ми вже зазначали, на своєму шляху вони оновлюють мистецтво, науку, філософію і суспільство.

Вони заповнюють собою своє століття, а потім відходять. І тоді їхнє світло осяває вже не лише це одне століття, а весь людський рід від початку і до кінця часів, і ми бачимо, що кожний з цих людей був розумом усього людства, який вмістився в одному мозку і з'явився у свій час для того, щоб здійснити на землі новий крок у справі людського поступу.

І коли справу завершено, а життя такої людини доходить краю, смерть єднає цих великих геніїв у таємничу співдружність, і, очевидно, там, у безмежжі, вони утворюють єдине братнє гроно.

*

Кожний геній першої величини створює свій взірець людини. Всі вони дарують людству його портрет, одні — сміючись, інші — плачучи, треті — поринувши в задуму. І останні — це найвищі. Плавт сміється і дарує людям Амфітріона, Рабле сміється і дарує людям Гаргантюа, Сервантес сміється і дарує людям Дон-Кіхота, Бомарше сміється і дарує людям Фігаро, Мольєр плаче і дарує людям Альцеста. Шекспір поринає в задуму і дарує

людям Гамлета, Есхіл замислюється і дарує людям Прометея. Ті генії великі, Есхіл і Шекспір — неосяжні.

Портрети людства, полишені йому немов на прощання цими мандрівцями, поетами, рідко бувають прикрашені, вони завжди точні і відзначаються глибокою подібністю. Порок, безум або чеснота — все видобувається на поверхню. Застигла сльоза стає перлиною; закам'янілий усміх починає видаватися погрозливим; зморшки — то борозни мудрості; інколи насуплені брови означають трагедію. Ця низка людських типів — нескінченний урок поколінням; кожне століття додає до них декілька облич; інколи вони яскраво освітлені і рельєфні, як-от Масетта, Селімена, Тартюф, Тюркаре і небіж Рамо, інколи ж це — лише побіжно окреслені профілі: Жіль Блаз, Манон Леско, Кларіса Гарлоу і Кандід.

Бог творить інтуїтивно, людина творить згідно з натхненням, доповненим спостереженнями. Друге сотворіння світу, яке є не чим іншим, як божественним діянням людини, — ось що таке людський геній.

Коли поет стає на місце долі, коли він з такою досконалістю творить людей і події, які настільки схожі на дійсність, що деякі релігійні секти, вжахнувшись, вважають це порушенням прав провидіння і називають поета «брехуном»; коли поет застає людське сумління на гарячому і оточує людину певним середовищем, щоб вона змагалася з цим середовищем, панувала над ним або його змінювала, — це драма. В такому твориві є щось високе. Це володіння людською душею робить поета в чомусь рівним самому богові. Неважко збагнути таємницю такої рівності, якщо згадати, що творець є в кожній людині. Ця рівність — ознака певної totoжності. Що таке наше сумління? Творець. І він велить нам творити добро. Що таке наш розум? Творець. І він дає натхнення великому мистецтву.

Та, незважаючи на присутність творця у цих мистецьких втворах, як ми бачили, критики не стають од того менш злостивими; найбільші уми зазнають найбільших гонінь. Буває й так, що на геніїв нападають розумні люди. Дивна річ: натхненні особистості не визнають натхнення інших. Еразм, Бейль, Скалігер,

Сент-Евремон, Вольтер, чимало отців церкви, цілі грона філософів, уся олександрійська школа⁶³, Цицерон, Горацій, Лукіан, Плутарх, Йосиф Флавій, Діон Хризостом, Діонісій Галікарнаський, Філострат, Мітродор Лампсакський, Платон, Піфагор суворо критикували Гомера. У цьому переліку імен ми обминаємо Зоїла. Той, хто повністю заперечує, не може бути критиком. Ненависть несумісна з розумінням. Проклинати — не значить сперечатися. Зоїл, Мевій, Чеккі, Грін, Авельянеда, Вільям Лаудер, Візе, Фре-рон — ці імена не можна відмити. Ці люди завдали образи людському роду в лиці його геніїв; на руках цих нікчем назавжди лишилися сліди від пожбурених ними грудок болота.

Про цих людей не збереглося навіть недоброї слави, що її вони, здавалося б, заслужили; вони не стягли і тієї міри ганьби, якої можна було б чекати. Мало хто знає про саме їхнє існування. Їх напівзабуто, — а це ще більш образливо, аніж повне забуття. За винятком двох чи трьох з них, чиї імена ввійшли у приказку (такі собі сови, прицвяховані до стовпів на пострах іншим), ніхто їх не пам'ятає. Вони лишаються в тіні. Їхнє підозріле існування увінчала сумнівна слава. Ось, наприклад, Клеман, який сам себе вважав суперкритиком; його діяльність обмежувалась нападками й доносами на Дідро; його ім'я помалу вивірюється з пам'яті, і, хоч він народився в Женеві, його нерідко плутають з Клеманом Діжонським, духівником сестер короля, з Давідом Клеманом, автором «Цікавої бібліотеки», з Клеманом де Без, бенедиктинцем із Сен-Мора, а також з Клеманом д'Аскеном, провінціалом ордену капуцинів у Беарні. Варто було оголошувати твори Дідро «темним базіканням» і вмерти божевільним у Шарантоні, щоб врешті-решт розчинитися в чотирьох-п'яти нікому не знаних Клеманах! Фам'єн Страда даремно ганив Таціта, його ледь відрізняють від Фаб'єна Спада, на прізвисько Дерев'яна Шпага, — блазня короля Сігізмунда-Августа. Даремно Чеккі шматував на частки самого Данте, — ми не впевнені навіть, чи не звали його насправді Чекко. Даремно й Грін хапав за комір Шекспіра, його все ж плутають із зовсім іншим Гріном. Авельянеда, ворог Сервантеса, здається, був на ймення Амельянедо. Лаудера, що зводив наклепи на Мільтона, можливо, звали

Лейдером. Пана де Візе, котрий «розносив вщент» Мольєра, насправді звали Донно: проте він сам охрестив себе «де Візе» з любові до дворянського стану. Всі вони покладалися на велич тих, кого осипали лайкою, щоб здобути трохи блиску й для себе. Марні сподівання: вони лишилися в темряві. Цим нещасним кривдникам навіть не заплатили. На їхню долю не дісталоя й зневаги. Тож уділимо їм трохи жалю.

*

До сказаного додамо, що обмовлення — марна річ. Тоді нащо воно потрібне? Від нього нема користі навіть самому злу. Чи існує щось нікчемніше від лиха, котре не в силі заподіяти лиха?

Більше того. Це зло йде на користь. Якогось дня виявляється, що наклепи, заздрість і ненависть, гадаючи, що діють проти когось, насправді діють на його користь. Хула додає слави; намагання очорнити лише додають блиску. Вони досягають лише того, що дужчає гомін навколо слави.

Продовжимо наші міркування.

Отже, генії один за одним примірюють до себе цю величезну маску людства, і сила їхньої душі, що струменить крізь таємничі отвори для очей, така велика, що сама маска міниться від їхнього погляду: будши страшною, вона стає комічною, потім мрійливою, потім сумною, потім усміхненою і юною, потім старезною, потім чутливою і ненажерливою, потім побожною, потім погрозливою, — і це Каїн, Йов, Атрей, Аякс, Пріам, Гекуба, Ніобея, Клітемнестра, Навзікая, Пістоклер, Гремю, Дав, Пазікомпса, Хімена, дон Аріас, дон Дієго, Мударра, Річард III, леді Макбет, Дездемона, Джульєтта, Ромео, Лір, Санчо Панса, Пантагрюель, Панург, Арнольф, Жорж Данден, Сганарель, Агнеса, Розіна, Вікторіна, Базілію, Альмавіва, Керубіно, Манфред.

Пряме божественне творіння породило Адама, прототип людини. Опосередковане божественне творіння, тобто творіння людське, породжує інших Адамів — людські типи.

Типовий образ не відтворює жодної людини зокрема; він не накладається точно на жодну індивідуальність, він підсумовує

і концентрує в одній особі цілу низку умів і характерів. Типовий образ не скорочує, а згущує. Він втілює не одного, а всіх. Алквіад — то лише Алквіад, Петроній — лише Петроній, Бассомп'єр — лише Бассомп'єр, Бекінгем — лише Бекінгем, герцог де Фронсак — лише герцог де Фронсак, Лозен — лише Лозен; але вкиньте Лозена, де Фронсака, Бекінгема, Бассомп'єра, Петронія, Алквіада в горнило мрії — і звідти вирине привид, значно реальніший від них усіх,— дон Жуан. Переберіть по черзі всіх лихварів — ніхто з них не буде отим розлюченим венеційським купцем ⁶⁴, що кричав: «Тубале, дай йому вексель на два тижні; якщо він не заплатить, я жадаю його серця». Зберіть усіх на світі лихварів — із натовпу їхнього з'явиться один узагальнений лихвар — Шейлок. Складіть докупи все лихварство — і ви дістанете Шейлока. Народна метафора, що є завжди безпомилною, сама того не відаючи, підтверджує те, що дає поетова уява. І поки Шекспір створює Шейлока, вона створює слово «живодер». Шейлок — іудей, але він також — усе іудейство, тобто вся нація з її вадами і чеснотами, з її чесністю і шахрайством, і саме тому, що він узагальнює риси цілої раси, в тому вигляді, якого надало їй одвічне пригноблення, Шейлок великий. А втім, євреї, навіть середньовічні, мали б рацію, сказавши, що жоден з них — не Шейлок; і всі гувльвіси матимуть рацію, якщо скажуть, що жоден з них — не дон Жуан. Справді, пережований листок помаранчевого дерева не дасть уявлення про смак помаранчів. А проте і листок, і плід мають найглибшу спорідненість, спільний корінь, спільне джерело соків, єдиний першопочаток життя в землі. Плід містить у собі таємницю дерева, а типовий образ — таємницю людини. Цим і пояснюється дивне життя типового образу.

Справа в тому — і в цьому найбільше диво,— що типовий образ живе. Якби він був лише абстракцією, люди не впізнавали б її і не завадили б цій тіні йти своїм шляхом. Так звана класична трагедія створює маски; драма витворює типові образи. Урок людям і водночас людина; міф з людським обличчям, вирізьбленим так досконало, що воно дивиться на вас і водночас є вашим люстром; притча, що ніби підштовхує вас ліктем; символ, який вголос остерігає; ідея, що стала нервами, м'язами,

плоттю; думка, що має серце — для кохання, утробу — для страждань, очі — щоб плакати, зуби — щоб гризти або сміятись; психологічне поняття, яке наділене об'ємністю факту і сходить правдивою кров'ю, — ось що таке типовий образ! О всемогутність поезії! Типові образи — воістину живі істоти. Вони дихають, здригаються, інколи чутно їхні кроки по підлозі — вони існують. Вони живуть інтенсивнішим життям, аніж будь-хто з тих, хто йде нині вулицею, і вважає себе живим. Ці примари предметніші, ніж сама людина. У їхньому естві присутня та частинка вічності, що невіддільна від великих творінь; вона дає життя Трімальхіону, тимчасом як пан Ром'є вже навік опочив.

Типові образи — це можливості, передбачені творцем; геній їх реалізує. Можливо, творець, у науку маловірам, воліє вчити їх через інших людей. Поет живе разом з живими людьми, його слова швидше долинуть до їхніх вух. Звідси й бере початок дохідливість типових образів. Людина тут — передумова, типовий образ — висновок; творець породжує явище, геній дає йому ім'я. Творець породжує купця взагалі, геній створює Гарпагона; творець породжує зрадника взагалі, геній створює Яго. Творець породжує кокетку взагалі, геній створює Селімену; творець породжує буржуа взагалі, геній створює Крізаля; творець породжує короля взагалі, геній створює Грангузьє. Бувають такі миті, коли готовий типовий образ народжується з якогось невідомого співробітництва всього народу з талановитим і щирим актором, котрий з нежданню для себе самого силою втілює цей образ: юрба при цьому грає роль сповитухи. Так, в епоху, на одному полюсі якої — Талейран, а на другому — Шодрюк-Дюкло, нараз блискавицею сяйнув потаємно виплеканий театром привид — герой мелодрами Робер Макер.

Типові образи вільно рухаються в мистецтві і в природі. Вони — ідеальне, втілене в реальному. У них згустилося все добро і все зло, яке є в людях. Під поглядом мислителя кожен з них стає джерелом людського духу.

Ми вже казали це: скільки типових образів, стільки й Адамів. Людина, створена Гомером, Ахілл — це Адам, від нього походить рід войовників; людина, створена Есхілом, Прометей — теж Адам,

від нього походить рід борців; людина, створена Шекспіром, Гамлет — теж Адам, від нього походить рід тих, що поринули в задуму. Інші Адами, створені поетами, втілюють один — пристрасть, другий — обов'язок, той — розум, інший — сумління, цей — падіння, інший — сходження.

Обачність, що виродилась у боягузливе тремтіння, можна простежити від старого Нестора до старого Жеронта; звиродніння кохання у ницу пристрасть іде від Дафніса до Ловеласа. Краса в поєднанні із змієм верстає шлях від Єви до Мелузїни. Типові образи беруть свій початок у «Книзі буття», а одна з ланок цього ланцюга іде крізь Ретіф де ля Бретонна і Ваде. Вони знають ліризм, але не гребують і брутальною лайкою. Вустами Гро-Рене вони мовлять на діалекті, а у Гомера звертаються до Мінерви, що хапає їх за чуприну: «Чого ти хочеш від мене, богине?»

Дивовижний виняток було зроблено лише для Данте. Людина Данте — це сам Данте. Данте, якщо можна так висловитись, вдруге відтворив себе у своїй поемі; він сам — типовий образ; його Адам — це він сам. Йому не довелося шукати героя для своєї поеми. Він лише взяв Вергілія собі для супроводу. Себе самого він перетворив на епічну постать, навіть не змінивши ім'я. І справді, задум його був простий: зійти в пекло і піднятися на небо. Чи варто задля цього розмінюватись на дрібниці? І ось він поважно стукає до брами вічності і мовить: «Відчини, я — Данте».

*

Ми щойно сказали, що два найбільші Адами — це Прометей, людина, створена Есхілом, і Гамлет — людина, створена Шекспіром.

Прометей — це дія, Гамлет — це вагання.

У Прометея перешкода зовнішня, у Гамлета — внутрішня.

У Прометея волю прибито мідними цвяхами, і він не може поворухнутися. До того ж біля нього — двоє вартових: Сила і Влада. Волю Гамлета скуто ще міцніше, її міцно спутали міркування, які передують дії, спутали тим нескінченним ланцюгом, що тримає в закові нерішучих. Спробуйте вирватися з пут своїх

сумнівів! Який це гордіїв вузол — наші роздуми! Бути в рабстві у самого себе — ось справжнє рабство! Спробуйте подолати цей мур — власну думку! Якщо можете, покиньте оцю в'язницю — свою любов! Існує лише одна тюрма — в ній замуровано наше сумління. Щоб стати вільним, Прометей мав лише зламати бронзовий нашійник і здолати бога. Натомість Гамлет мусить зламати себе самого і перемогти себе самого. Прометей може підвестись і стати на рівні ноги, хоч для цього йому й доведеться підняти гору; навпаки, Гамлет, щоб випростатися, мусить підняти разом і свою думку. Прометей має відірвати коршака від своїх грудей; Гамлет мусить вирвати з себе Гамлета. Прометей і Гамлет — це дві оголені печінки: з однієї струменить кров, з другої — вагань.

Есхіла звичайно зіставляють з Шекспіром на прикладі Ореста і Гамлета, тому що одна й та сама драма лежить в основі обох трагедій. І справді, важко знайти більш подібні між собою сюжети. Вчені мужі мовлять тут про аналогію; нездари й дурні заздрісники тішать себе думкою про ніби виявлений плагіат. Втім, тут можливе поле діяльності і для ерудитів, що вдаються до порівняльного методу, і для серйозної критики. Гамлет іде вслід за Орестом, який вбиває матір з любові до батька. Але це зовнішня подібність, радше поверхова, ніж глибинна; вона вражає нас менше, ніж таємнича близькість двох закутих героїв — Прометей і Гамлет.

Не слід забувати, що людському духові властива присутність божественного начала, і час від часу воно породжує надлюдські творіння. Ці надлюдські творіння, втілені людиною, навіть численніші, ніж ми гадаємо, бо ними сповнене все мистецтво. Крім поезії з її надміром чудес, у музиці існує Бетховен, у скульптурі — Фідій, в архітектурі — Піранезі, в живописі — Рембрандт, у живописі, архітектурі і скульптурі — Мікеланджело. Багатьох не менш великих ми тут не називаємо.

«Прометей закутий» і «Гамлет» належать до таких більш ніж людських творінь.

У цих досконалих творах відчутне якесь велетенське завзяття, вони не вкладаються в якісь узвичаєні рамки і виміри, у них

скрізь — велич, яка жахає дрібні й посередні уми; якщо треба, вони здатні довести істинне через неймовірне; в ім'я Незнаного, в ім'я безодні, таємничої рівноваги вони кличуть до відповіді долю, суспільство, закон, вірування; вони оцінюють події як зіграїу роль і при нагоді дорікають за них самій фатальності й провидінню; там пристрасть, жахна героїня, здригається в людській глибині; там присутнє дерзання, а інколи й погорда розуму; там сміливі форми стилю, придатні до висловлення будь-яких крайнощів; і водночас — глибока мудрість, лагідність велетня, доброта зворушеної потвори, невимовне світання, нез'ясування, але всеосяжне; такі ознаки цих неперевершених творінь. У деяких поемах сяють небесні світила.

Це саяво есьть у Есхіла та у Шекспіра.

*

Нема нічого жахливішого, ніж Прометей, розпростертий на верховинах Кавказу. Це велетенська трагедія. Прометея піддано тортурам, що їх у стародавніх наших письмових джерелах названо дибою. Картуш зумів уникнути її завдяки своїй грижі. Для Прометея дибою стала гора. В чому полягає його злочин? У праві. Розглядати право як злочин, а боротьбу за нього вважати бунтом — одвічна хитрість тиранів. Прометей на Олімпі вчинив те саме, що Єва в раю: він дізнався набагато більше, ніж йому личило. Юпітер, котрий був насправді ніким іншим, як Єговою (Jovі, Jova), покарав цю зухвалість — жадання жити. Стародавня традиція, що оселила Юпітера в певному місці, позбавила його тієї космічної безликості, якою відзначається Єгова з «Книги буття». Грецький Юпітер, недобрий син лихого батька, повставав проти Сатурна, котрий сам свого часу повстав проти Урана, і є по суті вискочнем. Титани — це щось на взір давнішої парості царського роду, вони мають своїх прихильників, до яких і належить Есхіл — оборонець Прометея. Прометей — це переможене право. Юпітер, як це завжди буває, завершив узурпацію влади насильством над правом. Олімп вимагає заслання Прометея на Кавказ. Прометея ув'язнено. Титана повалено, кинуто навзнік, прикуто до гори. Меркурій, друг і вашим і нашим, прилітає до нього. з по-

радами, що їх звичайно дають скинутим володарям. Меркурій — це ницість розуму; Меркурій — це якнайдотепніше втілення всіх можливих пороків; Меркурій, божество порочне, служить Юпітеру — божеству злочинному. Підлі ошуканці ще й сьогодні обожують убивць — ось несхибна ознака прислужників зла. Слідом за завойовником завжди йде дипломат — тут діє той самий закон. Велич істинних творів мистецтва — в їхній вічній присутності на полі людських діянь. Прометей, прикутий до Кавказьких гір, — це Польща після 1772 року, це Франція після 1815 року, це Революція після місяця брюмера ⁶⁵. Меркурій мовить своє слово, та Прометей його майже не слухає. Помилування не може бути прийняте, оскільки лише покараний має право прощати. Закутий Прометей зневажає Меркурія, котрий стоїть над ним, і Юпітера, котрий стоїть над Меркурієм, і саму долю, котра стоїть над Юпітером. Прометей глузує з коршака, який його терзає; він знижує плечима, наскільки це дозволяють йому кайдани: яке йому діло до Юпітера, що йому до Меркурія? Ніхто не владний над цим гордим мучеником. Удари блискавок завдають йому пекучого болю і знову й знову пробуджують його погорду. Тим часом навколо нього чути плач, земля приходить у відчай, жінки-хмари, п'ятдесят океанід, несуть титанові знаки свого поклоніння; чути, як шумлять ліси, стогнуть дикі звірі, виють вітри, ридають хвилі, нарікають стихії, весь світ страждає разом з Прометеем; життя світотвору скуте його кайданами, віднині вся природа ніби поділяє ці його тортури з трагічним захватом, до якого домішується острах перед прийдешнім: як бути далі? Куди йти? Що з нами буде? І от, у всеосяжній єдності усього сушого — людей, тварин, предметів, рослин, скель, обернутих до Кавказьких гір, — відчувається невимовна скорбота, скорбота за визволителем, закутим у кайдани.

Гамлет, хоч у ньому менше від титана і більше від людини, все ж не менш великий.

Гамлет. Людина, що жахає не знати чим, досконала у своїй недосконалості. Все і водночас ніщо. Він принц і демагог, дивак і прозорливець, людина глибокодумна і водночас легковажна, чоловік і створіння без статі. Він не схиляється перед державним

скіпетром, глузує з трону, дружить із студентом, теревенить з перехожими, сперечається з першим стрічним, розуміє простий люд, зневажає юрбу, ненавидить грубу силу, не довіряє успіхові, ставить питання незнаному, він «на ти» з таємницею. Він заражає інших хворобами, на які сам не хворіє: його вдавана маячня стає причиною справжнього безуму його коханої. Він близько знається з привидами і комедіантами. Він блазнює, тримаючи Орестову зброю в руках. Він говорить про літературу, декламує вірші, komponує театральну п'єсу, грається з кістками на кладовищі, спопеляє словами свою матір, мститься за батька і завершує жакну драму свого життя і смерті величезним знаком запитання. Він жахає і дезорієнтує. Доти ніхто й ніколи не бачив такого жакного сну. Це вбивця матері, який запитує: хтозна?

Матеревбивця? Спинімося на цьому слові. Чи вбиває Гамлет свою матір? І так, і ні. Він лише погрожує їй, але його погроза така люта, що мати здригається. «Мені ножем слова ці крають уші... Чого ти хочеш? Ти ж не в'єш мене? Гвалт, гвалт, рятуйте!» А коли вона вмирає, Гамлет, не жалкуючи про неї, вбиває Клавдія з трагічним вигуком: «Рушай вслід матері моїй!» Гамлет втілює жакну річ — потенціальне матеревбивство. Якби замість північної крові, що холодить його поривання, йому в жили було влито південну кров Ореста, він убив би свою матір.

Це похмура драма. У ній правдиве — вагається, а щире — лицемірить. Нема нічого ширшого й нічого тоншого від неї. У ній людина — цілий всесвіт, а всесвіт — ніщо. Гамлет, навіть коли він живе повнокровним життям, не впевнений, чи справді-таки існує. У цій трагедії, яка вмістила у собі цілу філософію, все тече, вагається, відкладається, мерехтить, розкладається, розвіюється, спливає; думка тут — хмара, воля — це пара, рішучість — сутінки, дія щомиті обертається своєю протилежністю, роза вітрів керує людиною. Це хвилююче й запаморочливе творіння, де оголюється сутність усіх речей, де мисль здатна мандрувати лише від убитого короля до похованого Йоріка і де найбільша реальність — це королівська влада, втілена в привиді, та ще радощі, уречевлені в черепі.

«Гамлет» — це вершина трагедії-сну.

Одна з можливих причин вдаваного безуму Гамлета досі не була з'ясована критиками. Мовилося так: Гамлет, подібно до Брута, прикидається безумцем, аби приховати свої істинні думки. Справді, вдаючи божевільного, легше плекати великий задум; той, кого мають за схибленого, може вільніше готувати удар. Але випадок з Брутом не тотожний Гамлетовому. Гамлет удає причинного, щоб уникнути небезпеки. Брут приховує свій план, Гамлет — рятує самого себе. Якщо взяти до уваги злочинні звичаї королівських дворів, стане зрозумілим таке: оскільки Гамлет дізнався від привида про Клавдіїв злочин, значить, він у небезпеці. Тут поет показує себе чудовим істориком, і ми відчуваємо, як глибоко вмів проникати Шекспір в одвічну темряву королівської влади. І в середні віки, і за часів занепаду Імперії, і навіть ще раніше горе було тому, хто дізнавався про вбивство або отруєння, заподіяне монархом. На думку Вольтера, Овідія було вигнано з Рима за те, що він став свідком чогось ганебного в домі Августа. Знати, що король — убивця, було державним злочином. Якщо володар волів не мати свідків, дізнатися про щось — означало б ризикувати життям. Зіркі очі могли бути лише у поганого політика. Людина, запідозрена в підозрінні, була пропашою людиною. У неї лишався останній пристанок — безум; треба було здобути репутацію «схибнутого» — такого зневажали, та й годі. Згадайте, що у Есхіла Океан радить Прометееві: «Дурним здаватись — вигідно розумному». Коли камергер Гуголін знайшов залізний рожен, на який Едрік настромив Едмунда II, він «поспішив збожеволіти», як мовиться в саксонській хроніці 1016 року, і в такий спосіб урятувався. Гераклій з Нізіби, випадково довідавшись, що Ріномет убив брата, примусив лікарів оголосити себе божевільним і домігся довічного ув'язнення в монастирі. Зате жив він спокійно і на схилку життя очікував смерті з безтямним виглядом. Гамлетові загрожує така ж небезпека, і вдається він до того самого засобу. Він, подібно до Гераклія, змушує оголосити себе безумцем і прикидається причинним, як Гуголін. І все ж стурбований Клавдій двічі намагається його знищити:

в середині драми — за допомогою сокири або кинджала, у фіналі — вдавшись до отрути.

Те саме ми бачимо у «Королі Лірі». Син графа Глостера також знаходить порятунок у вдаваному безумі, і це ключ, щоб розкрити й зрозуміти Шекспірову думку. З точки зору філософії мистецтва вдаване божевілля Едгара пояснює вдаване божевілля Гамлета.

Амлет, створений Бельфоре, — чарівник; Гамлет, створений Шекспіром, — філософ. Ми говорили вище про ту особливу реальність, яка властива творінням поетів. Важко знайти більш вражаючий приклад, аніж оцей типовий образ — Гамлет. У Гамлеті нема нічого абстрактного. Він навчався в університеті; його датська дикість урівноважена італійською витонченістю; він невеликий на зріст, повнуватий, трохи брезклий; він добрий фехтувальник, але невдовзі почуває від цього задишку. На початку двобою з Лаертом він відмовляється від пиття, очевидно, щоб не спитніти. Таким чином, змусивши свого героя жити реальним життям, поет здатний ввести його в сферу чистого ідеалу. Матеріального в ньому задосить.

Існують інші витвори людського духу, рівні «Гамлету», але жодний його не перевершує. У Гамлеті втілена вся велич похмурої таємниці. Розверзнута могила, з якої підводиться вся драма, — це грандіозно. На наш погляд, «Гамлет» — головне творіння Шекспіра.

Жоден інший образ, створений поетами, не хвилює і не тривожить нас такою мірою. Вагання, навіяне приви́дом, — ось що таке Гамлет. Гамлет бачив свого батька і розмовляв з ним, — але хіба це його переконало? Ні, він хитає головою. Що йому робити? Цього він не знає. Його руки стискаються в кулаки і знов опускаються. Його мучать здогади, логічні висновки, жахні підозри, криваві спомини, повага до приви́да, ненависть, уболівання, страх перед дією та перед бездіяльністю; його терзають батько, мати, суперечливість його обов'язку — буря лютує в його душі. В його естві — мертвотний сумнів. Шекспір — чудовий майстер пластичних образів, і ми чи не на власні очі бачимо величну блідість цієї душі. Як і велику алегоричну фігуру, зобра-

жену Альбрехтом Дюрером, Гамлета можна було б назвати «Меланхолія». Також і в нього над головою шугає кажан з розпоротим черевом; у нього біля ніг — наука, глобус, циркуль, пісковий годинник, амур, а позаду, на обрії — жажне і величезне сонце, від якого небо, здається, стало ще чорнішим.

І водночас друга половина Гамлета — це лютий гнів, ураган хули, сарказм на адресу Офелії, прокльони, звернуті до матері, самобичування. Він теревенить з гробокопами, мало не сміється, потім, стоячи в могилі Офелії, хапає за волосся Лаерта й люто топче труну. Він ударяє шпагою Полонія, ударяє шпагою Лаерта, ударяє шпагою Клавдія. Часом його бездіяльність ніби дає тріщину, і з неї долинають громи.

Його мучить думка про те можливе життя, яке магнетизує всіх нас і в якому реальність еднається з химерою. Його діяння немов оповиті якимсь сомнамбулізмом. Його мозок можна було б розглядати як складний утвір, у якому є шар страждання, шар думки, а також шар сновидінь. Саме крізь цей сновидний шар він відчуває, розуміє явища, пізнає, сприймає, їсть, п'є, гнівається, глузує, плаче і розмірковує. Між ним і життєвим плином ніби стоїть прозора стіна; це — стіна сновидіння і мрії, крізь неї видно все, але пройти крізь неї неможливо. Якась непроникна хмара обгортає Гамлета зусібіч. Хіба ви самі ніколи не відчували уві сні такого кошмару: ви біжите або рятуєтесь, але відчуваєте, що коліна ваші не згинаються, плечі неймовірно важкі; ви з жахом розумієте, що руки ваші паралізовані, і ви не здатні зробити жодного руху? Гамлет спізнає цей кошмар на яві. Гамлет не там, де точиться його життя. Завжди складається враження, ніби він розмовляє з вами, стоячи на іншому боці ріки. Він кличе вас і ставить вам запитання. Він — ніби на відстані від власної катастрофи, від подорожнього, до якого він звертається, від думок, які в ньому рояться, від своїх власних вчинків. Він ніби навіть не дотикається до того, що він руйнує. Це найвища межа самотності. Ця самота духу ще більшою мірою вирізняє його з-поміж простих смертних, аніж високий титул. І справді, нерішучість — це самота. Вас покидає навіть ваша воля. Здається, ніби ваше «я» полинуло на безвість і покинуло вас напризволяще.

Порівняно з Орестовим, тягар Гамлета не такий важкий, але він, сказати б, дужче хитається з боку в бік. Ореста гнітить фатум, Гамлета — доля.

Але, хоч Гамлет і стоїть осторонь від людей, у ньому є щось таке, що властиве всім людям. *Agnosco fratrem* *. У певні години ми відчуваємо його гарячку в своїй крові. Той дивний світ, у якому він живе, — це, зрештою, наш світ. Він — та сама похмура людина, якою кожен з нас стає за певних обставин. Яким би хворобливим не був стан Гамлета, він втілює незмінну людську вдачу. Він уособлює невдоволеність душі життям, у якому нема необхідної їй гармонії. Він ніби носить тісного черевики, який муляє і заважає ходити; черевик — це його тіло. Шекспір визволяє Гамлета від тіла, і добре чинить. Гамлет-принц — так; Гамлет-король — ніколи в світі. Гамлет не міг би панувати над народом, він надто далекий від усього суцього. До того ж Гамлет робить набагато більше, аніж якби він владарював, — він існує. Заберіть у нього родину, вітчизну, батькову тінь, всю ельсінорську історію — навіть і в такому вигляді, звільнений від усього, цей образ лишиться якимсь дивно-страхітливим. І це тому, що в ньому велика людяність і велика таємниця. Гамлет жажний і водночас іронічний. Він дволикий, як сама доля.

Зречімося слів, мовлених вище. Головне творіння Шекспіра — не «Гамлет». Головне творіння Шекспіра — це весь Шекспір. А втім, це справедливо для всіх умів такого розмаху. Кожен з них — громаддя, скеля, Книга Книг, і їхня велич — це сукупна єдність їхніх витворів.

Чи бачили ви коли-небудь мис, що простягся під навислими хмарами і, скільки око сягає, заходить далеко в морський обшир? Кожне узвишся — необхідна частина його обрисів. Кожна хвиляста лінія — невід'ємна його складова. Його потужний силует різко вимальовується на небесному тлі, весь вснований у хвилі, і на ньому нема жодної зайвої скелі. Ви можете йти цим мисом серед безмежжя вод, блукати під нападами вітру, споглядати зблизу орлів у небі і потвор у морських хлянях; людина може

* Пізнаю собі подібного (*лат.*).

дослухатись до гомону вічності і намагатися збагнути незбагненне. Все це поет дарує вашій душі. Геній — це мис, який проліг у безмежжя.

Поруч із «Гамлетом», і на ту ж висоту, слід поставити три грандіозні драми: «Макбет», «Отелло» і «Король Лір».

Гамлет, Макбет, Отелло, Лір — це чотири постаті, що височіють над величною будівлею Шекспірової творчості. Ми вже сказали, хто такий Гамлет.

Сказати: Макбет — це жадоба влади, значить не сказати нічого. Макбет — це голод. Який голод? Голод потвори, яка, можливо, завжди живе в людині. У деяких душ є зуби. Не пробуджуйте їхнього голоду.

Скуштувати яблуко — це небезпечно. Ім'я цього яблука — Отпіа *, мовив Фільсак, доктор із Сорбонни, який сповідував Равальяка. У Макбета є дружина; згідно з хронікою, її ім'я — Груок. Ця Єва спокусилася свого Адама. Щойно Макбет скуштував забороненого плоду, — він загинув. Перше, що зробили Адам і Єва, — це породили Каїна; перше, що вчинили Макбет і Груок, було вбивство.

Від нестримного пожадання недалеко до насильства, від насильства — до злочину, від злочину — до божевілля. Ця зростаюча прогресія, власне, і втілена в Макбеті. Пожадання, Злочин, Божевілля — саме ці три відьми говорили з ним на безлюдді і вабили його трон. Його кликав кіт Греймелкін — отже, Макбет стане уособленням хитрощів; його кликала жаба Педдок — отже, Макбет стане уособленням великого жаху. Груок, потвора без статі, його доконала. Отже, кінець: Макбет уже не чоловік. Він весь обернувся на згусток несвідомої енергії, що люто прагне зла. Віднині він не визнає жодного закону, його пожадання заступило для нього все. Минущий закон — королівська влада, вічний закон — закон гостинності; Макбет убиває і минуше, й вічне. Він іде навіть далі — він уже не знає про їх існування. Ще раніш, ніж вони, закривавлені, впали від його руки, вони вмерли

* Все (лат.).

в його душі. Макбет починає із зради, вбиваючи свого гостя Дункана; його злочин такий страшний, що на знак небесного гніву Дунканові коні здичавіли тієї ж ночі, коли було зарізано їхнього господаря. Зроблено перший крок, і починається стрімке падіння. Це наче лавина: Макбет котиться вниз. Його кидає від одного злодіяння до іншого, ще низотнішого. У ньому відбувається зловісне розростання матерії, яка заповнює його душу. Він — сила, яка знищує все. Він — камінь руїни, племін війни, хижий звір, стихійне лихо. Ставши королем Шотландії, він гасає по всій країні в оточенні своїх босоногих кернів і латників у важких обладунках, він ріже, грабує, нищить. Він убиває танів, убиває Банко, вбиває всіх Макдуфів — за винятком того, від чієї руки загине сам; він убиває дворян, убиває народ, убиває батьківщину, вбиває «сон». Нарешті настає катастрофа: Бірнамський ліс рушає на вбивцю; Макбет усе розтоптав, переступив усі закони, на все вчинив замах, усе розбив, і в своїй нестримності доходить до того, що зазіхає на саму природу; природа втрачає терпіння і повстає на Макбета; природа-душа повстає на людину, що стала силою.

У цієї драми епічні пропорції. Макбет — це той самий невситимий звір, що бродить по всій історії; у лісі він — розбійник, на троні — завойовник. Предок Макбета — це Немрод. Невже ж ці люди сили назавжди лишаться буйними безумцями? Будьмо справедливі: ні. Вони мають мету. Осягнувши таку мету, вони зупиняться. Що треба дати Олександрю, Кіру, Сестострісу, Цезарю? Весь світ — тоді вони заспокояться. Жоффруа Сент-Ілер якось мовив мені: «Коли лев наїдається досхочу, він у злагоді з природою». Для Камбіза, Сеннахеріба, Чингісхана та іже з ними наїстися досхочу — означає заволодіти всім світом. Вони заспокояться, лише перетравлюючи людський рід.

А хто такий Отелло? Це ніч, титанічна й фатальна постать. Ніч, закохана в день. Чорна імла любить досвітню зорю. Африканець обожнює білу жінку. Дездемона для Отелло — і світло, і шаленство. Тому так легко опановують його ревності! Він — великий, владний і всемогутній, він височіє над усіма, його супроводжує одважне військо, фанфари, прапори, почесні, слава, він

повитий сяйвом двох десятків звитяг, Отелло — як небесне світило, але він — африканець. Як швидко ревності обертають його на потвору! Чорношкірий герой стає негром. Як швидко ніч подає знак смерті!

Поруч з Отелло, втіленням ночі, стоїть Яго, втілення зла. Зло — це різновид мороку. Ніч у природі — це лише ніч; зло — це ніч людської душі. Яка ж це темрява — брехня і віроломство! Чи тече у жилах чорнило, чи тече зрада — це байдуже. Це знає той, хто мав справу з брехнею чи клятвoporушенням; коли бачиш перед собою ошуканця, — доводиться йти навпомацки. Якщо затопити світання лицемірством, сонце пригасне. Саме це сталося з богом з вини брехливих релігій.

Яго поруч з Отелло — це безодня біля того, хто послизнувся. «Сюди!» — шепоче вона. Пастка стає радницею сліпоти. Похмурий злочинець веде чорношкірого. Омана обіцяє просвітлення, жадане для ночі. Брехня стає псом-поводирем для ревнощів. Негр Отелло і зрадник Яго чинять замах на білість і чистоту: що може бути жахнішого? Ці люті виплоди п'ятьми змовляються між собою. Ці два втілених затемнення, одне з ричанням, друге з усміхом, доходять порозуміння й готують трагічну загибель світлому началу.

Збагніть глибокий смисл цієї ситуації: Отелло — це ніч. Коли ніч замислила вбивство, яким знаряддям вона скористається? Отрутою? Палицею? Сокирою? Ножем? Ні, подушкою. Вбити подушкою — означає приспати. Можливо, й сам Шекспір не здавав собі з цього справи. Творець інколи несвідомо скоряється своєму типовому образу, — так далеко нерідко сягає могутність останнього. Так Дездемона, дружина чоловіка-Ночі, вмирає задушена; подушка, на якій вона подарувала йому свій перший цілунок, приймає й останній її подих.

Головне у «Лірі» — це Корделія. Материнська любов дочки до батька — глибока тема. Таке материнство гідне найвищої поваги; його чудово втілено в переказі про римлянку, котра у в'язниці годувала своїм молоком старого батька. Молоді перса, що рятують сивого старця від смерті, — нема видовища більш священного. Ці дочірні перса — сама Корделія.

Щойно відкривши і вимріявши цей образ, Шекспір створив свою драму. Де оселити це світле видиво? У темному столітті. Шекспір обрав 3105 рік від сотворіння світу, коли Іоас був царем іудейським, Аганіпп — королем Франції, Леїр — королем Англії. Уся земля була тоді оповита таємницею. Уявіть собі цю епоху: Єрусалимський храм ще зовсім новий; сади Семіраміди, закладені дев'ятсот років тому, починають занепадати; в Егіні карбують перші золоті монети; аргоський тиран Фідон виготовляє перші терези; китайці вперше обчислюють час сонячного затемнення; триста дванадцять років минуло від дня виправдання Ореста, що його евменіди звинувачували перед судом старійшин; Гесіод щойно вмер; якщо Гомер був ще живий, йому сповнилося сто років; глибоко замислений мандрівник Лікурґ повертається до Спарти, а серед темних хмар на сході постає вогненна колісниця, що несе в далину пророка Ілію; саме в цей час король Леїр, або Лір, живе і владарює на імлистих островах. Йона, Олоферн, Дракон, Солон, Теспіс, Навуходоносор, Анаксімен, який згодом вимислив знаки Зодіака, Кір, Зоровавель, Тарквіній, Піфагор, Есхіл ще не народились; Коріолан, Ксеркс, Цінцінат, Перікл, Сократ, Бренн, Арістотель, Тімолеон, Демосфен, Олександр, Епікур, Ганнібал — це були все ще ненароджені душі, що дожидали часу з'явитися серед людей; Іуда Маккавей, Віріат, Попілій, Югурта, Мітрідат, Марій і Сулла, Цезар і Помпей, Клеопатра і Антоній — всі вони ще в далекій прийдешності, і від часу, коли Лір панував над Британією та Ісландією, мине вісімсот дев'яносто п'ять років до того дня, коли Вергілій скаже: *Penitus toto divisos orbe britannos* *, і дев'ятсот років до того, як Сенека мовить: *Ultima Thule* **. Пікти і кельти — шотландці й англійці — вкриті татуванням. Нинішній індіанин може дати лише приблизне уявлення про англійця тих часів. Саме цю похмуру епоху обрав Шекспір: глибока ніч навіює сни, в які поет здатен легко вснувати все, що йому заманеться: і короля Ліра, і французького короля, і герцога Бургундського, і герцога Корнуельського, і герцога Олбені, і графа

* В усій поділеній британській землі (лат.).

** Дальня Туле (лат.). Тут у значенні: на краю світу.

Кента, і графа Глостера. Що йому до вашої історії, коли до його послуг — усе людство? До того ж на його боці — легенда, яка також є правдивою наукою ⁶⁶, і, можливо, не меншою мірою, ніж історія, — хоча й з іншої точки зору. Шекспір згодний з поглядом оксфордського архidiaкона Уолтера Мейпса, а це вже щось та означає; він визнає, що від Брута до Кадвалла владарювало дев'яносто дев'ять кельтських королів, котрі передували скандинаву Хенгісту і саксонцеві Хорсі; а оскільки він вірить у Мульмуція, Гінігізіля, в Цеолульфа, в Кассібелана, в Цимбеліна, в Сінульфа, в Арвірага, в Гідерія, в Ескуїна, в Кудреда, у Вортігерна, в Артура, в Утера Пендрагона, — має ж він право вірити в короля Ліра і створити образ Корделії. Обравши епоху, вказавши місце дії, заклавши підвалини драми, він бере все, чого тільки потребує, і вимуровує своє творіння. Це нечувана споруда. Він бере тиранію, котра пізніше обернеться неміччю, — це Лір, він бере зраду — це Едмунд; він бере відданість — це Кент; він бере невідчужність, котра починається з пестошів, і надає цій потворі двоголової подоби — це Гонерілья (в легенді звана Горнерільею) і Регана (звана в легенді Рагау); він бере батьківську любов, він бере королівську владу, він бере феодальні відносини, він бере марносластво, він бере безум і ділить його на трьох: безумець за фахом — королівський блазень, безумець з обачності — Едгар, син Глостера; безумець з невітшного горя — сам король. А на вершину цієї трагічної піраміди він ставить похилу постать Корделії.

Деякі собори мають велетенські дзвіниці, наприклад, славетна Хіральда в Севільї; здається, ніби вони цілком, з усіма своїми сходами, спіралями, статуями, підземними ходами, глухими кутами, келіями і лункими склепіннями, дзвонами, гомонами, з усією своєю важеною масою і легкістю шпилів, з усім своїм громадям збудовані лише для того, щоб ангел простирав на їх вершечку свої золоті крила. Такою є ця драма — «Король Лір».

Батько в ній — лише привід для створення образу дочки. Оце чудесне людське творіння, король Лір, є лише п'єдесталом для невимовно божественної істоти — Корделії. Увесь цей хаос пороків, злочинів, божевілля і горя існує лише для того, щоб ясніше

сяяло чудовне й благодатне видиво. Шекспір, замисливши образ Корделії, явив цю трагедію, немов якийсь із богів, котрий, бажаючи створити достойне місце для ранкової зорі, задля цього породив би цілий світ.

А яка постать — батько! Яка це каріатида! Це чоловік, зігнутий під тягарем, який, попри всі зусилля, щодалі більше тисне його до землі. Чим більше старий слабшає, тим важчає тягар, стаючи нестерпним. Спочатку на його плечах — королівська влада, потім — невдячність, потім — самота, потім — розпач, потім — голод і спрага, потім — безум, потім — уся природа. Хмари збираються в нього над головою, ліси налягають тінню, ураган штовхає його в спину, а плащ під зливою стає важчий од свинцю, дощ рине йому на плечі, а він іде, зіщулений, зацькований, так, ніби сама ніч налягла на нього. Безумний і величний, він кричить вітрові й градові: «За що ви так мене зненавиділи, зливи? Ви ж не мої дочки!» І от настає край, світло розуму гасне й покидає нещасного. Лір впадає в дитинство. О, цей старий — дитина! Йому потрібна матір. І тут з'являється дочка, його єдина дочка — Корделія. Адже дві інші, Регана і Гонерілья, є його дочками лише настільки, наскільки батьковбивство надає їм право так зватися.

Корделія наближається до нього: «Ви пізнаєте мене, володарю?» — «Я знаю: ти — дух», — відповідає старий з божественною прозорливістю безуму. З цього починається чудесне годування груддю. Корделія годує цю стару й зневірену душу, котра гинула з виснаги посеред ненависті. Корделія живить Ліра любов'ю — і до нього повертається мужність; вона живить його повагою — і до нього повертається усміх; вона живить його надією — і до нього повертається довіра; вона живить його мудрістю — і до нього повертається розум. Лір видужує, міцніє і поступово повертається до життя. Дитина знову стає старцем, старець знову стає мужем. Він, знедолений, знову стає щасливим. Та от посеред цього розквіту вибухає катастрофа. На лихо, існують зрадники, існують клятвoporушники, існують убивці. Корделія гине. Нічого жахнішого нема. Старий глибоко вражений, він не може до кінця збагнути того, що відбулося, і вмирає, обіймаючи мертву Корде-

лію. Він умирає поруч із померлою. Він уникнув найостаннішого розпачу — лишитися без неї серед живих, ніби вбога тінь, що розгублено намагає своє місце, де б'ється спорожніле серце, і марне шукає свою душу, яку забрало з собою ніжне створіння, відходячи назавжди. О боже, своїм обранцям ти не даєш пережити смерті близьких людей!

Лишитись жити після того, як ангел відлетів, бути батьком-сиротою своєї дитини, бути оком, що втратило світло, бути зболеним серцем, для якого вже немає радості, простягати руки в імлу, намагаючись уловити когось, хто зовсім ще недавно був поруч,— де ж вона?— відчувати себе забутим у мить прощання, божеволіти від думки, що ти не вмер, блукати віднині навколо могили, яка не приймає тебе,— сумна й похмура доля! Ти добре вчинив, поете, вбивши цього старого!

*

В усіх п'єсах Шекспіра, за двома винятками («Макбет» та «Ромео і Джульєтта»), у тридцяти чотирьох п'єсах з тридцяти шести, є одна особливість, яка, здається, досі пройшла повз увагу найавторитетніших тлумачів і критиків: ані брати Шлегелі, ані сам пан Вільмен не згадують про неї у своїх видатних працях; а проте обминати її неможливо. Йдеться про другу, паралельну дію, що проходить крізь усю драму і ніби віддзеркалює останню у зменшеному вигляді. Поруч із бурею в Атлантичному океані — буря в склянці води. Так, Гамлет породжує поруч також і другого Гамлета: він убиває Полонія, Лаєртового батька, і Лаєрт опиняється у стосунку до нього точнісінько в такому ж становищі, як він сам у стосунку до Клавдія. У драмі двоє батьків, що волають про помсту. В ній могло б бути і двоє привидів. Так само у «Королі Лірі» трагедія Ліра, що йому завдали горя дві його дочки, Гонеріля і Регана, і якого втішає третя дочка, Корделія,— повторюється у Глостера, зрадженого своїм сином Едмундом і з любов'ю пошанованого другим своїм сином, Едгаром. Думка, розгалужена на дві, думка, що, мов луна, повторює саму себе, друга, менша драма, що точиться поряд із головною драмою і копіює

її, дія, що тягне за собою свого супутника — другу, подібну до першої, але звужену дію, єдність, розколота надвое,— це, без сумніву, дивне явище. Ті нечисленні коментатори, що відзначали наявність такої подвійної дії, суворо критикували за це Шекспіра. Ми не пристаємо до їхньої думки. Чи означає це, що ми схвалюємо і вважаємо добрим правилом таку подвійну дію? Аж ніяк. Ми просто констатуємо її наявність. Шекспірова драма — і ми повторюємо це на повен голос із 1827 року, тобто від часу написання передмови до «Кромвеля», рекомендуючи відкинути всякі спроби імітації,— Шекспірова драма властива самому лише Шекспіру і невіддільна від цього поета; вона — в ньому самому, вона й є сам Шекспір. Звідси походять деякі особливості, притаманні лише їй самій, та деякі дивні речі, що не становлять якогось загального закону.

Ця подвійна дія — щось чисто шекспірівське. Ні Есхіл, ні Мольєр не вдавалися б до неї, і ми їх схвалюємо за це.

Крім того, зазначена подвійна дія — характерна ознака шістнадцятого століття. У кожної епохи є свій власний таємничий фабричний знак. У кожного століття — власний підпис, яким скріплено його найвищі творіння, і треба вміти його відчитувати. Шістнадцяте століття підписувалося не так, як вісімнадцяте. В епоху Відродження полюбляли тонкощі, полюбляли віддзеркалення. Дух шістнадцятого століття ніби відбитий у свічадах; кожна ідея епохи Відродження подібна до шухляди з двома відділками. Погляньте на галереї в церквах. Своєрідне і вишукане мистецтво цієї доби завжди віддзеркалює Старий завіт у Новому. Подвійна дія тут присутня на кожному кроці. З'ясування суті персонажа — в символічному повторенні його дій. Якщо на якомусь барельєфі Єгова приносить у жертву свого сина, то поруч, на іншому барельєфі, Авраам приносить у жертву Ісаака. Йона проводить три дні в череві кита, а Ісус — три дні у гробі, і паша потвори, що ковтає Йону, гармонійно відповідає входові в підземний світ, що поглинає Ісуса.

Скульптор, який оздобив галерею у Феканському соборі (так безглуздо зруйновану), доходить до того, що як паралель до святого Йосипа зображує — кого ж? — Амфітріона.

Ці своєрідні віддзеркалення — один із звичайних прийомів великого, глибокого і вдумливого мистецтва шістнадцятого століття. У цьому плані нема нічого цікавішого за трактування образу святого Христофора. За середньовіччя, як і в шістнадцятому столітті, і на картинах, і на скульптурах святого Христофора, цього доброго велетня, замученого Децієм у 250 році, внесеного у життєписи святих і особливо шанованого в місті Байє, завжди зображувано в трьох лицах. Ідеться про триптих. Спочатку ми бачимо першого Христофора, тобто першого носія Христового, з Ісусом-дитиною на плечах. Потім Христофором стає вагітна богородиця, оскільки вона також несе Христа. Нарешті, хрест — це також Христофор, бо він несе Христа розіп'ятого. Хресні муки — це повторення мук материнських. Рубенс обезсмертив цю троїсту ідею в Антверпенському соборі. Подвійна, потрійна ідея була печаттю мистецтва шістнадцятого століття.

Шекспір, вірний духові свого часу, доповнив Гамлетову помсту за батька такою ж помстою Лаерта і змусив Лаерта переслідувати Гамлета так само, як Гамлет переслідував Клавдія. Він також кидає додаткове світло на любов Корделії до батька, зобразивши синівську любов Едгара і зіставивши двох нещасних батьків, тяжко змучених злою невдячністю дітей; кожен з цих батьків по-своєму сліпне: Лір втрачає розум, Глостер — зір.

*

Але що це? Ми не чуємо жодної критики? Ні. Ви не критикуєте Шекспіра? Ні. Ви приймаєте все? Так. Геній — це велика цінність, велика, як сама природа, і сприймати його треба як природу, щиросердно й просто. Гору можна або здолати цілком, або цілком її покинути. А проте існують люди, що камінь по каменю критикують Гімалайський хребет. Етна сходить лавою і полум'ям, викидає свій гнів, і вогонь, і попіл; вони ж беруть аптекарські терези і зважують цей попіл пучка за пучкою. *Quot libros in monte summo?* * Тим часом виверження генія триває. У ньому все

* Скільки фунтів у цілій горі? (лат.).

гранично виправдано. Він існує саме тому, що існує. Його темноти — це зворотний бік його сяйва. Його дим — це породження його полум'я. Його безодні зумовлені його висотами. Одне подобається нам більше, друге — менше, але ми мовкнемо там, де відчуваємо присутність творця. Ми серед лісу; чого це дерево таке покручене? То його таємниця. Його сік відає, що робить. Його корінь знає, як рости. Ми сприймаємо речі такими, як вони є, ми узгоджуємось із тим, що в них чудовне, ніжне й прекрасне, ми беремо високі мистецькі витвори в цілому, ми не вдаємося до одних із них лише з тим, щоб шукати ганджу в інших; ми не бажаємо, щоб скульптури Фідія прикрашали християнські собори, а вітражі Пінегріє — язичницькі храми; храм — це гармонія, собор — таємниця, і тут — два різновиди високого мистецтва; ми не зичимо Мюнстерському соборові досконалості Парфенона, а Парфенону — величі Мюнстерського собору.

У нас, мабуть, дивний смак: з нас досить того, щоб творіння було прекрасним. Бджолі, яка дає нам мед, ми не дорікаємо за її жало. Ми відмовляємось від права ганити лапи павича, крик лебедя, оперення солов'я, гусинь метелика, колючки троянди, запах лева, шкіру слона, шум водоспаду, кісточки помаранчі, непорушність Молочного Шляху, гіркоту океану, плями на сонці, голизну Ноя.

Мовити «*Quandoque bonus dormitat*» * дозволено Горацію. Ми з цим цілком згодні. Звичайно, Гомер не висловився б так про Горація: до цього б він не спустився. Орлові видався б чудовим цей балакучий колібрі. Я розумію, що людині приємно відчувати свою вищість і казати: «Гомер — дитинно безпосередній, Данте — наївний», поблажливо при цьому посміхаючись. Чому б трохи не осмикнути нещасних геніїв? Приємно бути абатом Трюбле, який висловився так: «Мільтон — школяр». До чого ж розумний той, хто твердить, нібито Шекспір не має розуму! Його ім'я — Лагарп, його ім'я — Деландін, його ім'я — Оже; він академік, або був, або ж буде академіком. «У всіх великих людей

* Тут у значенні: інколи й Гомер помиляється (лат.).

на кожному кроці перебільшення, несмак і дитяча простота». Яка спокуса — винести такий от вирок! Такі слова солодко лоскочуть тих, хто їх вимовляє; і справді, коли говориш: «Цей велетень — ніщо», легко уявити свою власну велич. У кожного свої принципи. Що ж до мене, чоловіка неотесаного, то я захоплююсь усім.

Ось чому я написав цю книгу.

Захоплюватись. Бути ентузіастом. Мені здалося, що за нашої доби варто явити взірць такої от глупоти.

*

Отже, не сподівайтесь на жодну критику. Я захоплююсь Есхілом, я в захваті від Ювенала, я в захваті від Данте — цілком і повністю, неподільно. Я не прискіплюю до цих великих благодійників. Те, що ви вважаєте вадами, я вважаю їхньою особливістю. Я приймаю із вдячністю все. Беручи у спадок чудеса людського духу, я не вимагаю при цьому інвентарного опису. Я не дивлюсь у зуби дарованому Пегасові. Високий мистецький витвір являє свою гостинність, і я входжу, скинувши капелюха. Обличчя господаря здається мені прекрасним. Жіль Шекспір, як пише дехто,— хай буде так. Я захоплююсь Шекспіром і захоплююсь Жілем. Мені пропонують Фальстафа — я приймаю його і захоплююсь словами «empty the jordan» *. Я захоплююсь нібито безглуздим вигуком: «Пацюк!» Я захоплююсь каламбурами Гамлета, я захоплююсь кривавими сценами в «Макбеті», захоплююсь відьмами, «цим сміховинним видовищем», я захоплююсь висловом «the buttock of the night» **, захоплююсь вирваним оком Глостера. На більше у мене бракує розуму.

Декілька відомих письменників і критиків, зокрема й мій славетний друг пан де Ламартін ***, нещодавно зробили мені велику

* Вилій нічного горщика (англ.).

** Зад ночі (англ.).

*** «Вся біографія єпископа Міріеля, місцями наївна, місцями навіть простакувата...» Ламартін. Курс літератури, бесіда 84, стор. 385. (Прим. авт.).

честь, назвавши мене «простакуватим»,— отож я хочу справдити цей епітет.

Щоб закінчити те, що ми вважали за потрібне мовити про Шекспіра, наведемо ще одне спостереження, яке стосується подробиць.

Орест, покараний фатумом старший брат Гамлета, як ми вже відзначали, не є єдиною ланкою, що зв'язує Есхіла і Шекспіра; ми вже вказували на зв'язок між Прометеєм і Гамлетом — що правда, зв'язок менш очевидний. Ще більше вражає таємнича подібність обох поетів у зв'язку з тим-таки Прометеєм, і саме там, де ще й досі вона не була об'єктом уваги критиків і оглядачів. Прометей — предок королеви Маб.

Спробуймо це довести.

Прометей, так само як усі інші герої, що увійшли до легенди, так само як Соломон, як Цезар, як Магомет, як Карл Великий, як Сід, як Жанна д'Арк, як Наполеон,— продовжує жити подвійним життям, історичним і казковим. Отож Прометееве життя триває в казці так:

Прометей, сотворитель людей, був також сотворителем духів. Він — предок цілої династії дивів, чий родовід зберігся у давніх сказаннях. Ельф, що означає «прудкий», син Прометей, потім Ельфен, король Індії, потім Ельфінан, засновник Клеополіса, міста фей, потім Ельфілен, будівничий золотого муру, потім Ельфінель, звияжець у битві демонів, потім Ельфан, що збудував кришталеве місто Пантею, потім Ельфар, що забив Біцефала і Трицефала, потім Ельфінор — чарівник, чимось подібний до Сальфонеї, котра перекинула через море мідяний міст, що гримів як грим, *pop imitabile fulmen aere et cognipedum pulsu simularat equorum* *, потім сімсот князів, потім Ельфіклеос Мудрий, потім Елферон Чудесний, потім Оберон, а потім королева Маб. Це дивовижне сказання, повне глибокого сенсу, пов'язує космічне з мікроскопічним, а безмежно велике — з безмежно малим.

Ось в який спосіб маленька істота, створена Шекспіром, походить від велета Есхіла.

* Коли коні вдаряли копитами у його мідь, він гримів як грим (лат.).

Фея, що мандрує по носах послулих людей у своїй кареті, оббитій крильцями коника, в запрягу з восьми мошок, гнаних па-вутинкою, зі збруєю з місячного проміння,— ця фея завбільшки з атом веде свій рід від велетня-чудотворця, викрадача небесних світил, прикутого до скель Кавказу так, що одна його рука — біля Каспійських брам, а друга — біля вершин Арарату, одна п'ята — біля витоків Фазису, друга — біля Validus — Mugus *, що заступає прохід між горами і морем; від титана, чия велетенська тінь на світанні оповивала мороком усю Європу до Корінфа; а на заході сонця — всю Азію аж до Бангалора.

А втім, Маб, звана також Танакіль,— істота така ж хистка й невловима, як сновидіння. Вона, Танакіль,— дружина Тарквінія Старшого і тче першу туніку для підлітка Туллія на день його повноліття; Оберон, що був, згідно з переказом, і царем Нумою,— її дядько. В «Гюоні Бордоському» її звать Глоріандою, і її обра-нець — Юлій Цезар, а Оберон — її син; у Спенсера її звать Гло-ріаною, і Оберон — її батько; у Шекспіра її ім'я — Титанія, і Оберон — її чоловік. Це ім'я, Титанія,— пов'язує Маб з титаном, а Шекспіра — з Есхілом.

*

Один наш шанований сучасник ⁶⁷, славетний історик, могутній оратор, один з останніх тлумачів Шекспіра, на нашу думку, помиляється, коли жалкує або ж робить вигляд, що жалкує з при-воду того, що Шекспір не справив значного впливу на театр де-в'ятнадцятого століття. Ми не поділяємо цього жалю. Будь-який вплив, хай навіть вплив Шекспіра, лише пошкодив би своерід-ності літературного руху нашої епохи. «Шекспірова система,— мо-вить з цього приводу наш поважний письменник,— може дати генію саме те спрямування, яким він має керуватись у своїй робо-ті». Ми ніколи не дотримувались такої думки і висловилися з цьо-го приводу ще сорок років тому, в передмові до «Кромвелля». Для нас Шекспір геній, а не система. Ми вже пояснювали свою точку

* Непохитна стіна (лат.).

зору і далі зупинимося на ній ще детальніше. Але перш за все слід сказати: те, що зробив Шекспір, зроблено раз і назавжди. Повертатись до цього нічого. Захоплюйтесь або критикуйте, але не переробляйте довершеного. Все вже зроблено.

Один видатний критик, недавно померлий пан Шодезег, ще більше наголошує на цьому закиді. «Шекспір здобув визнання,— пише він,— але його не стали наслідувати. Романтична школа зовсім не наслідувала Шекспіра, і в цьому її помилка». Не помилка, а заслуга. Романтичну школу ганять за це, ми ж її за це хвалимо. Якими б не були досягнення або вади сучасного театру, він самобутній. Гасло сучасного театру — *sum pop sequor* *. Він не належить до жодної «системи». У нього свої власні закони, і він їм улягає. У нього своє життя, і він ним живе.

Драма Шекспіра зображує людину в певну задану мить. Людина відходить, а драма лишається, тому що її вічні підвалини — життя, людське серце, світ, а шістнадцяте століття — то лише її поверхня. Цієї драми — не продовжити і не повторити. Інша доба — інше мистецтво.

Сучасний театр наслідував Шекспіра не більше, ніж останній наслідував Есхіла. На перешкоді цьому стоїть кілька обставин, що на них ми зупинимось нижче; а тим часом лише відзначимо, як важко зробити вибір між цими двома поетами тому, хто спробував би їх імітувати або копіювати! Есхіл і Шекспір ніби створені на доказ того, що з двох суперечностей обидві можуть бути рівно чудесними. Вихідна точка одного поета прямо протилежна вихідній точці другого. Есхіл — це зосередження, Шекспір — розпорошення; першому ми плескаємо за його концентрованість, другому — за його неосяжність; у Есхіла — єдність, у Шекспіра — всюдисутність. Вдвох вони поділяють між собою божественні начала. І оскільки такі уми завжди охоплюють собою все, ми відчуваємо, як в Есхіловій драмі вільно рухаються пристрасті, а в широкій Шекспіровій драмі сходяться в фокус усі промені життя. Перша походить з єдності і приходиться до множинності, друга походить із множинності і завершується єдністю.

* Існую, але не імітую (*лат.*).

Це особливо впадає у вічі при зіставленні «Гамлета» з «Орестом». Два відображення однієї й тієї ж ідеї зроблено на одному аркуші, списаному з обох боків немов зумисне для того, щоб явити нам, як два різні генії, працюючи над однією темою, витворюють дві різні драми.

Легко помітити, що сучасний театр так чи інакше проклав свій власний шлях, який лежить між грецькою єдністю і Шекспіровою всеосяжністю.

*

Облишимо на мить,— щоб знову згодом до нього повернутись,— питання про сучасне мистецтво, і ще раз розглянемо загальні положення.

Наслідкування завжди безплідне і гідне осуду.

Що ж до Шекспіра,— оскільки тут ми говоримо про цього поета,— це в повному розумінні слова геній загальнолюдський і всеосяжний, але водночас, як і всі істинні генії, це ум неповторний і глибоко своєрідний. Ось незмінний закон творчості: поет, перш ніж дійти до нас, завжди вирушає із свого внутрішнього світу. Саме тому поета неможливо наслідувати.

Дослідіть Шекспіра, заглибтесь у нього, і ви побачите, яка велика в нього рішучість залишатися самим собою. Не ждьте жодних поступок від його «я». Він, звичайно, не егоїст, але людина вольова. Він хоче. Він наказує мистецтву,— звичайно, лише в межах своїх творінь. Адже ні мистецтво Есхіла, ні мистецтво Арістофана, ні мистецтво Плавта, ні мистецтво Макиавеллі, ні мистецтво Кальдерона, ні мистецтво Мольєра, ні мистецтво Бомарше, жодна з форм мистецтва, котре живе тим особливим життям, яке вдихнув у нього геній, не стала б коритися велінням Шекспіра. Мистецтво, тлумачене в такий спосіб,— це велика рівність і глибока свобода; світ рівних — це водночас і світ вільних.

Одна з великих прикмет Шекспіра — це те, що він не може правити за взірць. Щоб переконатись у його неповторності, досить відкрити першу-ліпшу з його драм: завжди й передусім перед вами — Шекспір.

Що може бути більш особистісним, як «Троїл і Крессіда»? Комічне зображення Трої! Ось «Багато галасу даремно» — трагедія, фінал якої — вибух сміху. Ось «Зимова казка» — драма-пастораль. Шекспір у своїх творах — наче вдома. Ви хочете побачити деспотизм — погляньте на його фантазію. Яка одержимість мрією, який впертий пошук запаморочливого! Яка необмежена влада над усім хистким і непевним! Сновиддя-мрії до такої міри пронизують деякі з його драм, що людина там втрачає чіткі обриси й стає радше подібною до хмарини. Анджело з «Міри за міру» — це тиран, витворений з туману. Він розпливається й тане в повітрі. Леонт із «Зимової казки» — це той самий Отелло, розвіяний у просторі. У «Цимбеліні» спочатку здається, ніби Йоахімо перетвориться на Яго, але він немов розчиняється в порожнечі. Все оповито сном. Погляньте, як проходять Мамілій, Постум, Герміона, Пердіта. У «Бурі» герцог Міланський має «славного сина», котрий скидається на сон, який примарився вві сні. Один лише Фердінанд мовить про нього, і більше ніхто, здається, його й не бачив. Неотесаний мугир стає розсудливою людиною, приклад тому — констебль Лікоть із «Міри за міру». Ідіот раптом набирається розуму, як-от Клотен із «Цимбеліна». Сіцилійський король заздрить королю богемському. Богемія стає країною з морськими берегами. Пастухи підбирають там знайдених ними дітей. Тезей, герцог, одружується з амазонкою Іпполітою. Оберон сприяє цьому шлюбові. Адже тут Шекспір воліє мріяти. В інших драмах він мислить.

Скажемо більше: мріючи, він все ж мислить, не менш глибоко, але інакше.

Хай генії спокійно перебувають у своїй самотності. Ці таємничі цивілізатори несуть у собі якусь стихійну дикість. Навіть у їхніх комедіях, навіть у жартах, навіть у їхньому сміхові ми помічаємо щось незнане. У них відчутний священний жах мистецтва і грізне всемогуття уяви, пов'язаної з реальністю. Кожен з них один у своїй печері. Вони розуміють одне одного здала, але не наслідують одне одного. Ми ніколи не чули, щоб гіпопотам повторював слонячий крик.

У товаристві левів немає звичаю мавпувати.

Дідро не повторює Бейля, Бомарше не копіює Плавта; йому не потрібний Дав, щоб створити Фігаро. Піранезі не надихався прикладом Дедала. Ісайя не повторює Мойсея.

Перебуваючи на острові святої Єлени, Ласказ якось мовив: «Ваша величносте, коли вже ви були володарем Пруссії, на вашому місці я взяв би шпагу Фрідріха Великого, що зберігається в Потсдамі, де його поховано, і носив би її». — «Дурню, — відповів Наполеон, — адже в мене була моя власна шпага».

Творчість Шекспіра абсолютна, суверенна, величава, найвищою мірою самотня; це — поганий сусіда; його сяйво божественно світить, але не терпить віддзеркалення, воліючи не мати копій.

Наслідувати Шекспіра було б так само безглуздом, як і наслідувати Расіна.

*

Слід принагідно домовитися щодо застосування одного широковживаного епітета: *profanus vulgus* * — вислів одного поета, підхоплений педантами. Це слово стало камінцем, яким усі тепер потроху жбурляють. Слід детально уточнити значення цього вислову. Що таке «неосвічена чернь»? Офіційна школа твердить: це народ. Ми ж твердимо: це офіційна школа.

Але перш за все окреслимо це поняття — офіційна школа. Що треба під цим розуміти? А ось що: офіційна школа — це рівнодійна всіх видів педантизму; офіційна школа — це літературний наріст на бюджеті; офіційна школа — це панування інтелектуальних мандаринів у різних галузях культури, дозволених і узаконених або державою, або пресою, — від фельетона про провінційний театр аж до біографій та енциклопедій, перевірених, пропечатаних, надісланих передплатникам, і писаних інколи — з великою тонкістю — республіканцями, до яких з прихильністю ставиться поліція; офіційна школа — це класична і схоластична ортодоксальність, огорожена суцільним муром, вергіліївська та гомерівська античність, яку експлуатують дипломовані вчені-чи-

* Неосвічена чернь (лат.).

новники, щось на кшталт псевдогрецького Китаю; офіційна школа — свого роду складова частина суспільних порядків, їхнє око-стеніння, змішане з усіх педагогічних наук, з історії, писаної всіма історіографами, з поезії всіх лауреатів, з філософії всіх софістів, з критики всіх магістрів, з суворого дозору всіх невігласів, з релігії всіх святош, із цнотливості всіх лицемірів, з метафізики всіх депутатів-монархістів, що визнали республіку, із справедливості всіх платних суддів, із старості всіх вихолощених молодиків, із лестошів усіх придворців, із памфлетів у випарах фіміаму, з незалежності всіх лакеїв, із безкарності всіх низьких замірів низотних душ. Офіційна школа ненавидить Шекспіра. Вона ловить його на гарячому: він-бо спілкується з народом, блукає перехрестями, він, мовляв, «тривіальний», усім зрозумілий, він говорить народною мовою, його зойк — зовсім-таки людський, як у першого-ліпшого перехожого; його визнають усі ті, кого визнає він сам, йому дарують оплески руки, чорні від смоли, його кличуть на сцену хрипкі голоси знесилених трударів. Драма Шекспіра — це народ; офіційна школа обурюється й мовить: *Odi profanum vulgus* *. Така от «вільна» поезія не вільна від демагогії; кажуть також, що автор «Гамлета» «жертвує всім заради черні».

Хай буде так. Поет «жертвує всім заради черні».

Якщо існує велич, то вона саме в цьому.

Завжди і всюди на першому плані, в сонячному промінні ми бачимо людей, наділених владою, а навколо них — люди в золочених строях. Поет не бачить їх, а якщо бачить, то гордує ними. Підвівши очі ввись, він бачить творця; опустивши їх, він бачить народ. Вона — на самому дні темряви, майже незрима в глибинах ночі, оця фатальна юрба, це велетенське й похмуре вселюдське страждання, ця гідна найбільшої поваги темна й обдерта чернь. Хаос душ. Це нічне море людських голів неясно колишеться своїми хвилями. Час від часу його поверхнею, мов буря по воді, прокочується якась із катастроф — війна, моровиця, голод, нова королівська фаворитка. Проходить трепет, але ненадовго, оскільки

* Ненавиджу низотну чернь (лат.).

глибина страждань така ж незрушна, як глибина океану. Розпач кладе на людей якість жахне тавро. Останнє слово безодні — оніміле заціпеніння. Отже, це ніч. І під похмурими товщами темряви неясно видніє грізне море вбогого люду.

Пригноблені мовчать; вони нічого не знають, вони нічого не можуть, вони нічого не вимагають; вони терплять. *Plectuntur aсhivі* *. Вони хочуть їсти, їм холодно. Крізь їхні лахи просвічує непристойна голизна. Хто створює ці лахміття? Пурпур. Причина голизни незайманиць — голизна куртизанок. Якби викрутити руб'я дівчат з народу, з нього випали б коштовні перлини для якоїсь Фонтанж або Шатору⁶⁸. Голод — джерело позолоти версальських палаців. Всі ці живі й умирущі тіні ворущаться, малі діти мучаться в агонії, у матері немає молока, у батька немає праці, у розуму немає світла; і навіть якщо у цих жебраків і трапляється якась книжка, вона подібна до їхніх кухлів: усе, що підносять до вуст спраглого духу, — або без смаку, або зіпсоване. Жахне життя цих родин.

Ці малі світу сього бліді й ледве животіють, готові розпрощатися з життям, не маючи сил навіть для любові; але поки вони в покорі гнуть спину, не відаючи про те, що вони — носії людського права, приглушений шепіт і здушений подих усіх цих нещасних, можливо, поза їхньою власною волею, зливається в єдиний напівзрозумілий голос, таємничий туман мовлення, і поступово, склад по складу, в темряві починають звучати нечувані доти слова: Майбутнє, Людство, Свобода, Рівність, Прогрес. А поет наслухає — і чує; він дивиться — і бачить; він схиляється дедалі нижче — й плаче; та раптом, у якомусь дивному зростанні, черпаючи з цієї безодні мороку сили для свого переродження, він випростується, грізний і ніжний, над усіма знедоленими, над тими, хто вгорі, і тими, хто внизу, і очі його палають.

І він на повен голос вимагає звіту. І він говорить: «Ось — наслідок!» І він говорить: «Ось — причина! Ліки — це просвіта. *Egudimini* **. І він подібний до велетенської чаші, по вінця сповненої

* Зіщулені ахеяни (*лат.*).

** Навчайтеся (*лат.*).

людяністю, чаші, яку в небесах нахиляє чиясь рука і звідки на землю падають великі краплі: розтоплений метал — для гнобителів, цілюща роса — для пригноблених. А, це вам не до вподоби! Що ж, ми вважаємо, що це прекрасно. Ми вважаємо справедливим, що хтось здійсмає свій голос, коли всі страждають. Невігласи, що тішаться життям, так само як і неосвічені бідняки, однаково потребують навчання. Закон братерства впливає із закону праці. Вбивати одне одного — стає справою минулого. Настав час возлюбити одне одного. Покликання поета — проголошувати ці істини. Для цього треба, щоб він сам став народом; для цього треба, щоб він сам став черню. Іншими словами, треба, щоб він, несучи прогрес, не відгороджувався від реальності, якою б відвратною вона для нього не була. Існуючу нині відстань між реальним та ідеальним не можна зміряти інакше. Так, Венсен де Поль не став би тим, ким він став, якби не пройшов крізь лихоліття. Сміливіше звертайтеся до простих людей, до народних метафор, до справжнього життя, спільного всім знедоленим, які не знали радості, яких звать бідарями! У цьому — найперший обов'язок поетів. Корисно й необхідно, щоб подих самого народу проймав їхні всемогутні душі. Народ має що їм сказати. Добре, що в Евріпідові ми чуємо афінських зеленярок, а в Шекспірові — лондонських моряків.

Пожертвуй усім для «черні», о поете! Пожертвуй усім для цих нещасних, гнаних, подоланих, для цих волоцюг, босоногих, голодних, знедолених і зневірених, жертвуй для них, якщо це треба й коли це треба, своїм спочинком, своїми набутками, своєю радістю, своєю батьківщиною, своєю свободою, своїм життям. Чернь — це людство у великій біді. Чернь — це стражденне начало народу. Чернь — це велика жертва пійми. Віддай їй усе! Віддай їй себе! Хай женуть тебе геть, хай женуть тебе у вигнання, як Вольтера — у Ферней, як д'Обіньє — у Женеву, як Данте — у Верону, як Ювенала — в Сіену, як Таціта — в Метімн, як Есхіла — в Гелу, як Іоанна — на Патмос, як Ілію — в Ореб, як Фукіда — у Фракію, як Ісайю — в Азіонгабер! Пожертвуй усім для черні! Віддай їй своє золото, і свою кров, що дорожча від золота, і свою мисль, що дорожча від крові, і свою любов, що дорож-

ча від мислі; пожертвуй для неї всім, крім справедливості. Слухай всі її скарги, хай вона виповідає тобі гріхи свої і гріхи інших. Вислухай всі її визнання і всі звинувачення. Прихили до неї свій слух, подай їй свою руку, розкрий їй обійми, віддай їй своє серце. Зроби для неї все, крім зла. На горі, вона так страждає, і вона так мало знає! виправляй її помилки, навчай її, веди і виховуй! Навчай її у чесній школі! Залучай її до азів мислення, навчай її відчитувати по складах істину, чесноту, благородство, великодушність, милосердя! Тримай широко відкритою свою книгу. Будь поруч — уважний, пильний, добрий, вірний і скромний. Запалюй полум'ям уми і душі, погаси своє себелюбство, яви високий взірець! Бідняки — це самі злигодні; отже, стань на шлях самозречення! Неси їм знання! Випромінюй його! Ти потрібний їм, ти — їхня велика прага! Навчатися — це перший крок, жити — це вже другий. Будь завжди наготові служити їм, чуєш? Будь вічно з ними, світло! Адже це так прекрасно, що на нашій темній землі, у цьому безсяйному житті, що є коротким переходом до чогось іншого, у сили буде володар — право, у прогресу буде вельителька — мужність, над розумом пануватиме честь, над свідомістю — високий обов'язок, над цивілізацією — свобода; над нецтвом — її колишня служниця, просвіта!

*

За останніх вісімдесят років на землі відбулись грандіозні події. Наш брук укрито безліччю руїн.

Але те, що зроблено, — ніщо в порівнянні з тим, що лишається зробити.

Руйнувати — велика робота, будувати — це творчість. Поступ руйнує лівою рукою, буде — правою.

Лівиця поступу зветься силою, правиця зветься духом.

За наших днів уже здійснено чимало корисних руйнувань; усю стару цивілізацію, що заступала путь, стерто з лица землі зусиллями наших батьків. І це чудово — з нею покінчено, її скинуто й повергнуто в прах. Отож нині — черга за вами, уми! Бе-

рїться до творчості, до праці, трудїться, виконуйте свій обов'язок! Треба творити.

Тут постають три питання:

Що творити?

Де творити?

Як творити?

Ми відповідаємо:

Творити народ.

Творити його на шляхах поступу.

Творити його за допомогою просвіти.

*

Працювати для народу — ось найневідкладніший обов'язок.

Людська душа — і про це важливо сказати саме тепер — потребує ідеального ще більше, ніж реального.

Без реального неможливо жити, без ідеального — існувати. В чому ж тут відмінність? Тварина живе, людина існує.

Існувати — означає розуміти. Існувати — означає з усміхом сприймати сучасне й дивитись у майбуття понад мурами, що відділяють нас від нього. Існувати — означає носити в собі терези і зважувати на них добро і зло. Існувати — означає зберігати в своєму серці справедливість, істину, розум, відданість, чесність, одвертість, здоровий глузд, право й обов'язок. Існувати — означає знати, чого ти вартий, на що ти здатний і що мусиш зробити. Існування — це сумління. Катон не підхоплювався перед Птолемеєм. Катон існував.

Література — похідне від цивілізації; поезія — похідне від ідеального. Ось чому література — це потреба суспільства. Ось чому поезія — це спрага душі.

Ось чому поети — найперші виховники народу.

Ось чому у Франції треба перекладати Шекспіра.

Ось чому в Англії треба перекладати Мольєра.

Ось чому їх треба коментувати.

Ось чому потрібне широке коло читачів літературних творів.

Ось чому треба перекладати, коментувати, публікувати, видавати, перевидавати, літографувати, розмножувати, поширювати, надавати розголосу, роз'яснювати, декламувати, пропагувати, продавати всім, продавати за малу ціну, продавати за свою ціну, роздавати безплатно труди всіх поетів, усіх філософів, усіх мислителів, усіх творців духовної величі.

Поезія породжує героїзм. Пан Руайє-Коллар, цей своєрідний та іронічний прибічник рутини, мав, по суті, шляхетний і тонкий розум. Один наш знайомий якось чув його слова: «Спартак — це поет».

Грізний і утішливий Єзекіїл, цей трагічний провісник людського поступу, інколи мовив дивні слова, повні глибокого смислу: «І сказав він: «Набери повні пригорщі жару та й висип на гóрод». І в іншому місці: «І ввійшов у них дух; куди поривав їх дух, туди й ішли вони». І далі: «Я глянув, аж це рука, простягнута до мене, а в руці — книговий звоець... І сказав до мене: Сину чоловічий! З'їж, що перед тобою, з'їж оцей звиток... І я з'їв, і був він ув устах моїх такий солодкий, як мед». З'їсти книгу — то ціла формула вдосконалення, втілена в дивному і вражаючому образі; нагорі — це наука, внизу — навчання.

Ми щойно сказали: література — похідне від цивілізації. У вас є сумніви? Розгорніть перший-ліпший статистичний звіт.

Один такий звіт саме тепер у нас напихваті. Тулонська каторга, 1862 рік. Три тисячі десять засуджених. З цих трьох тисяч десяти каторжників сорок уміють трохи більше, ніж читати і писати, двісті вісімдесят сім уміють читати й писати, дев'ятсот чотири погано читають і погано пишуть, тисяча сімсот сімдесят дев'ять не вміють ні читати, ні писати. У цій юрбі знедолених представлені всі професії фізичної праці, і з переходом до таких, що вимагають більшої культури, кількість злочинів зменшується; кінцевий підсумок такий: ювелірів і злотників на каторзі четверо, духовних осіб — троє, нотарів — двоє, акторів — один, музикантів — один, літературів — жодного.

Перетворити юрбу на народ — величезна праця. Саме цій праці й присвятили себе протягом останніх чотирьох десятиріч люди, яких називають соціалістами. Автор цієї книжки, яким би

скромним не було його значення, належить до найстаріших з них; «Останній день засудженого» написано в 1828 році, «Клод Ге» — в 1834 році. Якщо автор претендує на місце серед цих філософів, то лише тому, що йому личить бути серед гнаних і переслідуваних. От уже п'ятнадцять або шістнадцять років, як у нас почала шаленіти якась сліпа, але дуже поширена ненависть до соціалізму; вона скаженіє ще дужче й тепер серед впливових класів суспільства (отже, класи таки й досі існують?). Не забуваймо, що мета соціалізму — справжнього соціалізму — підняти народні маси до громадянської гідності; отже, найперше його завдання — це моральний та інтелектуальний розвиток людей. Найстрашніший голод — це нещучо; тому соціалізм — це передусім прагнення до просвіти мас. І все ж на соціалізм зводять наклепи, а соціалістів неправдиво звинувачують. В очах багатьох розлючених боягузів, котрим за наших днів надано слово, ці реформатори — вороги суспільства. Що б не сталося, — вони винні в усьому злому. «О римляни, — мовив Тертуліан, — ми люди справедливі, доброзичливі, вдумливі, освічені, чесні. Ми збираємось разом для молитви, і ми любимо вас, тому що ви — брати наші. Ми люди сумирні й лагідні, як малі діти, і хочемо згоди між людьми. І все ж, о римляни! Якщо розливається Тібр або не розливається Ніл, ви гукаєте: «Християн — левам на поживу!»

*

Демократична ідея, новий міст на шляху цивілізації, проходить нині небезпечно випробування на перевантаження. Такої ваги, яку кладуть на неї, звісно, не витримала б жодна інша ідея. Доказом сили демократії є те, що вона непорушна, попри всі безглузді наклепи, які на неї зводять. Вона витримує все, що лише людям заманеться на неї навантажити. Нині їй хочуть накинути тягар деспотизму.

Народові свобода ні до чого — таким було гасло однієї невинної й одуреної школи, лідер якої помер кілька років тому. Цей бідний і особисто чесний мрійник щиросердо вірив, ніби людський поступ можливий і без свободи. Ми чули, як він, можливо,

мимоволі, висловив такий афоризм: «Свобода — непогана річ для багатіїв». Істотна вада таких доктрин — це те, що вони не перешкоджають виникненню імперій.

Ні, ні, й ще раз ні! Нічого без свободи!

Рабство — це осліплена душа. Чи можна ув'язити собі людину, що осліпла із власної волі? Це жахливо, але й таке буває. Існують добровільні раби. Що може бути огиднішим від усміху закутого в кайдани? Невільник перестає бути людиною; позбавлений волі — не бачить, не знає, не розрізняє, не росте, не розуміє, не хоче, не вірить, не любить, у нього нема ні дружини, ні дітей, а є лише самиця з виводком, він не існує. *Ab luce principium* *. Свобода — це зіниця ока. Свобода — це очі людського поступу.

Намагатись будувати цивілізацію без свободи на тій лише підставі, що остання має свої незручності або й небезпеки, — це те саме, що займатися рільництвом без сонця; адже це світило також має свої вади. Якогось спекотного дня влітку 1829 року один критик, М. П., нині вже призабутий, — і несправедливо, бо таланту він не був позбавлений, — вигострив своє перо і, знемагаючи від спеки, мовив: «Тепер мені саме пора розкритикувати сонце».

Деякі соціальні теорії, зовсім не схожі на те, що ми розуміємо під соціалізмом, і на те, що ми хотіли б у ньому бачити, пішли хибним шляхом. Відкиньмо ж усе, що нагадує монастир, казарму, одиночне ув'язнення, стройову муштру. Парагвай без езуїтів усе ж таки лишається Парагваем. Не ждять нічого доброго від зла, яке постає в нових формах. Повертатися до колишнього рабства — безглуздя. Хай народи Європи стережуться новітнього деспотизму, для якого вони самі якоюсь мірою постачали будівельний матеріал. Така махина, зміцнена цементом спеціальної філософії, може проіснувати досить довго. Ми щойно говорили про теоретиків (серед яких, втім, є щирі й одверті люди), котрі з остраху перед розпорошенням активності й енергії і тим, що вони називають «анархією», прийшли до якогось майже китайського прийняття абсолютної соціальної концентрації. Свою покірність

* Почнімо зі світла (*лат.*).

вони перетворюють на доктрину. Хай люди лише їдять і п'ють — цього їм досить. Для них розв'язок питання — у тваринному щасті. Але ж таке щастя інші, можливо, назвали б іншим словом.

У своїх мріях ми зичимо народам чогось зовсім іншого, аніж блаженство, суть якого — у слухняній покорі. Таке блаженство вже втілене у палиці — для турецького фелаха, у батозі — для російського мужика, у дев'ятихвостому канчуці — для англійського вояка. Псевдосоціалісти ведуть свій рід від Жозефа де Местра та від д'Ансільйона, — можливо, самі того не підозрюючи: адже ці теоретики, що в простоті своїй не йдуть далі від доконианих фактів, гадають, що прямують до демократії, і з енергійним виглядом розмірковують про «принципи 1789 року». Хай ці філософи, мимовільні захисники «прийнятого» деспотизму, замисляться ось над чим: настроювати маси проти свободи, вкладати в людські уми пожадливість і фаталізм, насичувати дану ситуацію надмірним матеріалізмом і наражатися на всі небезпеки суспільного ладу, який постане внаслідок цієї діяльності, — означає розуміти людський поступ так само, як отой добродій, що радів появі нової шибениці, вигукуючи: «От і добре! Досі ми мали тільки стару дерев'яну поперечину; аж ось, оскільки все йде вперед, нарешті здобуто міцну кам'яну шибеницю, яка ще послужить і дітям, і онукам нашим!»

*

Повне черево, щасливий шлунок, задоволена утроба — це вже, без сумніву, немало; це вже рівень тварини. А проте можна прагнути і чогось вищого.

Звичайно, пристойна платня — це добре. Кожен хоче мати твердий ґрунт під ногами, добрий заробіток. Розважливій людині нестатки ні до чого. Розумний чоловік має забезпечити собі становище в суспільстві. Крісло з платнею десять тисяч сестерціїв — місце вигідне й почесне; такі кошти завжди забезпечать вам міцне здоров'я і свіжий колір обличчя, на таких затишних синекурах можна дожити до старості; відрадісно обертатись у вищих фінансових сферах, де можна одержати значні прибутки; тому, кого

прийнято при дворі, легко влаштувати безжурне життя своїй родині і набути статків. Що ж до мене, то я волю старий дірявий корабель, на який з усміхом сідає єпископ *Quod vult Deus* *.

Адже існує щось, крім переситу. У людини інша мета, ніж у тварини.

Необхідно підняти рівень моралі. В житті народів, як і в житті окремих людей, бувають хвилини падіння. Звичайно, ці хвилини минають, але не треба, щоб від них лишалися сліди. За наших днів людина прагне стати черевом; треба знову зробити людину серцем, треба знову зробити людину мозком. Мозок — ось володар, чию владу слід відновити. Соціальне питання сьогодні, як ніколи раніше, вимагає повороту в бік людської гідності.

Показати людині мету людства, потурбуватися спочатку про вдосконалення її розуму, а потім вже — про тваринний бік її життя; слід знехтувати тілом до того часу, поки не перестануть нехтувати думкою, і явити приклад на собі самому — такий він сьогодні, настійний і невідкладний обов'язок письменників.

За всіх часів саме це робили генії.

Необхідно, щоб просвіта наскрізь пройняла собою цивілізацію. Ви питаєте, навіщо потрібні поети? Саме для цього.

*

Аж до теперішнього часу література існувала для освічених людей. Як ми вже зазначали, у Франції література особливо прагнула перетворитись на замкнену касту. Бути поетом — означало майже те саме, що бути китайським мандарином. Не всі слова мали право на існування в мові. Словник погоджувався або не погоджувався прийняти слово до свого складу. Словник мав свою власну волю. Уявіть собі ботаніку, яка пояснює котрійсь рослині, що та просто не існує; уявіть саму природу, котра сором'язливо пропонує котрусь комаху ентомології, а та відмовляється її зареєструвати як таку, що не відповідає правилам. Уявіть собі астро-

* Що бог дасть (лат.).

номію, що робить поважні закиди зіркам. Ми пам'ятаємо, як один академік, нині вже покійний, одного разу заявив в Академії, що у Франції чистою французькою мовою говорили лише в сімнадцятому столітті, та й то лише протягом якихось двадцяти років, вже несила згадати, яких саме. Час, нарешті, розпрощатися з таким способом мислення. Цього вимагає демократія. Нинішня широта поглядів прагне до іншого. Покинемо ж колегію, келію, конклав, пора зректися дрібних смаків, дрібного мистецтва, вузького кола почитувачів. Поезія — не гурток втаємничених. За наших днів нерідко намагаються гальванізувати те, що давно відмерло. Борімося ж проти такої тенденції. Утверджуймо ж ті істини, котрі тепер на часі. Твори, рекомендовані посібниками для складання іспитів на ступінь бакалавра, віршовані та прозові панегірики, трагедії, що витають над головами якихось вінценосців, натхнення в парадному мундирі, великі перуки — законодавці поезії, «Мистецтва поетичні», що забувають про Лафонтена й сумніваються щодо Мольєра, всякі там Планá, що вихолощують Корнелів, манірна мова, думка, заперта між чотирьох стін, обмежена Квінтіліаном, Лонгіном, Буало і Лагарпом,— усе назване, як би воно не переповнювало й не насичувало офіційне викладання в навчальних закладах, усе це — вже проминуло. Література тієї доби, так званого великого століття,— і це таки справді була чудова доба,— по суті, не що інше, як літературний монолог. Чи можете ви зрозуміти таку предивну річ, як література, що звертається не до всіх людей? Враження таке, що на фронтоні подібного мистецтва написано: «Вхід заборонено». Ми ж уявляємо собі поезію лише з навстіж розчахнутими дверима. Настав час проголосити: «Все для всіх». Цивілізація — дівиця, що досягла повноліття, потребує народної літератури.

1830 рік відкрив дебати, зовні — літературні, по суті своїй — соціальні⁶⁹ й загальнолюдські. Настала пора прийти до якихось висновків. Наш висновок такий: нині потрібна література, мета якої — Народ.

Тридцять один рік тому в передмові до «Лукреції Борджа» автор цих сторінок написав слова, які згодом були часто повторювані: «Поет відповідає за людські душі». Він додав би тут до

сказаного, якби лише варто було про це згадувати, що, попри всі можливі помилки, ці слова, що походять із глибин сумління, завжди були правилом його життя.

*

У Макіавеллі був дивний погляд на народ. Перейти межю, переповнити чашу через край, допустити, щоб монарх у своїх злочинствах дійшов останніх границь падіння, так, щоб пригноблені повстали, перетворити обожнення деспота у ненависть, довести маси до крайнощів — ось у чому, здається, полягала його політика. Його «так» означає «ні». Він набиває деспота деспотизмом, аж поки той не лусне. В його руках тиран стає гидотним снарядам, що має вибухнути. Макіавеллі бере участь у змові. За кого? Проти кого? Спробуйте відгадати. Його вихвалання царів здатне виховати царевбивць. Він покладає на голову свого монарха корону із злочинів, тіару з пороків, повиває його ореолом злодіянь і пропонує вам божествити це страхіття з таким виглядом, ніби він чекає на месника. Він славить зло, косо позираючи в бік п'їтьми. У п'їтьмі ховається Гармодій. Макіавеллі, цього режисера монарших злочинів, цього слугу Медічі й Борджа, за днів його молодості було піддано тортурам, бо він захоплювався Брутом і Кассієм. Можливо, разом з усіма Содеріні він брав участь у змові, що мала на меті визволення Флоренції. Чи пам'ятає він про це? Можливо, він продовжує свою діяльність? Кожна його порада, ніби блискавка, має тривожне продовження — грізний гуркіт у небесах. Що хотів він сказати? На кого він розгніваний? П'їде його порада на користь чи на шкоду тому, кому він її дає? Якось у Флоренції, в саду Ручелаї, в присутності герцога Мантуанського і Джованні Медічі, котрий згодом командував Чорними Бандами кондотьєрів Тоскани, Варкі, ворог Макіавеллі, чув, як той радив двом монархам: «Не давайте народові читати ніяких книжок, навіть моєї». Цікаво зіставити ці слова з порадою, яку дав Вольтер герцогові де Шуазель; то була порада міністрові і водночас лукавий натяк, що насправді призначався для вух короля: «Хай простолюд читає нашу писанину. Читання — діло безпечне,

монсеньйоре. Чого б мав боятися такий великий король, як король Франції? Народ — це просто груба наволоч, а книжки — саме безглуздя». Не давайте читати нічого, давайте читати все — ці дві протилежні поради ближчі одна до одної, аніж це видається з першого погляду. Вольтер, сховавши свої пазурі, вигинав спину біля ніг короля. Вольтер і Макіавеллі — це двоє небезпечних прихованих революціонерів, ні в чому не подібних один до одного, та все ж однакових в своїй глибокій ненависті до володаря, ненависті під покровом лестощів. Один з цих людей підступний, другий — лиховісний. У монархів шістнадцятого століття теоретиком злочинів був загадковий придворець Макіавеллі, славослов із неясними замірами. Слухати улесливу мову цього сфінкса — жакливо! Вже ліпше, як Людовік XV, вислуховувати її від kota.

Звідси висновок: давайте народові читати Макіавеллі і давайте йому читати Вольтера.

Макіавеллі покаже йому страхіття зlodіянь монарха, Вольтер навчить його зневажати коронований злочин.

Але передусім людські серця повинні звертатись до великих і чистих поетів — ніжних, як-от Вергілій, або викривальних, як-от Ювенал.

*

Поступ людства через розвиток умів — порятунок лише в цьому. Навчайте! Навчайтеся! Всі революції майбутнього, примирені, вміщаються в цих словах: обов'язкове й безкоштовне навчання.

Ця широка просвіта умів має бути увінчана розтлумаченням найвищих витворів мистецтва. На вершині — генії.

Треба, щоб скрізь, де збираються маси людей, були певні місця, де публічно роз'яснювалися б думки великих мислителів.

Сказати: великий мислитель — означає сказати: мислитель благодотворний.

Найпочесніше місце в системі навчання належить поетам, бо в їхніх творах завжди живе прекрасне.

Ніхто не може передбачити, скільки світла дасть спілкування народу з геніями. Це злиття народного серця із серцем поета стане вольтовим стовпом цивілізації.

Чи зрозуміє народ цей чудесний урок? Нема найменшого сумніву. Для народу нема нічого аж надто високого. У нього велика душа. Чи бували ви коли-небудь святкового дня на виставі з вільним входом? Що ви скажете про глядачів, присутніх там? Чи доводилось вам бачити аудиторію більш безпосередню і більш розумну? Чи спостерігали ви де-небудь, хай навіть у безлюдному лісі, глибший трепет? Версальський двір навіть до свого захвату долучає щось від солдатської муштри. Навпаки, народ безоглядно поринає в прекрасне. У театрі він збирається в тлум, юрмиться, об'єднується, зливається в єдине ціле, набуває форми, якої йому надають,— із цієї живої глини поет ліпитиме. Зараз тут з'явиться відбиток могутнього Мольєрового пальця, або ж ніготь Корнеля дряпне цю безформну брилу. Звідки ж усі вони прийшли? З Ля Куртіль, із Лепоршерона, із Ля Кюнет; вони босі, у них голі руки, всі вони в лахмітті. Тихіше! Перед вами — брила застиглої людської маси.

Зал переповнено, незліченна кількість душ дивиться, слухає, любить, внутрішній вогонь усіх цих схвильованих душ виривається назовні, всі очі палають, це — величезний тисячоголовий звір, тоб * Берка, plebs ** Тіта Лівія, fex urbis *** Ціцерона, він радіє прекрасному, він посміхається йому з жіночою ніжністю, у нього тонкий літературний смак, ніщо не може дорівнятись делікатності цього казкового страховища. Юрба тремтить, шаріється, здригається, її сором'язливість нечувана; юрба — це незайманиця. І все ж у ній нема й сліду вдаваної святенності; цей звір — не тварина. Йому доступні всі почуття, вся їхня гама, від пристрасті до іронії, від сарказму до ридання. Його співчуття — це більше, ніж співчуття, це великий жаль. У ньому вгадується присутність творця. Нараз усе проймається подихом божественного, і незна-

* Юрба (англ.).

** Чернь (лат.).

*** Міські покидьки (лат.).

ний електричний струм безодні раптом проходить по всіх серцях і нервах; тепер, якби ворог з'явився біля брам вітчизни, якби над нею нависла небезпека, досить кинути клич до цієї юрби,— і вона здатна на нові Фермопіли. Хто творець такого чудовного перетворення? Поет.

Маси здатні глибоко пройматись чуттям ідеального, і саме в цьому їхня краса. Наближення високого мистецтва будить у них трепет насолоди. Від них не сховається жодна подробиця. Юрба — це жива поверхня води, щомиті здатна сколихнутися. Народні маси подібні до чутливої мімоси. Дотикаючись до прекрасного, гладь юрби хвилюється в екстазі, і це ознака того, що заторкнута самісіньке дно. Листя тремтить під таємничим подувом, юрба здригається від священних поштовхів, що долинають з глибин.

І навіть тоді, коли людина з народу слухає великі твори на самоті, а не в юрбі, вона також чудово їх сприймає. Така людина сповнена чесною наївністю та здоровою цікавістю. Неписьменність межує з жадобою пізнання. Така людина близька до природи і тому здатна пройматися святим неспокоєм, що походить від істини. Вона має потаємну здатність сприймати поезію — здатність, якої сама вона навіть не підозрює. Народ гідний того, щоб навчатися всіх наук і мистецтв. Чим божественніший світильник, тим ближчий він простій людській душі. Ми хотіли б, щоб у кожному селі була кафедра, з якої селянам роз'яснювали б творіння Гомера.

*

Хвороба нашої епохи — надмір грубої матеріальності. Звідси походить певне обважніння.

Ідеться про те, щоб повернути ідеальне в людську душу. Де взяти нам ідеальне? Там, де воно є. Поети, філософи, мислителі — то живі його криниці. Ідеальне присутнє у Есхіла, у Ісайї, у Ювенала, у Аліг'єрі, у Шекспіра. Отож вкладіть творіння Есхіла, творіння Ісайї, творіння Ювенала, творіння Данте і Шекспіра в бездонну душу роду людського!

Влийте Йова, Соломона, Піндара, Єзекіїла, Софокла, Евріпіда, Геродота, Теокріта, Плавта, Лукреція, Вергілія, Теренція, Го-рація, Катулла, Таціта, Павла, Августіна, Тертуліана, Петрарку, Паскаля, Мільтона, Декарта, Корнеля, Лафонтена, Монтеск'є, Дідро, Руссо, Бомарше, Седена, Андре Шеньє, Канта, Байрона, Шіллера, — влийте усі ці душі в людину!

Влийте всі душі — від Езопа і до Мольєра, всі уми — від Платона до Ньютона, всю енциклопедичність знань — від Арістотеля до Вольтера!

Так, вилікувавши тимчасову хворобу, ви назавжди зміцните здоров'я людського духу.

Ви вилікуєте буржуазію і покладете початок народіві.

Ми щойно сказали: після руйнування, яке принесло визволення світові, ви візьметесь до творення, з яким світ неодмінно розцвіте.

Яка мета! Творити народ!

Ось вони, необхідні спрощення: поєднувати філософські начала з наукою, поступово наснажувати факти максимально можливою мірою абсолютного, послідовно і всіма засобами здійснювати те, що видавалось утопією, — засобами політичної економії, філософії, фізики, хімії, динаміки, логіки, мистецтва; поступово заступити антагонізм згодою, а союз — єдністю, досягти того, щоб на місце релігії став творець, на місце священника — батько, на місце молитви — чеснота, на місце поля — земля, на місце мови — глагол, на місце закону — право; щоб рушійною силою став обов'язок, здоровою нормою — праця, економічним законом — мир; щоб основою всього стало життя, метою — прогрес, найвищою владою — свобода; нарешті, щоб слово «народ» означало «кожна людина».

А на вершині всього суцього — ідеальне.

Ідеальне — це та недвижність, яка присутня в русі людського поступу.

Кому ж належать генії, як не тобі, народе? Вони твої! Вони — твої сини й твої батьки; ти їх породжуєш, а вони навчають тебе. Вони пронизують твій хаос промінням свого світла. Дітьми вони пили твій сік. Вони трепетали в єдиному чреві людства. Народе, кожен з перейдених тобою щаблів — це велике перевтілен-

ня. Лише в тобі слід шукати найглибший зв'язок із життям. Ти — велике лоно. І таємниче гроно геніїв виходить з твоїх глибин.

Отож хай вони вернуться до тебе!
Народе! Творець повертає їх тобі!

*

О людські уми! Будьте корисними! Служіть всім людям! Не впадайте в пересит, коли треба творити і робити добро! Мистецтво для мистецтва може бути прекрасним, але мистецтво для поступу — ще прекрасніше. Марити про марення — це добре; марити про ясне майбутнє людства — ще краще. Ах, вам потрібні мрії? Чудово, — мрійте про вдосконалення людини. Вам потрібні марення? Ось вони: ідеальне. Пророк шукає усамітнення, але не самоти. Він розплутує нитки, що ними людство обплутало його душу; але він їх не розриває. Він іде в пустелю, щоб мислити; про що? Про людство. Він промовляє до міст, а не до гаїв. Він дивиться не на трави, що їх вітер хилить до землі, а на людину. Він підносить свій громоподібний голос не на левів, а на тиранів. Горе тобі, Ахав! Горе тобі, Осіе! Горе вам, царі! Горе вам, фараони! Ось він — крик великого самітника! А потім він ридає.

Над чим? Над вічним Вавілонським полонем ⁷⁰, у якому колись страждав Ізраїль, а нині страждають Польща, Румунія, Угорщина, Венеція. Він весь у чуванні, цей добрий і похмурий мислитель, він чекає, він пильнує, він ловить кожен звук, він вдивляється і чутливим вухом прислухається до безгоміння, втуплений зором у пільму, готовий шохвилини кинутися на тих, що творять зло. Спробуйте заговорити з ним про мистецтво заради мистецтва, — з оцим відлюдником, що відданий ідеалу. Він має свою мету і йде до неї; ця мета — вдосконалення світу. І він присвятив себе їй.

Він належить не собі, а своєму покликанню. Він взяв на себе величезне завдання — привести в рух весь людський рід. Геній створений не для генія, він створений для людини. Геній на землі — це творець, що віддає себе людству. Щоразу, коли з'являється великий мистецький витвір, — це творець дарує людям част-

ку себе самого. Великий твір мистецтва — це різновид чуда. Звідси походить віра в божественну людину, властива всім народам і всім релігіям. Поміляються ті, хто гадає, ніби ми заперечуємо божественність prorokів.

За нинішнього стану соціального питання все мусить стати спільною справою. Зусилля одиниць сходять нанівець, ідеальне й реальне діють спільно. Мистецтво мусить допомагати науці. Оці два колеса людського поступу мусять обертатися разом.

О покоління нових талантів, шляхетна плеядо письменників і поетів, молодий легіоне, живе майбутнє моєї батьківщини! Ваші батьки люблять і вітають вас! Сміливіше! Віддаймо ж себе до кінця! Віддаймо себе добру, істині, справедливості! Це прекрасно!

Деякі прихильники чистого мистецтва, віддані справі, яка, зрештою, не позбавлена гідності й благородства, відкидають формулу «мистецтво для поступу», відкидають Прекрасне-Корисне з остраху, щоб корисне, бува, не стало на заваді прекрасному. Вони здригаються від самої мислі, що ніжні руки музи можуть зробитись грубими, як у служниці. На думку цих людей, дотик до реальності може завдати непоправної шкоди ідеалові. Вони бояться тієї миті, коли божественне сходить вниз, до людського. Вони помиляються!

Корисне аж ніяк не ставить меж високому, а, навпаки, вивищує його. Коли високе начало торкається людського, враз постають доти незнані великі твори мистецтва. Якщо ми розглядатимемо корисне саме по собі, але водночас і як стихію, здатну до поєднання з високим, то ми виявимо декілька різновидів корисного: існує корисне начало, сповнене ніжності, і корисне начало, пройняте гнівом. Перше — гамує спрагу знедолених і витворює соціальну епопею, друге — бичує світове зло і творить божественну сатиру. Мойсей передає Ісусові жезл, яким було добуто воду з товщі скель,— і ось той самий царствений жезл ужито, щоб вигнати мінняйлів з храму.

Як! Мистецтво має занепасти лише тому, що воно стало ширшим? Ні. Довершуючи ще одну службу, воно стає ще прекраснішим.

Але ми чуємо вигуки обурення. Намагатись лікувати суспільні виразки, вносити виправлення до кодексів, таврувати закон в ім'я права, вимовляти вголос такі огидні слова, як «каторга», «наглядач», «в'язень», «повія», перевіряти поліцейні реєстри, обмежувати кількість увільнених від податків, досліджувати заробітну платню та безробіття, куштувати чорний хліб злидарів, шукати місця праці для робітниць, ставити нероб із лорнетками віч-на-віч із волоцюгами в лахмітті, ламати стіни неучтва, відкривати школи, навчати читання малих дітлахів, щосили обрушуватися на все ганебне, на підлість, на помилки, на пороки, на злочини, на низьку свідомість; проповідувати багатотиражні видання букварів, проголошувати, що сонце світить для всіх людей; домагатися найліпшої поживи для умів і сердець, годувати й поїти, вимагати розв'язку проблем та взуття для босих — все це, мовляв, не справи небесної блакиті. А мистецтво ж — це небесна блакить.

Так, мистецтво — це блакить. Але з високості блакиті падає проміння, завдяки якому наливається житне колосся, жовкнуть зерна кукурудзи, заокруглюється яблуко, золотиться помаранча, досягає солодкий виноград. Повторюю: ще одна послуга — і прекрасне стає ще прекраснішим. Як же може воно потьмаритись? Від того, що небо допомагає рости бурякам, кропить дощами картоплю, сприяє розростанню люцерни, трав і конюшини, працює разом із хліборобом, виноградарем і городником, — у нього не стає менше ні на одну зірку. О! Безмежжя не зневажає корисного начала — а що воно втрачає? Хіба животворний повітряний плин арктичних блискавиць, що його ми також називаємо магнітним або електричним, стає менш сліпучим, якщо вказує путь кораблям і незмінно спрямовує до північного полюса малу стрілку, яка покірна волі цього величного керманича? Хіба ранкова зоря стає блідішою, хіба вона втрачає котрісь із своїх смагдів і свого пурпуру, хіба вона вже не так чарує, не така велична і сліпуча лише тому, що дбайливо кладе на денце квіткової чашечки краплю роси, що нею бджола гамує свою спрагу?

Нам заперечують: творити соціальну поезію, поезію людяну, поезію для народу, повставати проти зла на захист добра, голос-

но говорити про гнів народний, проклинати деспотів, воздавати по заслuzі негідникам, визволяти пригноблених, вести душі вперед і відштовхувати назад темряву, пам'ятати про існування тиранів і злодіїв, очищувати камери в'язниць, випорожнювати посудини з суспільними нечистотами — оце щоб Полігімнія, закасавши рукава, бралася до такої брудної роботи? Фу! Як можна!

А чом би й ні?

Гомер був географом та істориком своїх часів, Мойсей — законодавцем, Ювенал — суддею, Данте — теологом, Шекспір — моралістом, Вольтер — філософом. Жодна галузь у світі думок або фактів не замкнена для творчого духу. Ось крила, ось — виднокруги; він може летіти.

Для деяких найвищих умів летіти ввись — означає давати користь. У пустелі нема ні краплини води, палігристи мучені спрагою і ледве ступають, прямуючи до мети; нараз на обрії, з-за піщаних пагорбів злиає орел, і весь караван вигукує: «Там є джерело!»

Що думає Есхіл про мистецтво заради мистецтва? Без сумніву, якщо колись існував істинний поет, так це був Есхіл. Послухайте його відповідь. Вона міститься у «Жабах» Арістофана, вірш 1039. Есхіл мовить:

Подивися уважно спочатку,
Чим народів завжди корисні були
 благородні душею поети.
Нас Орфей таємничих обрядів навчив
 і убивства звелів уникати;
Лікування хвороб, віщування Мусей показав;
 Гесіод — землеробство,
І збирання врожаю, і оранку, й сів описав.
 А Гомер богорівний
Чим же славу й пошану здобув, як не тим,
 що корисної справи навчив нас —
Збройних подвигів, доблесті й честі в бою?..
За Гомером услід став і я малювать
 доброчесні і доблесні вчинки,

І Патроклів, і Тевкрів, левиних сердець,
щоб піднять громадян батьківщини,
Щоб з героями тими зрівнялись вони *.

*

Ви кажете: муза повинна оспівувати, любити, вірити, молитися. І так, і ні. З'ясуймо суть справи. Оспівувати що? Порожнечу. Любити кого? Себе саму. Вірити в що? У догму. Молитись кому? Ідолу. Ні, ось вона, правдива істина: оспівувати ідеальне, любити людство, вірити в поступ, молитись безмежності.

Стережіться! Окреслюючи магічні кола навкруг поета, ви ставите його поза людством. Хай він і справді виходить за межі людського — завдяки своїм крилам, безмежню свого польоту, завдяки тому, що він може раптово поринати у глибини, — і це добре, так і повинно бути, але тільки за однієї умови: щоб він повертався знову. Хай він підноситься ввись, — але хай повертається. Хай у нього будуть крила для безмежних обширів, але нехай будуть і ноги, щоб ступати по землі; після того, як люди побачать його у злеті, хай також упевняться, що він уміє ходити. Вийшовши за людські межі, він мусить до них повернутися. Хто бачив у ньому архангела, — хай знайде в ньому брата. Хай зірки, які сяють у нього в очах, роняють сльози, і хай це будуть людські сльози. Таким — і людяним, і надлюдським — має бути поет. Але існувати поза людськими межами — означає не існувати зовсім. Покажи мені твою ногу, о геній, і ми побачимо, чи єсть у тебе, як і в мене, земний порошок на п'ятах.

Якщо ж у тебе нема цього порошку, якщо ти ніколи не проходив моїми стежками, — отже, ти мене не знаєш, і я так само не знаю тебе. Іди геть. Ти маєш себе за ангела, насправді будши лише птахом.

Допомога потужних кволим, допомога великих малим, допомога вільних закутим у кайдани, допомога мислителів неосвіченим, допомога одинаків незліченним юрбам — такий закон, від

* Переклад Бориса Тена. (Прим. перекл.).

Ісайї до Вольтера. Хто не скоряється цьому закону, той може бути генієм, але генієм марних розкошів. Він гадає, ніби очищується, не дотикаючись до земних речей, а насправді він знищує себе самого. Він витончений, вишуканий і чарівний,— але він не великий. Перша-ліпша людина, яка робить корисні справи в найпримітивнішому значенні цього слова, має право запитати, побачивши цього нікому не потрібного генія: «А це що за нероба?» Амфора, що відмовляється йти до джерела, гідна хули з боку простих глеків.

Великим є лише той, хто віддає себе! Навіть страждаючи, він зберігає погідність духу, навіть у горі своєму він щасливий. Ні, зустріч з обов'язком — непогана зустріч для поета. Обов'язок має сувору подібність до ідеалу. Виконати свій обов'язок — таку пригоду варто пережити. Ні, не слід уникати близької зустрічі з Катонем. Ні, ні й ще раз ні — не можна зневажати правду, чесність, просвіту народних мас, людську свободу, мужність, сумління. Гнів і ніжність — ось одне й те саме почуття, звернуте до двох сторін болісного людського рабства, і ті, що здатні до гніву, здатні також до любові. Зрівняти тирана й раба — який чудесний подвиг! Адже на одному боці нинішнього суспільства — тирані, на другому — раби. Постає завдання грізної перебудови. Воно буде здійснене. Всі мислителі мусять прагнути цієї мети. Вони ще більше виростуть у цьому прагненні. Бути помічниками творця в людському поступі і посланцями творця серед народу — такий закон зростання геніїв.

*

Існують два поети: поет фантазії та поет логіки. Існує також третій поет, що містить у собі їх обох; він виправляє й доповнює одного другим і, нарешті, об'єднує їх у більш досконалу цілість. Це дві статуї, з'єднані в одну. Цей третій поет — водночас і найперший. Він наділений фантазією і йде за подихом духу. Він наділений логікою і служить своєму обов'язку. Перший пише «Пісню Пісень», другий пише «Книгу Левіт», третій пише «Псалми» і книги пророків. Перший тип творчості — це Гораций, дру-

гий — Лукан, третій — Ювенал. Перший — це Піндар, другий — Гесіод, третій — Гомер.

Доброта не може анітрохи вадити прекрасному. Хіба від того, що лев здатний до благородного співчуття, він менш прекрасний, аніж тигр? Хіба від того, що його щелепи розтуляються, аби покласти дитину на руки матері, менш величною стає його грива? Хіба від того, що він лизав Андрокла ⁷¹, з його жахної пащеки не вирветься грізне рикання? Якщо геній нікому не допомагає, він потворний, попри всі свої чари. Чудо без любові стає страхотливим. Будемо ж любити!

Поняття «любити» ще ніколи не суперечило поняттю «подобатись». Де ви бачили, щоб одна форма блага суперечила іншій? Навпаки, всі вони доповнюють одна одну. Однак це потребує уточнень. Одна якість не обов'язково впливає з іншої; але було б дивним, якби їх поєднання заподіяло шкоди першій з них. Бути корисним — означає лише бути корисним; бути прекрасним — означає лише бути прекрасним; бути корисним і прекрасним — означає бути божественним. Це означає бути тим, ким був Павло в першому столітті, Тацит і Ювенал — у другому, Данте — в тринадцятому, Шекспір — у шістнадцятому, Мільтон і Мольєр — у сімнадцятому столітті.

Ми щойно згадали слова, які стали загальновідомими: «мистецтво для мистецтва». З'ясуймо ж свою точку зору з цього приводу раз і назавжди. Якщо вірити твердженню, що його багато хто нерідко повторює нині (і, ми гадаємо, цілком щиро), слова «мистецтво для мистецтва» вперше написав автор цієї книги. Насправді ж він ніколи їх не писав. Можете прочитати від першого до останнього рядка все опубліковане нами, і ви ніде не знайдете цих слів. Усі наші твори, — і ми наголошуємо на цьому, — все наше життя свідчать про щось цілковито протилежне. Що ж до самого вислову, то в чому ж його суть? Ось один з фактів, що зберігся в пам'яті у мене і в багатьох моїх сучасників. Одного разу, тридцять п'ять років тому, під час суперечки між критиками й поетами щодо трагедій Вольтера автор цієї книги кинув таку репліку: «Ця трагедія — ніяка не трагедія. Це не живі люди, а якісь сентенції, сама балаканина. У сто разів краще вже

мистецтво для мистецтва!» Оцей вислів, справжню суть якого було перекручено,— звичайно, ненавмисне, в полемічному запалі,— згодом набув масштабу цілої програми, на превеликий подив того, хто випадково його вимовив. Слова, що стосувалися лише «Альзіри» та «Китайського сироти»⁷² і справедливі лише в цьому обмеженому сенсі, були перетворені на декларацію принципів та аксіому, написану на прапорі мистецтва.

Вичерпавши це питання, підемо далі.

Ось два вірші. В одному з них Піндар порівнює візника з богом і вихваляє мідні цвяхи в колесі колісниці; другий вірш, що належить Архілохові, такий грізний, що, прочитавши його, Джеф-фріс припинив би свої злочини і повісився б на шибениці, яку він поставив для чесних людей. З-поміж цих двох віршів, рівних за красою, я волю вибрати вірш Архілоха.

За доісторичних часів, коли поезія була казковою і легендарною, вона була наділена прометеївською величчю. Що творило цю велич? Користь її для людського роду. Орфей приручав диких звірів, Амфіон будував міста; поет — це приборкувач і будівничий; Лін допомагав Гераклу, Мусей — Дедалу; вірш — це сила, що несе цивілізацію; саме це було напочатку. Традиція — у злагоді з розумом. Здоровий глузд народів — безпомилний. Він завжди творить сюжети, що мають правдивий смисл. У цій даліні все уявляється великим. Отож умійте розпізнати в Ювеналі того поета — приборкувача диких звірів, що ним ви захоплювались в Орфеї.

Ми робимо особливий наголос на Ювеналі. Мало хто з поетів зазнав таких образ, таких кривд, таких наклепів. Наклепи на Ювенала тривали так довго, що дожили до сьогоднішнього дня. Вони переходять від одного лакейського пера до іншого. Таких великих ненависників зла ненавидять усі ті, хто лестить силі й успіхові. Юрба доморощених софістів, письменників, у яких на шиї пооблізала шкіра, сутенерів-історіографів, схоластів, які живуть на повному чужому утриманні, придворців і педагогів,— ця юрба хотіла б стати на заваді славі месників, що карають пороки. Вона по-жаб'ячому кумкає навколо цих орлів. До борців за справедливість рідко ставляться справедливо. Вони заважають хазяям,

а лакеїв просто-таки обурюють. Існує таке поняття, як обурення пігмеїв.

Втім, дрібні людиці допомагають ще дрібнішим, і малі тиранчики підтримують звироднілих цезарят. Педант ламає свою лінійку, ставши на оборону сатрапа. Для таких справ існують освічені царедворці та патентовані викладачі офіційних шкіл. Як можна допустити, щоб цим бідолашним уособленим порокам, котрі не шкодують грошей своїм прислужникам, як можна допустити, щоб цим вінценосним злочинцям, цим добрим государям і князям — його високості Руфіну, його величності Клавдію, найяснішій пані Мессаліні, яка влаштовує такі розкішні свята і призначає пенсії зі своєї скарбниці (вона завжди і вічно жива, завжди з короною на голові, і звать її то Феодорою, то Фредегондою, то Агнесою, то Маргаритою Бургундською, то Ізабеллою Баварською, то Катериною Медічі, то Катериною Російською, то Кароліною Неаполітанською і т. д., і т. д.), — всім оцим вельможним панам на ім'я Злочин, усім цим прекрасним дамам на ім'я Мерзотність, — щоб усім їм було завдано такого лиха, як торжество Ювенала? Ні! Війна батогу в ім'я скіпетрів! Війна жезлу в ім'я крамниць! Чудово. Робіть своє діло, придворці, клієнти, євнухи, писарі! До праці, митарі й фарисеї! Це не перешкодить республіці дякувати Ювеналові, а храмові — прийняти спасителя.

Ісайя, Ювенал, Данте — незаймано-чисті. Зверніть увагу на їхні опущені очі. З-під їхніх суворих повік лине світло. У гніві праведника на неправедних є якась цнотливість. Прокляття можуть бути такі ж святі, як осанна, а гнів, праведний гнів — такий же чистий, як сама чеснота. Що ж до білості, то піна на вустах не має заздрити білому снігові.

*

Вся історія свідчить про співробітництво мистецтва і суспільного поступу. *Dictus ob hoc lenire tigres* *. Ритм — це велика сила. Середньовіччя не менше, ніж античність, знало цю силу і від-

* Через те, кажуть, він приборкує тигрів (лат.).

чуло її вплив. Друге варварство, варварство феодальне, також боїться цієї сили — сили вірша. Барони, що їх не назвеш боягузами, знічувалися перед поетом; що це за чоловік? Вони бояться почути від нього «мужню пісню». Цей незнайомець приносить із собою дух цивілізації. Старі замки, свідки кривавих різанин, витріщають свої дикі очі і вдивляються в темряву; їх огортає неспокій. Драконам і гідрам якимось тривожно. Чому? Тому що поруч — незримий творець.

Цікаво відзначити могутність поезії в країнах, відомих найбільшою дикістю, зокрема в Англії, цій останній безодні феодалізму, *repitus toto divisos orbe britannos* *. Якщо вірити легенді, — а це така ж достовірна і така ж оманлива форма історії, як і всі інші, — саме завдяки поезії Колгрім, оточений бретонцями у Йорку, дістав допомогу від свого брата Бардульфа-саксонця; завдяки поезії король Авлоф пробрався до табору Ательстана, а Вербург, принц Нортемберлендський, був визволений військом Уельсу, чим, як кажуть, і пояснюється походження кельтського девізу принца Уельського. Завдяки поезії Альфред, король англійський, переміг Гітро, короля Данії, а Річард Левине Серце виїшов із лозенштейнської в'язниці. Ранульф, граф Честерський, захоплений зненацька у своєму замку Ротлен, був врятований завдяки втручанню менестрелів, про що свідчили привілеї, надані менестрелям, що були під опікою лордів Далтонів, привілеї, якими ті користувалися ще за часів королювання Єлизавети.

Поет мав право викривати тиранів і погрожувати. У 1316 році, в день трійці, коли король Едуард II разом з перами Англії сидів за столом у великій залі Вестмінстерського палацу, в дверях з'явилася жінка-менестрель верхи на коні. Вона проїхала по залі, привітала Едуарда II і на повен голос провістила фаворитові Спенсеру, що його буде повішено й оскоплено рукою ката, а королю — що його буде простромлено розжареним залізним прутнем у найбільючішому місці; вона поклала на стіл листа й поїхала геть; ніхто нічого їй не сказав.

* Британці повністю відтіяні від усього світу (*лат.*).

На святах менестрелі йшли попереду від ченців і заживали більших почестей. В Ебінгтоні, на святі чесного Хреста, кожен з дванадцяти священників одержав по чотири пенси, а кожен з дванадцяти менестрелів — по два шилінги. У Мекстоку, в монастирі, існував звичай частувати менестрелів вечерею в оздобленій розписами залі, при світлі восьми товстих воскових свічок.

Чим далі ми посуваємося на північ, чим густішою стає імла, тим більшим видається нам значення поета. В Шотландії роль його була величезною. Як щось і перевершує легендарну славу рапсодів, так це легендарна слава скальдів. При наближенні армій Едуарда Англійського триста бардів захищали Стірлінг, подібно до трьохсот героїв Спарти; у них були свої Фермопіли, подібні до Фермопіл Леонідових. У Осіана, чие існування цілком реальне, був плагіатор⁷³; це ще півбіді, але плагіатор не обмежився обкраданням поета: він його знебарвив. Знати Фінгала лише за Макферсоном — це те саме, що знати Амадіса тільки за Трессаном. У Стеффі показують скелю поета — Крісло Барда, названу так, на думку багатьох знавців давнини, задовго до того, як Вальтер Скотт відвідав Гебріди. Це Крісло Барда — великий стрімчак із заглибиною, що ніби запрошує велетня сісти біля входу до печери. Навколо нього — самі лише хвилі й хмари. За Кріслом Барда височіють надлюдські геометричні форми: нагромадження базальтових призм, безладне скупчення колонад і хвиль — таємнича споруда, що навіює жах. Поруч із Кріслом Барда тягнеться печера Фінгала; море розбивається тут, перш ніж увійти під жахні склепіння. Вечорами здається, ніби й справді бачиш у цьому кріслі постать, що оперлась на лікоть; «це привид», — кажуть рибалки з клану Мекінонс. І навіть серед білого дня ніхто не зважується піднятися до цього страхітного крісла: адже думка про камінь пов'язана з думкою про нагробок, а в гранітному кріслі може сидіти лише людина, що прийшла з темряви.

Думка — це сила.

Всяка сила — це обов'язок. Чи може в нашому столітті ця сила перебувати в стані спокою? Чи може цей обов'язок заплющувати очі? Хіба сьогодні для мистецтва настав час складати зброю? Менше, ніж будь-коли. Завдяки революції 1789 року людський караван досяг високого плоскогір'я. Перед ним відкрилися широкі обрії, і мистецтво здобуло більше поле діяльності. От і все. Всякому поширенню круговидів відповідає прояснення людської свідомості.

Ми ще далекі від мети. Ще далеко до згоди, яка дарує щастя, і до цивілізації, що переходить у велику гармонію. У вісімнадцятому столітті ця мрія була настільки віддаленою, що видавалася злочинною; через неї абата де Сен-П'єра було вигнано з Академії. Такий захід видається аж надто суворим для доби, коли навіть Фонтенель захоплювався пасторалями, а Сен-Ламбер писав ідилії, прагнучи догодити смакам дворянства. Абат де Сен-П'єр лишив після себе одне слово і одну мрію; слово належить йому: благодійність; мрія належить усім нам — братерство. Ця мрія доводила до лютого гніву кардинала де Поліньяка і будила усміх на губах Вольтера; колись вона пропадала в тумані неймовірного; нині вона стала ближчою, але все ж лишається недосяжною. Народи, мов діти-сироти, які шукають матір, ще не торкнулись рукою краю вбрання, що його носить мир.

Навколо нас іще лишається надто багато рабства, надто багато софізмів, війн і смерті, щоб дух цивілізації міг зректися якоїсь із своїх сил. Ще не зовсім пішли в небуття права монархів з милості божої. Те, що було Фердинандом VII в Іспанії, Фердинандом II у Неаполі, Георгом IV в Англії, Миколою в Росії, все ще витає над нами. Їхні примари досі ще ширяють у повітрі. Їхній дух, мов фатальна хмара, ще сходить на голови вінценосних монархів, котрі сидять, похиливши голови на руки, заглиблені у зловісну задуму.

Цивілізація досі ще не покінчила з тими, хто самочинно дарує конституції, з власниками цілих народів, із законними та спад-

ковими маніяками, що твердять, ніби вони — монархи з ласки господньої і, мовляв, мають право на власний розсуд дарувати народам вольності. Необхідно без огляду на минуле чинити їм опір, ставити перепони цим людям, цим впертим носіям догм і фантазій. Розум, думка, наука, строге мистецтво, філософія мусять бути насторожі і стежити за тим, щоб не виникало нових непорозумінь. Примарні права інколи приводять у рух цілком реальні армії. На обрії видно не одну розтерзану Польщу. «Єдине, що мене тривожить,— мовив один недавно вмерлий сучасний поет,— це дим від моєї сигари». Також і мене тривожить дим — дим від міст, які там палають. Отож будемо в міру наших сил завадати прикрощів монархам.

Спробуймо роз'яснити ще раз, і якнайдохідливіше, що таке справедливість і несправедливість, право і узурпація права, присяга і кривоприсяжництво, добро і зло, *fas et nefas* *, виступимо тут з усіма нашими давніми антитезами, з приводу яких нам роблять закиди. Явімо наочно контраст між тим, що є, і тим, що мусить бути. Пролиймо світло на всі згадані речі. Хай несуть ясність ті, хто сам наділений видющим зором. Пора протиставити догму — догмі, принцип — принципу, істину — оманам, мрію — мрії, мрію про майбутнє — мріям про колишнє, свободу — деспотизмові. Того самого дня, коли верховна королівська влада дорівнюється свободі першої-ліпшої людини, ми зможемо нарешті сісти перепочити, скурити до кінця сигару фантастичної поезії, ще й посміятися над «Декамероном» Боккаччо, — і ніжно-блакитне небо сяятиме у нас над головою. Поки ж цього не сталося — багато спати не доведеться. Принаймні я остерігаюся.

Поставте вартових повсюди. Не чекайте жодного визволення від деспотів. Визволяйте себе самі, всі Польщі, які єсть на світі. Тягніться до майбутнього власною рукою. Не сподівайтесь на те, що ваші кайдани самі перекуються на ключі свободи. Вперед, сини вітчизни! Вставайте, косарі степів! Плекайте рівно стільки віри в добрі наміри православних царів, скільки треба, щоб під-

* Закон і беззаконня (лат.).

няти на них зброю. Лицемірство і славослів'я — це пастки, це ще одна небезпека.

Ми живемо в часи, коли оратори вихваляють благородство білих ведмедів і чулість пантер. Амністія, милосердя, великодушність; починається радісна ера; володарі по-батьківськи плекають своїх підданців; подивіться лишень, скільки вже зроблено; не треба гадати, ніби вони не йдуть в ногу з добою; найясніші обійми розкрито — приєднуйтесь до імперії; в Московії добре жити — погляньте, які щасливі кріпаки, невдовзі потечуть молочні ріки; процвітання, свобода; ваші монархи разом з вами оплакують минуле; це славні люди — підходьте, не бійтеся, ціпу-ціпу! Що ж до нас особисто, то ми, правду кажучи, мало довіряємо слізним залозам крокодилів.

Соціальна несправедливість, яка панує всюди, покладає суворі обов'язки на мислителя, філософа або поета. Непідкупність мусить протистояти продажності. Більше, ніж будь-коли, необхідно показувати людям ідеал — дзеркало, в якому відбивається обличчя творця.

*

І в літературі, і в філософії існують свого роду невдахи, такі собі Геракліти, замасковані під Демокритів. Нерідко це люди великі, як-от Вольтер. Іронія, що зберігає водночас свою поважність, буває інколи трагічною.

Такі люди під тиском влади та забобонів своєї епохи мовлять двозначні слова. Один з найпроникливіших з-поміж них — це Бейль, роттердамець, визначний мислитель. Коли Бейль холодно-кровно вирікає такий афоризм: «Ліпше потьмарити блиск якоїсь думки, аніж розгнівати тирана», — я посміхаюся, тому що знаю цю людину; я думаю про нього, переслідуваного, ледве чи не засудженого, і відчуваю, що він піддався спокусі обстоювати таку думку лише для того, щоб пробудити в мені нестримне бажання сперечатися. Але коли промовляє поет, поет, що наділений повною свободою, багатий, щасливий, визнаний усіма, аж до надання йому права недоторканності, — то від нього чекаєш повчан-

ня ясного, зрозумілого і розумного; важко повірити, щоб у цієї людини було щось подібне до браку сумління; і от ми читаємо, червоніючи від сорому, ось таке: «За мирних часів хай кожен робить своє діло. За часів війни подолані мають якимось миритися з ворогом». Або: «Всякого ентузіаста, коли він досягне років тридцяти, пора розіп'яти на хресті. Якщо ж він спізнає життя, з одуреного він перетвориться на дурисвіта». Або: «Який прибуток, яку користь, які переваги дає вам свята свобода друку? Ми бачимо лише один її наслідок — глибоку зневагу до громадської думки». Або: «Є люди, хворі на манію бунтарства проти всього великого; саме такі й повстали проти Священного Союзу; але ж не можна уявити нічого більш величного і нічого спасеннішого для людства...» Під цими словами, що принижують того, хто їх написав, стоїть ім'я Гете. Коли Гете писав їх, йому було шістьдесят років. Байдужість до добра і зла вдарає в голову і може призвести до сп'яніння; ось до чого можна докотитися. Урок цей сумний, і видно-ще похмуре. Тут розумна людина перетворилася на ілота.

Цитування може стати ганебним стовпом. Ми лише виконуємо свій обов'язок, край битого шляху прицвяховуючи до стовпа оці фрази. Написав їх Гете. Про них слід пам'ятати, щоб надалі ні один поет не повторив його помилок.

Спалахнути жагою добра, істини, справедливості, страждати разом із страдниками, відчувати своєю душею всі удари, що їх завдають кати людській плоті, відчувати, як тебе шмагають разом із Христом і б'ють палицею разом із негром; набути гарту і здіймати свій голос; подібно до титана, зійти на оту похмуру вершину, де еднаються збратані мечі Петра й Цезаря, *gladium gladio soruletos* *; при цьому сходженні нагромадити Оссу ідеального на Пеліон реальності; наділяти всіх і кожного надією, скористатися із повсюдного поширення книжки, щоб скрізь і одночасно нести людям полегкість і втішне слово; поривати всіх у путь до майбуття — чоловіків, жінок, дітей, білих, чорних, усі народи, катів, тиранів, жертв, брехунів, невігласів, пролетарів, кріпаків, рабів, панів, одних — до прірви, інших — до визволення; іти, бу-

* Поєднаймо меча із мечем (лат.).

дити, квапити, крокувати, бігти, мислити, жадати — час добрий! Це найкраще! Задля цього варто бути поетом. Бережіться, ви втрачаєте спокій. Так, але я віднаходжу гнів. Дми в мої крила, урагане!

Останніми роками траплялося так, що поетам ра́дили набувати байдужості як необхідної умови божественності. Бути байдужим до всього — це називалося бути олімпійцем. Де ж ви бачили щось подібне? Ні на який Олімп це не схоже. Почитайте Гомера. Олімпійські божеве — то сама пристрасть. Їхня божественність — це великий надмір людських якостей. Між ними точиться нескінченна війна. У одного з них лук, у другого — спис, у третього — меч, у четвертого — дрюк, у п'ятого — блискавка. Є серед них і такий, що їздить на леопардах. Одна з богинь, мудрість, відрубала голову самої Ночі, голову, на якій клубочились змії, і прибила її до свого щита. Ось який спокій у богів-олімпійців. Їхній гнів котиться, наче грім, від початку й до кінця «Іліади» та «Одіссеї».

Цей гнів добрий, коли він справедливий. Поет, охоплений таким гнівом, стає правдивим олімпійцем. Ювенал, Данте, Агріппа д'Обіньє і Мільтон знають, що це таке. Сказане стосується і Мольєра. Душа Альцеста кидає на всі боки блискавиці «мужньої ненависті». Саме цю ненависть до зла мав на увазі Ісус, коли мовив: «Я приніс вам меч».

Я захоплююсь обуренням Стезіхора, який став на заваді союзів Греції з тираном Фаларісом і звуками своєї ліри завдавав ударів бронзовому бикові.

Людовік XIV вважав Расіна гідним ночувати в королівських покоях, коли йому, королю, нездужалося; в такий спосіб він робив поета помічником свого аптекаря, що було великою честю для мистецтва; але нічого більше від літераторів він і не вимагав, бо вважав, що для них досить обрив його опочивальні. Якось Расін, якого, зрештою, на це підбила пані де Ментенон, наважився вийти з королівських покоїв і подивитись на вбоге житло народу. Внаслідок цього була складена пам'ятна записка про народні бідкування⁷⁴. Людовік XIV зустрів Расіна вбивчим поглядом. Зле живеться тим поетам, які служать при дворі і мусять

годити примхам королівських фавориток. Знову ж таки з намови пані де Ментенон Расін спробував дорікнути королю; той вигнав його з двору, і поет через це помер. Вольтер на угоду пані де Помпадур написав мадригал, здається, навіть і невдалий; його було вигнано з Франції, але він не вмер. Людовік XV, читаючи цей мадригал («Хай лишаються удвох при своїй звитязі»), вигукнув: «Ну й дурний цей Вольтер!»

Кілька років тому «одне авторитетне перо», як кажуть на академічному й офіційному жаргоні, написало ось таке: «Найбільша послуга, яку можуть нам зробити поети, це бути ні до чого не придатними. Нічого іншого ми від них і не вимагаємо». Зверніть увагу на могутній розмах цього слова — «поети», яке означає: Лін, Мусей, Орфей, Гомер, Йов, Гесіод, Мойсей, Даниїл, Амос, Єзекіїл, Ісайя, Єремія, Езоп, Давид, Соломон, Есхіл, Софокл, Евріпід, Піндар, Архілох, Тіртей, Стезіхор, Менандр, Платон, Асклепід, Піфагор, Анакреонт, Теокрит, Лукрецій, Плавт, Теренцій, Вергілій, Горацій, Катулл, Ювенал, Апулей, Лукан, Персій, Тібулл, Сенека, Петрарка, Осіан, Сааді, Фірдоусі, Данте, Сервантес, Кальдерон, Лопе де Вега, Чосер, Шекспір, Камоенс, Маро, Ронсар, Реньє, Агріппа д'Обін'є, Малерб, Сегре, Ракан, Мільтон, П'єр Корнель, Мольєр, Расін, Буало, Лафонтен, Фонтенель, Реньяр, Лесаж, Свіфт, Вольтер, Дідро, Бомарше, Седен, Жан-Жак Руссо, Андре Шеньє, Клопшток, Лессінг, Віланд, Шіллер, Гете, Гофман, Альф'єрі, Шатобріан, Байрон, Шеллі, Вордсворт, Бернс, Вальтер Скотт, Бальзак, Мюссе, Беранже, Пелліко, Вінї, Дюма, Жорж Санд, Ламартін; всіх поименованих оракул називає ні до чого не придатними, а саму непотрібність їхню вважає найвищою чеснотою. Оцю «знакомиту» фразу, як видно, повторювано вельми часто. Повторили її і ми. Коли апломб якогось ідіота набуває таких розмірів, його варто відзначити. Письменник, автор цього афоризму, як кажуть нам, тепер належить до високих осіб. Можливо. Від почестей вуха не стають коротшими.

В день битви при Акціумі Октавіан Август зустрів уранці осла, що його погонич звав Тріумфом. Цього Тріумфа, наділеного даром ревіння, він визнав за добру прикмету. Вигравши битву, Октавіан Август згадав про Тріумфа, наказав вилити йому па-

м'ятник з бронзи і поставив його в Капітолії. Так з'явився капітолійський осел, який, проте, все ж був ослом.

Зрозуміло, коли царі мовлять поетові: «Будь непотрібним»; але неможлива річ, щоб таке говорили народи. Поет існує для народу. Про *populo poeta* *,— писав Агріппа д'Обін'є. «Все — для всіх!»— криком кричав Павло. Що ж таке високий дух? Це гудувальник душ. Поет одночасово несе і лихі віщування, й надії. Тривога, яку він сіє серед гнобителів, є сподіванням і втіхою для пригноблених. Слава поетові, якщо він кладе тверду подушку на пурпурове ложе катів. Завдяки цьому тиран нерідко прокидається зі словами: «Я погано спав». Всі раби, всі знедолені, всі одурені, всі спрагли і всі голодні мають право на поета; у нього є кредитор — це весь людський рід.

Бути великим слугою — це, звичайно, нічого не віднімає у поета. Через те, що інколи в ім'я обов'язку він видає той крик, що рветься з вуст народу, через те, що інколи у нього в грудях збираються ридання всього людства,— в ньому не перестають звучати таємничі голоси. Те, що він мовить голосно, не заважає йому говорити тихо. Йому, як і раніше, звіряють таємниці і відкривають серця. Він, як і спершу, лишається третім із тими, хто кохає, хто мріє, хто зітхає, його обличчя, як і колись, з'являється в сутінках між обличчями двох закоханих. Любовні вірші Андре Шеньє нічого не втрачають від сусідства з гнівними ямбами: «Чесноту, плач, як я загину!» Поет — це єдина жива істота, якій дано лунати громом і тихо шепотіти ніжні слова; він, як сама природа, несе в собі небесні гуркоти і шелест листочка. Він приходив з подвійною місією, індивідуальною і суспільною,— ось чому він повинен мати, сказати б, дві душі.

Енній мовив: «У мене їх аж три. Одна душа оскська, друга — грецька, а третя — латинська». Щоправда, Енній мав на увазі місця, де він народився, навчався і провадив свою громадську діяльність. До того ж Енній був лише начерком поета, широким, але нечітким.

* Поет — для народу (лат.).

Нема поета без тієї душевної активності, яка породжена сумлінням. Стародавні моральні закони повинні бути заново підтверджені; треба також виявити нові моральні закони; для того, щоб вони збігалися між собою, потрібні певні зусилля. Зробити ці зусилля — обов'язок поета. Щомиті він відіграє роль філософа. Залежно від характеру небезпеки він захищає то свободу людської мислі, то свободу людського серця: адже кохати — таке ж священне право, як і мислити. Мистецтво для мистецтва не має з усім цим нічого спільного.

Поет постає серед тих, які приходять і відходять, тих, кого називають живими людьми, щоб, немов стародавній Орфей, приборкувати тигрів — злі інстинкти, які живуть у людині, і, як легендарний Амфіон, прибрати все каміння — всі забобони і передсуди, зрушити з місця нові брили, переробити підвалини, основи й фундаменти, і заново збудувати місто, тобто суспільство.

Те, що ця служба — співробітництво з цивілізацією — може негативно позначитися на красі поезії та поетовій гідності, — таке припущення може хіба що викликати усміх. Корисне мистецтво лише зберігає й лише посилює всі чари і вдосконалює всі найліпші прикмети мистецтва. Справді, Есхіл не став меншим від того, що взявся боронити Прометея, людину — носія поступу, що його сила розіп'яла на Кавказькому хребті, а ненависть гризла живцем; Лукрецій не здрібнів через те, що послабив окуви забобонних вірувань і визволив людську думку від пут релігії, *arctis podis religionum* *; Ісайя не втратив величі через те, що гнівно таврував тиранів розжареним залізом своїх пророцтв; Тіртеї не став гіршим через те, що захищав батьківщину. Прекрасне не стає менш прекрасним, коли служить свободі та поліпшенню життя людства. Визволений народ — це непогане завершення строфи. Ні, патріотична або революційна корисність нічого не віднімає у поезії. Те, що велична Грютлі колись під своїми урвищами дала прихисток трьом селянам, які виголосили ту грізну присягу, від

* Від пут релігії (*лат.*).

якої почалося визволення Швейцарії, не заважає цій горі щовечора височіти громаддям погідної тіні, де пасуться отари й лунають незліченні дзвоники, незримі під ясним небом сутінків.

З частини третьої

*

Триєдиний рух дев'ятнадцятого століття — літературний, філософський і соціальний — не що інше, як потік, хода революції в сфері ідей. Цей потік, що спершу затягував у себе факти і події, нині дістав могутнє продовження в людських умах.

Цей вислів «Дев'яносто третій рік у літературі»⁷⁵, що його було часто повторювано у 1830 році і звернуто проти сучасної літератури, не був образливим у тій мірі, в якій того хотіли. Звичайно, також невірним було його вживання для характеристики всього літературного руху, як і несправедливо було його прикладати для оцінки всієї політичної революції: адже реальний зміст цих двох явищ аж ніяк не обмежувався Дев'яносто третім роком. Проте вислів «Дев'яносто третій рік у літературі» був точним у тому розумінні, що, попри всі намагання кинути тінь на літературний рух нашої епохи, він хоч і неясно, але загалом вірно вказує на витоки цього руху. Тут, як і раніше, пильна всевидючість ненависті виявилася сліпою. Всі намагання заплямити брудом чоло істини додають їй блиску, світла і слави.

Революція, критичний поворот в історії людства, триває кілька років. Кожен рік утворює період, показує одну із сторін або ж завершує якусь частину цього явища. Дев'яносто третій рік — це рік трагічний, один з таких титанічних років. Добра вість інколи злипає з бронзових вуст. Дев'яносто третій рік був такими устами.

Слухайте ж велику вість! Схиліться, вражені і зворушені. Вперше творець сам сказав слова «Fiat lux»*, вдруге він звелів, щоб це сказав хтось інший.

* Хай буде світло (лат.).

Хто ж?

Дев'яносто третій рік.

Отже, ми, що живемо в дев'ятнадцятому столітті, повинні мати це за честь, коли нам кидають звинувачення: «Ви — люди дев'яносто третього року».

Це ще не все. Не менше, ніж Дев'яносто третьому, ми належимо й Вісімдесят дев'ятому рокові. Революція, вся Революція в цілому — ось джерело літератури дев'ятнадцятого століття.

Після цього ви можете засуджувати цю літературу або прославляти її, ненавидіти або любити, ганити або радо вітати — це залежить від того, скільки прийдешності ви несете в собі. Що їй, новій літературі, до вашої зловорожої люті: адже вона — логічний наслідок великої події, водночас хаотичної і життєдайної, події, свідками якої були наші батьки, події, котра стала новою вихідною точкою світового руху. Хто проти цієї великої події — той проти неї, хто за — той таки за неї. Її значення — це воістину те, що вона значить. Реакційні письменники щодо цього судять безпомилково, у католиків і роялістів несхибний нюх: вони дійсно чують революцію, видиму явно або приховану, ці ерудити вчорашнього дня вділяють сучасній літературі почесну для неї кількість пасквілів, їхня відраза до неї доводить їх до конвульсій. Один з їхніх журнальних писак — здається, він єпископ — вимовляє слово «поет» таким самим тоном, як «якобінець». Інший писака, який, щоправда, досі не досяг єпископського сану, але злостивістю не поступається єпископові, пише: «В усій оцій літературі я відчуваю дух Марата й Робесп'єра». Другий з поименованих борзописців трохи помиляється. В «цій літературі» відчувається присутність радше Дантона, аніж Марата.

Але самий факт схоплено вірно. В цій літературі присутня демократія.

Революція викувала фанфару. Дев'ятнадцяте століття сурмить у неї.

О! Таке твердження нам до смаку, і, повірте, від нього ми не відступимо. Слід визнати, в чому найвища наша слава: ми — революціонери. Мислителі наших днів — поети, письменники, історики, оратори, філософи — всі, всі, всі ведуть свій рід від

французької революції. Вони породжені нею і тільки нею. Вісімдесят дев'ятий рік зруйнував Бастілію, Дев'яносто третій — розвінчав Лувр. Вісімдесят дев'ятий рік приніс нам Визволення, Дев'яносто третій рік — Перемогу. Вісімдесят дев'ятий і Дев'яносто третій роки породили людей дев'ятнадцятого століття. Ось батьки цих людей. Не шукайте для них іншого родоvodu, іншого натхнення, іншого пориву, іншого початку. Вони — демократи ідеї, спадкоємці демократів дії. Вони — визволителі. Ідея Свободи схилилась над їхньою колыскою. Всі вони були вигодувані її потужними грудьми, живились її молоком, в кістках у них — її мозок, у прагненнях їхніх — її сила, в їхньому розумі — її гнів, в їхніх думках — її племін.

Навіть ті з-поміж них (а єсть і такі), хто народився в аристократичних сім'ях, які належать минулому, хто прийшов у світ ніби відщепенцем, хто, на жаль, волею своєї планиди був приречений з раннього дитинства виховуватись у душі безглуздої протидії прогресові і в своїй мові, звернутій до епохи, почав з якогось роялістського лепету⁷⁶, — навіть вони вже відтоді, з юних літ (я знаю, думок моїх вони не спростують) відчували в собі присутність цього божественного страховища. В них вирувала ця велетенська подія. В глибинах їхньої свідомості поставали таємничі ідеї. В сум'ятті вони прислухалися до того, як розхитуються в їхніх душах хибні переконання, як здригається, тремтить і помалу дає тріщини тьмяна поверхня монархізму, католицизму та аристократії. Нараз, якогось дня, в них завершувалось набубнявіле визрівання істини, вони розкривалися, мов бруньки, розчехнуті світлом, котре не впало на них, а, навпаки, найчудеснішим чином ринуло з них самих, до краю вражених, і осяяло їх, і повило полум'ям. Самі того не знаючи, вони стали вогненними кратерами.

Ім почали за це дорікати, як за зраду. Справді, вони ніби відкинулися від божественного закону до закону людського. Вони повернулися спиною до хибної історії, хибного суспільства, хибної традиції, хибної догми, хибної філософії, хибного світла, хибної істини. Вільний дух, що злинає ввись, птах, що летить назустріч світанкові, ненависні умам, які просякнуті неучтвом,

ненависні покручам, заспиртованим для музею. Видючий самим своїм існуванням завдає кривди сліпцям; той, хто чує, обурює оглухлих; той, хто ходить, накликає на себе гнів калік. В очах ліліпутів, недоносків, пігмеїв, карликів, навіки скутих рахітизмом, зростання — це відступництво.

На долю письменників і поетів дев'ятнадцятого століття випало велике щастя — бути породженням всесвітньої катастрофи, з'явитися після зруйнування старого, йти за новим сходженням світла, стати носіями оновлення. Це накладає на них обов'язки, яких не знали їхні попередники, обов'язки цілеспрямованих реформаторів і безпосередніх проводирів цивілізації. Вони нічого не продовжують: вони все творять заново. Нові часи — нові обов'язки. Завдання мислителів нині стало складнішим; мислити — не досить, треба любити; мислити і любити — не досить, треба діяти; мислити, любити і діяти — не досить, треба страждати. Покладіть перо і йдіть туди, де чуєте стрілянину. Ось барикада — будьте на ній. Ось вигнання — прийміть його. Ось ешафот: хай буде так. У разі потреби Монтеस्क'є мусить стати Джоном Брауном. Лукрецій, якого так потребує наша творча доба, повинен містити у собі Катона. У Есхіла, який писав «Орестейю», був брат — Кінегір, який, втративши руку, впився зубами у ворожий корабель; цього було досить для Греції часів Саламінської битви — але цього вже не досить для післяреволюційної Франції; Есхіл і Кінегір — брати; цього замало — треба, щоб вони поєднувались в одній людині. Цього потребує сучасний поступ. Ті, хто служить великій і невідкладній справі, ніколи не стануть аж занадто великими. Рухати ідеї, нагромаджувати очевидності, здійснювати нашарування принципів — ось у чому полягає велетенська перебудова. Поставити Пеліон на Оссу — дитяча забавка порівняно з цією величезною працею: поставити право на п'єдестал істини. Потім зійти ще вище й, посеред громів, покидати узурпаторів з їхніх тронів. Ось що належить зробити.

Майбутнє квапить нас. Завтрашній день не може чекати. Людство має не втрачати ні хвилини. Швидше, швидше, поспішаймо, адже знедолені стоять на розпеченому залізі. Вони голодні, їх

мучить спрага, вони страждають. О страшна виснаженість людського тіла! Паразити сміються, пліщ зеленіє й росте, омела квітне, солітер щасливий. Блаженство кишкових червів — яка мерзота! Знищити того, хто смокче соки,— ось у чому порятунок. Ваше життя несе в собі смерть, що незле себе почуває. На світі є аж надто багато злигоднів, надто багато безсоромності, надто багато розбещеності, надто багато домів розпусти, надто багато каторжних в'язниць, надто багато людей у лахмітті, надто багато знесилених працею, надто багато злочинів, надто багато темряви, надто багато невинних істот, що розквітають задля зла,— і надто мало шкіл! Вбогу постіль убогих дівчат раптом укривають шовки й мережива — а це ще гірший гатунок злиденності: поруч із бідною звиває кубло порок, одне тягне за собою інше. Такому суспільству треба якнайшвидше допомогти. Шукаймо кращого суспільства. Всі на пошуки! Де обітована земля? Цивілізація хоче йти вперед; давайте ж примірювати теорії, системи, вдосконалення, винаходи, нові ідеї, аж поки не знайдемо взуття їй по нозі. Примірювання нічого не коштує або ж коштує небагато. Примірювати — ще не означає прийняти й схвалити. Але головне й перш за все — не шкодуймо світла. Всяке оздоровлення починається з широко розчахнутих вікон. Відкриймо світові людські уми! Пора провітрити душі!

Поспішайте, поспішайте, мислителі! Дайте людству дихнути на повні груди. Явіть людству надію, явіть ідеал, творіть добро. Крок по кроку, обрій за обрієм, перемога за перемогою; і навіть якщо ви справдите все обіцяне — не вважайте, ніби ви виконали свій обов'язок. Дотримати свого слова — означає також і взяти нові зобов'язання. Нинішнє світання накладає на сонце обов'язок — світити завтра.

Хай ніщо не минає марно. Хай жодна сила не пропадає! Всі до роботи! Вашої праці потребують скрізь! Досить самодостатнього мистецтва. Поезія — служниця цивілізації,— що може бути чудеснішого? Мрійник повинен бути першопрохідцем, поетична строфа мусить ставити нові вимоги. Краса повинна йти на службу людській честі. Я — слуга власного сумління, воно дзвонить мені, і я з'являюсь! Иди! Я йду. Чого від мене хочеш ти, істино,

єдина володарко цього світу? Щоб кожен відчув у собі жадання творити добро. Трапляється так, що книга стає порятунком, якого ждуть люди. Ідея — цілющий бальзам, слово — пов'язка, накладена на рану, поезія — лікар. Хай ніхто не плентається позаду. Стражденна людина губить сили, поки ви зволікаєте. Треба прокинутися від лінивого сну. Облишмо туркам млосне томління. Хай усі працюють заради блага всіх людей і посуваються вперед, не знаючи втоми! Невже ви будете лічити свої кроки? Геть, марно! Геть, млявосте! Що значить мертва природа? Все на світі — живе! Обов'язок усього сущого — жити. Йти, бігти, летіти, ширяти в небі — це всесвітній закон. Чого ж ви чекаєте? Чому ж ви зупинились? О! Інколи, здається, хотілося б, щоб саме каміння підвело свій голос супроти людської забарності.

Інколи люди йдуть до лісу. Кому не доводилося впадати в тугу? Навколо стільки сумних речей. Пристанок ще далеко — коли ще там наші зусилля увінчаються успіхом! Покоління відстає, справа цілого століття не посувається. Як! Навколо ще стільки страждань! Можна подумати, що ми відступили. Скрізь помітно, як множаться забобони, мерзотність, глухота, сліпота, недоумство. Каральна система сприяє людському звироднінню. Було поставлено також гидотне завдання: підвищити добробут за рахунок обмеження прав, тобто йдеться про те, щоб пожертвувати вищим началом, яке є в людині, заради нижчого; проміняти високі принципи на людську захланність; кесар дбає про черево, я ж мушу віддати йому свій мозок; одвічний продаж права первородства за сочевичну юшку. Ще трохи, і це фатальне безглуздя може завести цивілізацію на манівці. Виявляється, відгодованою свинею може стати народ, а не король. Але, на жаль, навіть отакі ганебні хитрощі виявляються марними. Бідність анітрохи не зменшується. На протязі останніх десяти й двадцяти років статистика дає одну й ту саму цифру щодо проституції, жебрацтва, кількості злочинів; суспільне зло не стало меншим ні на йоту. Справжньої освіти, освіти безкоштовної, немає й близько. А проте повинна ж дитина дізнатися, що вона — людина, а батько — що він громадянин! Де обіцяне? Де сподіване? О! Вбоге, нещасне людство! В лісі хочеться кликати на порятунок; хо-

четься благи опори, підтримки й захисту у великої й похмурої природи. Невже ця таємнича єдність сил байдужа до людського поступу? Благаєш, кличеш, простягаєш руки до п'ятни. Наслухаєш, чи не стануть гомони голосами. Джерела й струмки мали б дзвеніти: «Вперед!» Хотілося б, щоб солов'ї співали «Марсельезу».

Зрештою, такі от зупинки — явище звичайне й зрозуміле. Було б нерозумним впадати в розпач. Народи не можуть іти вперед без перепочинку, їм потрібно набратися нових сил: адже і в чергуванні змін року також неминуче настає зима. Незважаючи ні на що, велетенський крок, тобто Вісімдесят дев'ятий рік, зроблено. Втрачати надію було б безглуздя; але йти вперед — необхідно.

Поривати вперед, квапити, ляяти, будити, підстобувати, надихати — ця місія, яка всюди покладена на письменників, і надає літературі нашого століття такого могутнього і самобутнього характеру. Зберігати вірність усім законам мистецтва, поєднувати їх із законами прогресу — таке завдання з успіхом виконують стільки шляхетних і гордих умів.

Звідси й це слово — Визволення,— що сіє понад усім сущим, так, ніби його написано на самому чолі ідеального.

Революція — це вивершена Франція. Настав день, коли Франція опинилася в горнилі; бували войовничі мучениці, у яких в горнилі виростали крила; отож, ця титанічна подвижниця вийшла з полум'я архангелом. Нині на всій землі Францію називають Революцією; і це слово, Революція, віднині буде найменням цивілізації аж до тих пір, поки його не замінить інше слово — Гармонія. Повторюю ще раз: не шукайте інших витоків і іншого місця народження літератури дев'ятнадцятого століття. Так, усі ми, скільки б нас не було, всі ми, великі й малі, могутні й невизнані, славетні й невідомі, в усіх наших творах, і добрих, і злих, у поемах, драмах, романах, творах історичних і філософських, всі ми, скрізь — і на трибунах ансамблей, і перед людськими натовпами в театрах, і серед безлюдної самоти,— так, скрізь, так, завжди, всі ми, хто бореться з насильством і брехнею, хто повертає людську гідність упослідженим і побитим камінням, всі ті, хто робить логічні висновки й просте до мети, всі ті, хто втішає,

допомагає, підносить дух, будить мужність, навчає, перев'язує рани в чеканні на одужання, так, усі ми, хто перетворює милосердя на вияв братерства, милостиню — на допомогу, неробство — на працю, бездіяльність — на корисну діяльність, централізацію — на родину, безправ'я — на справедливість, буржуа — на громадянина, чернь — на народ, набрід — на націю, нації — на людство, війну — на любов, забобони — на свободу совісті, кордони — на місце єднання, перепони — на відчинені брами, колії — на рейки, церковні ризниці — на храми, злі інстинкти — на добру волю, життя — на право, королів — на людей; так, усі ми, хто звільняє релігію від пекла, а суспільство — від каторги, так, усі ми, брати знедоленого, кріпака, фелаха, пролетаря, парії, експлуатованого, зрадженого, подоланого, проданого, закутого, принесеного в жертву, ми, брати повії, каторжника, неука, дикуна, раба, негра, засудженого і проклятого. Так, усі ми — твої сини, Революціє!

Так, генії, так, поети, філософи, історики, — так, велетні великого мистецтва минулих століть, у якому зібране все світло давніх часів, — о безсмертні! — уми нашої епохи вітають вас, але слідом за вами не йдуть; у них стосовно вас такий закон: усім захоплюватись, нічого не наслідувати. Вони мають інші завдання. Вони мають справу із людським родом у пору його змужніння. Настав час нової епохи. Ми свідки того, як у повному сяйві ідеалу відбувається величне поєднання прекрасного з корисним. Вас, стародавні генії, не перевершить жоден із геніїв сучасності та будущини; дорівнятися вам, стати з вами поруч — то найбільше, про що вони можуть мріяти; але, щоб дорівнятися вам, вони мусять відповідати потребам свого часу, так само, як ви служили потребам ваших часів. На письменників, синів Революції, покладене священне завдання. О Гомере, треба, щоб їхня епопея ридала, о Геродоте, треба, щоб їхня історія протестувала, о Ювенале, треба, щоб їхня сатира повергала тиранів, о Шекспіре, треба, щоб їхні слова «ти станеш володарем» були звернуті до народу, о Есхіле, треба, щоб їхній Прометей спопелив Зевса блискавкою, о Йове, треба, щоб їхнє попелище було плідним, о Данте, треба, щоб їхнє пекло погасло, о Ісайє, твій Вавилон гине,

треба, щоб їхній Вавілон просвітився! Вони роблять те саме, що робили ви; вони безпосередньо споглядають світотвір, вони прямо спостерігають людство; вони не хочуть, щоб провідним сяйвом став якийсь віддзеркалений промінь, хай навіть ваш промінь. Так само, як і ви, вони мають єдину вихідну точку: поза собою — саме ество світу, у собі — свою власну душу; у їхньої творчості — оте єдине джерело, з якого струменять природа і мистецтво, — це безмежність. Невдовзі мине сорок років відтоді, як автор цих рядків у передмові до «Кромвеля» твердив: «У поетів і письменників дев'ятнадцятого століття нема ні вчителів, ні взірців». Ні, їх таки й справді нема в усьому безмежному й високому мистецтві всіх народів, у всіх грандіозних творіннях усіх епох, — немає ні вчителів, ні взірців: це навіть не ти, Есхіле, навіть не ти, Данте, навіть не ти, Шекспіре. Чому? Тому що у них єсть один учитель — творець і один взірець — людина.

*

Настав час, коли мислителі повинні зайняти своє місце попереду, а люди дії — відступити назад. Вершина — це голова. Де думка, там і могутність. Настав час геніям стати попереду від героїв. Пора віддати кесарю — кесарева, а книзі — те, що належить книзі. Буває так, що якась поема, драма або роман значать більше, ніж усі королівські двори Європи, разом узяті. Пора історії, нарешті, зважати на реальність, об'єктивно оцінювати роль кожного явища; пора їй облишити оте натягання маски короля на епоху, що її насправді творять поети й філософи. Кому належить вісімнадцяте століття? Людовіку XV чи Вольтеру? Зіставте Версаль і Ферней, а тоді подивіться, яка з цих двох точок стала вихідною для цивілізації.

Кожне століття — це окрема формула; епоха — це завершена думка. Висловивши її, цивілізація переходить до наступної епохи. У цивілізації є фрази. Ці фрази — століття. Те, що висловлено в одній, уже не повторюється в іншій. Але ці таємничі фрази складають цілий ланцюг, їх пронизує логіка — логос, — і їхня по-

слідовність утворює людський поступ. Усі ці фрази — вираження єдиної ідеї, божественної ідеї,— вони поволі випишують слово «Братерство».

Всяке світло десь конденсується в полум'я; так само кожна епоха конденсується в одній людині. Зі смертю цієї людини настає кінець епохи. Творець перегортає сторінку. Зі смертю Данте ставиться крапка на тринадцятому столітті,— тепер пора з'явитися Янові Гусу. Смерть Шекспіра — це крапка наприкінці шістнадцятого століття. Після цього поета, котрий вмістив у собі та узагальнив всю існуючу філософію, можуть приходити філософи — Паскаль, Декарт, Мольєр, Лесаж, Монтеск'є, Руссо, Дідро, Бомарше. Смерть Вольтера — це крапка в кінці вісімнадцятого століття. Тепер може починатися Французька революція, яка означає ліквідацію першої соціальної форми християнства.

Ці різні періоди, що їх ми називаємо епохами, мають свою домінанту, спрямовуючу силу. Яка ж це сила? Голова, увінчана короною? Голова, яка несе в собі думку? Аристократія? Ідея? Ви повинні здавати собі з цього справу. Погляньте, з якого боку могутність. Порівняйте вагу Франціска I і Гаргантюа. Чи не переважить один «Дон Кіхот» усе лицарство?

Отже, кожному — своє місце. Треба зробити повний поворот, щоб століття постали перед нами у своєму справжньому вигляді. У першому ряду — визначні уми; у другому, у третьому, двадцятому — вояки й князі. Загарбники поринають у морок, і на п'єдесталі знову стає мислитель. Заберіть звідти Олександра і поставте Арістотеля. Дивна річ: аж до цього часу в очах людства, яке читало «Іліаду», постать Ахілла заступала самого Гомера!

Повторюю: настав час усе це змінити. Зрештою, початок уже покладено. Благородні уми вже взяли до роботи; наближається поява справжньої історії; вже з'явилися окремі її зразки у вигляді чудових монографій; велика переплавка стала неминучою. *Ad usum populi* *. Обов'язкова освіта вимагає правдивої історії. Цю правдиву історію буде створено. Її створення вже розпочато.

* На користь народів (лат.).

Медалі буде карбовано заново. Те, що було на зворотному боці, буде на лицьовому, і навпаки. Урбана VIII викарбують на зворотному боці медалі на честь Галілея.

Істинний профіль роду людського знову постане на різних відбитках цивілізації, що їх дає послідовна зміна століть.

Не людина-король, а людина-народ — таким буде зображення на медалі людської історії.

Без сумніву,— і нам не закинуть, що ми це замовчували,— мовлячи про справжні джерела цивілізації, правдива і справжня історія не заперечуватиме того факту, що за певних обставин людської історії і в певну мить носії царських скіпетрів та мечоносці приносили якусь, хоч і невелику, користь. Певні історичні ситуації потребують подібності між двома супротивниками; інколи варварство мусить бути протиставлене людській дикості. Справді, існують випадки прогресу, запровадженого силоміць. Цезар годиться для Кіммерії, а Олександр — для Азії. Але і Цезареві, і Олександрові цілком вистачить другого ряду.

Правдива історія, істинна історія, історія перевірена й остаточно, на яку віднині буде покладено роль виховання цієї царственої дитини, народу, відкине всякі вимисли, відмовиться від поблажливості, буде логічно класифікувати всі явища, буде з'ясовувати найглибші причини, по-філософськи й науково вивчатиме періодичні кризи людства і приділятиме більше уваги великим переворотам в ідеях, аніж великим ударам шабель. Передусім вона викладатиме факти, що стосуються просвіти. Піфагора буде показано як явище грандіозніше від Сезостріса. Ми щойно сказали, що герої, люди сьвітнкової вдачі, на тлі мороку все ж випромінюють хоч якесь світло; але що означає завойовник порівняно з мудрецем? Що означає загарбання цілих королівств порівняно з відкриттями розуму? Переможці у царстві духу стирають з людської пам'яті завойовників провінцій. Істинний звитяжець — той, хто наділений високим даром мислення. У грядущій історії раб Езоп і раб Плавт ітимуть попереду від коронованих деспотів, а який-небудь бродяга важитиме більше від якогось звитяжного полководця, а якийсь там комедіант буде значити більше від імператора. Звичайно, щоб підтвердити фак-

тами все щойно мовлене, слід зауважити, що коли якась видатна особистість позначила собою інтервал між падінням латинського світу і розквітом світу готичного,— це було корисно; коли інша видатна особистість, що з'явилася після першої, наче втілена спритність після втіленої одваги, заснувала у формі католицької монархії майбутню всесвітню групу націй і поклала початок завоюванням Європи в Африці, Азії та Америці,— також і це було до якоїсь міри корисною подією; але ще кориснішим було створити «Божественну комедію» і «Гамлета»: до цих великих творів не домішано жодних злодіянь, вони не обтяжують цивілізацію пасивом — розчавленими народами; а якщо врахувати їхній наслідок — зростання духовних сил людства,— то Данте виявиться важливішим від Карла Великого, а Шекспір — від Карла V.

З погляду історії, створеної за взірцем абсолютності істини, оця посередність, оця малосвідома й брутальна істота, поп *pluribus impar* *, оцей султан-сонце з Марлі — не більш як людина, що дала притулок мислителю, перевдягненому на актора, не більш як людина, що майже мимоволі створила той центр, навколо якого згрупувалися ідеї й особистості, котрі підготували появу філософії Альцеста,— і Людовік XIV виявиться слугою Мольєра.

Ці люди, помінявшись ролями, постануть у своєму істинному світлі; оновлена історична оптика впорядкує всю сукупність цивілізації, котра нині ще виглядає хаосом; вірна перспектива, тобто сама справедливість, здійснювана методами геометрії, опанує минувшину, висуваючи на передній план одне і відсуваючи інше; будуть з'ясовані справжні розміри кожного; тіари й корони, надягнені на пігмеїв, лише смішитимуть; зникнуть дурні колінопреклоніння. Ці перетворення покладуть початок праву.

Оскільки для великого судді, що ним станемо Ми Всі, абсолютним мірилом стане ясне розуміння того, що є абсолютним, а що відносним, все так чи інакше стане на свої місця. Моральне начало, властиве людині, діятиме несхибно. Більше не доведеться

* Нічим не видатний (лат.).

ставити питання на зразок: чому ми шануємо Людовіка XV разом з усією королівською величчю за той-таки вчинок, за який іншого спалюють на Гревській площі? Королівський сан перестане бути фальшивою моральною цінністю. Правдива оцінка фактів утвердить людське сумління. Буде сяяти чудове світло, благодійне для роду людського, і ясне, й справедливе. Віднині між сонцем істини і людським розумом не буде хмар. Буде несхибне піднесення добра, краси і справедливості до zenіту цивілізації.

Ніщо не може уникнути закону спрощення. Сама сила речей призводить матеріальну сторону фактів і людей до розпаду й зникнення. Темне не може бути тривким. Якою б не була маса, якою б не була брила, всякий різновид праху (а матерія — не що інше, як прах) врешті-решт до праху повертається. Ідея грана, найтоншої порошоківки, закладена в слові «граніт». Розпорошення — неминуче. Всі ці гранітні брили — олігархія, аристократія, теократія — мають бути розвіяні вітром на всі чотири боки. Непорушним є лише ідеал.

Ніщо не вічне, крім духу.

В цьому безмежному потоці світла, який зветься цивілізацією, все поступово стає простішим і точнішим. Ранок владно проникає скрізь і змушує коритися. Світло діє на все: під могутнім зором майбутності, перед лицем цього світла, що його несе дев'ятнадцяте століття, багато що прояснюється і спрощується, хворобливі нарости опадають, роздута слава мерхне, почестями удостоюють тих, хто їх гідний. Як приклад візьміть Мойсея. Мойсей мав три слави — як полководець, законодавець і поет. Де сьогодні ті трое людей, що їх він містив у собі? Де Мойсей-полководець? У морощі, разом із розбійниками і вбивцями. Де Мойсей-законодавець? Серед мотлоху відмерлих релігій. Де Мойсей-поет? Поруч з Есхілом.

Світло дня з нездоланною силою виганяє все, що пов'язане з ніччю. Ось чому у нас над головами засіяло нове історичне небо. Ось чому постала нова філософія — філософія причин і наслідків. Ось чому з'явилися нові аспекти тлумачення подій і фактів.

Однак деякі уми, чия чесна і строга тривога нам не може не подобатись, протестують: «Ви кажете, що генії утворюють дина-

стію, але ми її не визнаємо, як не хочемо й чути ні про яку іншу династію». Говорити так — це означає помилятися з остраху до слова, чия правдива суть не повинна будити тривоги. Закон, який не допускає, щоб над людством панували володарі, все ж вимагає, щоб у людства були вожді. Бути освіченим і бути пригнобленим — це два цілком протилежні поняття. Королі над вами панують, генії кличуть вас за собою: ось у чому відмінність. Поміж «*homo sum*» * і «державна — це я» ⁷⁷ — така ж відстань, як між братерством і тиранією. Рух вперед потребує вказівного перста; бунт проти стерничого мало дасть корабельній команді; не дуже зрозуміло, що виграли б люди, якби Христофора Колумба було кинуто в морську хлань. Слово «сюди» ніколи ще не принижувало того, хто шукає шлях. Серед ночі я визнаю авторитет смолоскипів. Зрештою, не така вже вона й обтяжлива, ця династія геніїв: її королівство — місця поневірянь Данте, її палац — в'язниця Сервантеса ⁷⁸, її царська скарбниця — жебрацька торба Ісайї, її трон — попелище Йова, її скіпетр — посох Гомера.

Будемо продовжувати.

*

Людством більше не володіють — його ведуть; ось з якого боку відтепер постають перед нами факти.

Віднині історія повинна відтворювати цей новий бік фактів. Змінити минуле — річ досить-таки дивна; але саме це зробить історія. Засобами брехні? Ні, засобами правди. Досі історія була картиною, витвором малярства. Віднині вона стане дзеркалом.

Це нове відтворення минувшини змінить всю прийдешність.

Колишній король Вестфалії, що був чоловіком дотепним, якимось розглядав чорний прибор на столі у одного нашого знайомого. Письменник, у якого був тоді Жером Бонапарт, привіз із подорожі по Альпах, здійсненої кілька років тому разом з Шарлем Нодье, різьблений каламар із стеатитового змійовика, купленого

* «Я — людина» (лат.).

у мисливців на сарн біля льодовика Мер де Гляс. Його й розглядав Жером Бонапарт. «Що це таке?» — запитав він. «Це мій каламар,— відповів письменник,— він із стеатиту. Ви тільки гляньте, який чудесний зелений камінь створила природа з самих окисів та болота». — «Я значно більше захоплююсь людьми, які зробили з каменю цей каламар», — відповів на те Жером Бонапарт.

Як на Наполеонового брата, це було сказано непогано; йому слід віддати належне, особливо якщо зважити, що чорнильниця мусить знищити меч.

Зменшення значення войовників, людей сили, шукачів здобичі, безперервне й величне зростання впливу людей мислі і людей миру, повернення на сцену справжніх титанів — ось одне з найграндіозніших явищ нашої великої епохи.

Нема видовища більш патетичного і більш високого: людство визволяється, мислителі женуть геть всіх завойовників, пророк перемагає героя, ідея витісняє брутальну силу, небо очищується, відбувається велике вигнання.

Зведіть-но очі вгору, погляньте: вершиться найостанніша епопея. Легіони світла женуть геть орду полум'я.

Гнобителі відходять — з'являються визволителі.

Ті, хто терзав цілі народи, люди, що тягли за собою величезні армії,— Немрод, Сеннахеріб, Кір, Рамзес, Ксеркс, Камбіз, Аттила, Чингісхан, Тамерлан, Олександр, Цезар, Бонапарт,— усі ці зловорожі велетні зникають.

Вони поволі гаснуть, ось вони вже торкнулися обрію, темрява в таємничий спосіб притягає їх до себе; вони й самі подібні до мороку, і в цьому причина їхнього фатального зникнення; вони подібні до інших нічних явищ, отже, вони зливаються із жахною єдністю сліпої безмежності, в якій безслідно гине всяке світло. На них жде забуття, тінь самої п'їтьми.

Вони подолані, але ще й досі грізні. Не слід зневажати те, що колись було великим. Коли ховають героїв, улюлюкання недоречне. Під час поховального обряду мислитель поринає в глибоку задуму. Колишня слава зрікається свого трону; потужні велетні йдуть на спочин; будьмо ж милосердні до цих переможе-

них звияжців! Мир умерлим войовникам! Могильна тиша залягла між нами й оцими згаслими вогнями. Не без якогось побожного остраху бачимо ми, як світила у нас на очах стають привиддями.

В той час, як ця палаюча плеяда людей сили поволі хилиться до заходу, дедалі глибше поринаючи в безодню, і, вкрита мертвотною блідістю, звільна зникає, з іншого краю світових просторів, там, де щойно розвіялася остання хмарина, в бездонному й віднині лазуровому небі прийдешності, осяйно сходить священна група істинних зірок — Орфей, Гермес, Йов, Гомер, Есхіл, Ісайя, Єзекіїл, Гіппократ, Фідій, Сократ, Софокл, Платон, Арістотель, Архімед, Евклід, Піфагор, Лукрецій, Плавт, Ювенал, Тацит, Павло, Іоанн Патмоський, Тертуліан, Пелагій, Данте, Гутенберг, Жанна д'Арк, Христофор Колумб, Лютер, Мікеланджело, Коперник, Галілей, Рабле, Кальдерон, Сервантес, Шекспір, Рембрандт, Кеплер, Мільтон, Мольєр, Ньютон, Декарт, Кант, Піранезі, Беккарія, Дідро, Вольтєр, Бєтховєн, Фультон, Монгольф'є, Вашингтон; і це чудєсне сузір'я, яке займаєтьсє щомиті яснїшим вїнцем небєсних діамантів, мїнїтьсє на світлянєму обрїї й підносїтьсє щє вищє, зливаючись із воїстину безмежним світаннєм — Сином Людським.

ПРИМІТКИ

ПЕРЕДМОВА ДО «КРОМВЕЛЯ»

Драма «Кромвель» була написана В. Гюго в 1826—1827 рр., передмова до неї — у вересні 1827 р. Дата публікації драми — 5 грудня 1827 р. До тексту «Кромвеля» було також додано авторські примітки. Тут наводимо ті з них, які стосуються власне передмови (відповідні місця в тексті нашого видання позначено римськими цифрами). «Передмова до «Кромвеля» друкується тут повністю.

I. Без сумніву, так, і ще раз так! Саме тут слід висловити вдячність славетному зарубіжному письменникові, котрий з прихильністю зацікавився автором цієї книги, а також засвідчити йому нашу повагу, відзначивши все ж при цьому помилку, що її він, здається, припустився. Поважний критик «ловить» (за його власним висловом) автора на тому, що в передмові до іншого твору останній твердив: «У літературі нема ні класицизму, ні романтизму; тут, як і скрізь, є лише два підрозділи: добре й погане, прекрасне й потворне, істинне й хибне». Не обов'язково було з такою врочистістю повторювати ці наші переконання — автор ніколи їх не зрікався і не зречеться. Вони добре узгоджуються з тим, що можна вважати «потворне — об'єктом наслідування, а гротескне — складовим елементом мистецтва». Одне не суперечить іншому. Відмінність між прекрасним і потворним у мистецтві не збігається з подібною відмінністю в природі. У мистецтві прекрасне або потворне цілком залежать від виконання. Жакне, потворне, огидне, відворотне, правдиво й поетично перенесене до мистецької сфери, стає прекрасним, високим, гідним захоплення, нічого не втрачаючи в своїй жахливій природі. З іншого боку, найчудовніші в світі речі, фальшиво й тенденційно перенесені до штучних мистецьких композицій, стають смішними, бурлескними, перетворюються на потворних покручів. Оргії Калло, «Спокушення» Сальватора Розі з його страхітливим демоном, його «Сутичка» з усіма огидними зображеннями смерті та різанини, «Трібуле» Боніфацио, коростявий жебрак, зображений Мурільйо, різні роботи Бенвенуто Челліні, в яких серед арабесок та листя акантів прозирають образи, огидні з погляду природи, але прекрасні з погляду мистецтва; разом з тим нема нічого потворнішого, ніж оці грецькі та римські профілі, ніж уся ідеальність полотен у тьмяно-фіолетових тонах, що їх не без успіху виставляє друга школа Давіда. Йов та Філоктет із їхніми сморідними гнійними виразками прекрасні; королі й королеви Кампістрона в своєму пурпурі та

в сухозлітних своїх коронах — огидні. Добре зроблені й погано зроблені речі — ось що таке прекрасне й потворне в мистецтві. Автор вже пояснив свою думку, ототожнивши цю відмінність із відмінністю між істинним і хибним, добрим і поганим. Зрештою, в мистецтві, як і в природі, гротеск — це складовий елемент, а не мета. Те, що містить лише гротеск, далеке від довершеності.

II. Ці два імені стоять тут поруч, але не можна їх змішувати. Арістофан незрівнянно вищий від Плавта; Арістофанові належить особнє місце в поезії стародавніх, так само як Діогенові — в їхній філософії. Зрозуміло, чому ми не згадали тут Теренція поруч із двома народними комічними персонажами античності. Теренцій — це поет салону Сціпіонів, вишуканий і кокетливий ювелір, під чією рукою остаточно зникає колишній комічний дар стародавніх римлян.

III. Ця велика драма людини, яка занпащає свою душу, опанувала яву всього середньовіччя. Полішинель, що його диявол забирає на потіху глядачам, є лише найпоширенішим, народним її виявом. Особливо вражає при зіставленні двох п'ес-близнят, «Дон Жуана» і «Фауста», те, що дон Жуан — матеріаліст, а Фауст — спіритуаліст. Перший спізнав усі насолоди, другий — усі науки. І один, і другий зазіхали на дерево добра і зла: перший зірвав з нього плоди, другий — досліджував коріння. Перший занпастив свою душу задля насолод, другий — задля пізнання. Перший — вельможа, другий — філософ. Дон Жуан — це плоть, Фауст — це дух. Названі дві драми доповнюють одна одну.

IV. Не з деревом вільхою, як звичайно гадають, пов'язані забобони, що породили німецьку баладу про «Вільшаного царя». «Вільхи» (народною латиною — *alsipae*) — різновид духів, що відіграють певну роль в угорських народних повір'ях.

V. Цей чудовий за влучністю вислів — «Гомер-блазень» — належить панові Шарлю Нодье, котрий застосував його до Рабле і вибачить нам те, що ми його вжили, мовлячи про Сервантеса та Аріосто.

VI. Але ж, — заперечать нам, — драма також змальовує історію народів. Так, але як життя, а не як історію. Вона полишає історикові точну послідовність загальних подій і дат, рухів народних мас, битв, завоювань, розпаду імперій, весь зовнішній бік історії. Собі вона бере внутрішню суть подій. Те, про що забуває або що відкидає історія, — подробиці вбрання, звичаїв, облич, зворотний бік явищ, одне слово — життя, — все це належить їй; і драма може бути всеосязною за цілісністю охоплення життя та його зображенням, коли всі названі дрібниці беруться щедрою рукою. Проте не слід шукати в драмі чистої історії — навіть у драмі «історичній». Зміст драми — легенди, а не літописи. Це хроніка, а не хронологія.

VII. Чому Мольєр набагато правдивіший, ніж наші трагіки? Скажемо більше: чому він майже завжди правдивий? Тому що, навіть відсунутий забобонами своєї епохи за межі патетичного та жахного, він все ж долучає до свого гротеску високі, піднесені сцени, які в його драмах допов-

нюють зображення людини. Крім того, сама комедія набагато ближча до природи, ніж трагедія. Дійсно, можна собі уявити таку театральну дію, персонажі якої, лишаючись у межах природності, можуть весь час сміятися або бути смішними; але ж, крім того, Мольєрові персонажі інколи й плачуть. Та як нам уявити подію, якою б жакхливою і якою б обмеженою вона не була, у головних дійових осіб якої ні на мить не заграла б на устах усмішка, бодай саркастична або іронічна, у якій не брала б участь жодна людська істота, починаючи з державця і кінчаючи повірником, що піддалась би нападіві сміху або якомусь іншому прояву людського ества? Одне слово, Мольєр правдивіший від наших трагічних поетів тому, що він використовує новітній принцип, сучасний принцип, драматичний принцип: гротеск і комедію; тим часом наші трагіки марнували свої сили й свій геній на те, щоб знов увійти у замкнуте античне епічне коло, повернутись до старої, спрацьованої форми, з якої неможливо видобути правду, властиву нашому часові, оскільки ця форма не адекватна сучасному суспільству.

VIII. І не шляхом переробки романів для сцени, хоч би їх був написав сам Вальтер Скотт, можна досягти справжнього розвитку мистецтва. Це буває добре зробити один або два рази, особливо коли автори переробок мають інші, більші достоїнства; але по суті це призводить лише до заміни одного наслідування іншим. Зрештою, коли ми кажемо, що марна річ — наслідувати Шекспіра або Шіллера, ми маємо на увазі лише тих незграбних наслідувачів, котрі вишукують правила там, де ці поети лише явили свій геній, і відтворюють їхню форму без їхнього духу, їхню кору без їхніх соків, — а не майстерні переклади творів названих авторів, що їх могли б зробити інші, істинні поети. Пані Тастю чудово переклала кілька сцен із Шекспіра; пан Еміль Дешан тлумачить нині для нашого театру «Ромео і Джульєтту», і чудова гнучкість його таланту така, що в своїх віршах він відтворює всього Шекспіра, так само як здолав уже віддати всього Горація. Звичайно, це так само праця художника і поета, праця, яка не виключає ні оригінальності, ні життя, ні творчості. Саме так автори псалмів переклали «Книгу Йова».

IX. Дивуєшся, читаючи у Гете такі рядки: «Власне кажучи, в поезії нема історичних персонажів; коли ж поет хоче зобразити світ, який він замислив, він робить честь деяким історичним особам, запозичаючи їхні імена, щоб назвати ними тих, кого сам створив». — («Про мистецтво й античність»). Зрозуміло, куди може завести такий погляд, якщо його послідовно дотримуватись. На щастя, прославлений поет, якому ця думка одного разу видалась у певному відношенні правильною, оскільки він її висловив, звичайно, не застосує її на практиці. Напевно, він не змалює Магомета подібним до Вертера, а Наполеона — подібним до Фауста.

X. Автор цієї драми якимсь обговорював її з Тальма і висловив деякі з наведених тут думок про драматичний стиль великому акторові у бесіді, що її він запише згодом, коли його неможливо буде запідозрити в намірі підперти свій твір або свої слова авторитетами. «О так, — ви-

гукнув Тальма, жваво його перервавши.— Це те саме, що я завжди їм повторюю: не треба гарних віршів!» Не треба гарних віршів! Інстинкт генія відкрив це глибоке правило. Справді, саме гарні вірші вбивають чудові п'єси.

XI. Ось ще одне порушення правил Буало. Не його вина, якщо автор не підкоряється пунктам:

Вертайте знов і знов до вашого писання,
Шліфуйте, щоб ще не раз пошліфувать...

*(Тут і далі вірші Н. Буало цитовано
в перекладі М. Рильського)*

Ніхто не несе відповідальності за свої слабкості та недуги. До того ж ми завжди готові віддати Нікола Буало належну йому шану: це був видатний, рідкісний розум; він був янсеністом нашої поезії. То вже не його провина, що професори риторики нагородили його кумедним званням «законодавця Парнасу». Він за це не несе відповідальності. Звичайно, якщо розглядати чудову поему Буало «Мистецтво поетичне» як кодекс, зібрання законів, там можна знайти дивні речі. Що сказати, наприклад, на закид одному поетові за те, що той

Селянську пастушкám в уста вкладає мову...

Так що ж, треба змусити пастухів говорити так, як мовлять при кордлівському дворі? Отак стають поширеними взірцями оперні пастухи. Слід також відзначити, що Буало не зрозумів двох єдиних самотніх поетів свого часу: Мольєра і Лафонтена. Про першого він говорить:

Якби Мольєр отут взірці для себе брав,
То, може б, вищої він слави доказав.

Згадати другого поета він не визнає за потрібне. Щоправда, ні Мольєр, ні Лафонтен не вміли ні «вертати до писань», ні «шліфувати»! (Прим. авт.).

¹ «Фінікіянки» — драма Евріпіда.

² «Єлена», «Орест» — драми Евріпіда.

³ «...Геракл, котрий ніс пігмеїв» — згадка про грецький міф, згідно з яким пігмеї напали на заснулого Геракла; прокинувшись, він поніс їх усіх у плащаниці, зробленій з лев'ячої шкури.

⁴ Скарамуш — персонаж італійської комедії масок, хвалькуватий і боягузливий авантюрист; Криспін — персонаж іспанського, а пізніше — французького комічного театру, хитрий і нахабний слуга; Арлекін — персонаж італійської комедії масок, а згодом і французької комедії.

⁵ Гаргулья, Гра-ульї, Шерсале, Дре, Тараск — традиційні місцеві назви крилатих драконів у різних провінціях Франції.

⁶ Згідно з давніми німецькими повір'ями, Ундіна — казкова істота, що живе у воді; саламандра — дух вогню, що живе під землею; гном — дух земних надр і корисних копалин; сільф — повітряний дух.

⁷ Елізіум, Елізій, або Єлісейські поля — згідно з грецькою міфологією, місце перебування тіней героїв і мудреців.

⁸ «Роман про Троянду» — французький віршований роман, розпочатий Гійомом де Лоррісом у 30-х рр. XIII ст., а завершений Жаном де Меном в 70-х рр. того ж століття.

⁹ «Красуня й Потвора» — французька народна казка.

¹⁰ «...в двох «Страшних судах» — ідеться про картини Мікеланджело і Рубенса.

¹¹ «...що це доводить?» — натяк на місце з книжки «Лицей» французького письменника Лагарпа: «Тисячу разів сміялися з геометра, котрий мовив про трагедію «Федра»: «Що це доводить?»

¹² «Аталія» — остання трагедія Расіна (1691).

¹³ «...Він накреслив... «Божественна комедія». Це твердження В. Гюго неточне. Первісна назва славетної поеми Данте «Комедія», що в середні віки означало твір із сумним початком і радісним кінцем. Епітет «божественна» був долучений до заголовка не раніше XVI ст.

¹⁴ Тартюф, Пурсоньяк — персонажі комедій Мольєра.

¹⁵ «...палтус імператора Доміціана...» — Згідно з легендою, римський імператор Доміціан (I ст.) примусив сенат обговорювати питання, в якому посуді слід готувати рибу палтуса.

¹⁶ Олів'є-Диявол — циркульник французького короля Людовіка XI; впливав на державні справи і користувався необмеженою довірою короля.

¹⁷ «Ці Демокрити є водночас і Гераклітами» — ідеться про відоме в XIX столітті протиставлення «веселого» філософа Демокрита «смутному» Гераклітові; така антитеза, очевидно, не має достатніх історичних підстав.

¹⁸ «Наші видатні сучасники...» — Мова йде про А. Шлегеля, Ж. де Сталь та Стендаля.

¹⁹ «...псевдоарістотелівського кодексу...» — В. Гюго має тут на увазі теоретиків класицизму XVII—XVIII ст. та їхніх епігонів, які, посилаючись на «Поетику» Арістотеля, вимагали суворого додержання викладених у ній правил, а також правил, введених ними самими.

²⁰ «Ніобея» — трагедія Есхіла, що до нас не дійшла; «Гевфай» — трагедія французького гуманіста XIV ст. Бюшанена.

²¹ «...останні — кардиналові...» — кардиналові Рішельє.

²² «...поставив би в своїй драмі Локусту поміж Нарцисом і Нероном...» — Тобто більше наблизився б до історичної реальності: син римського імператора Клавдія Британік (I ст.) був з наказу Нерона вбитий отруйницею Локустою. В трагедії ж Расіна «Британік» головного героя отрує сам Нерон.

²³ «...подібно до старозавітного велета» — йдеться про легендарного героя Самсона, що був наділений надлюдською силою. Запертий філі-

стимлянами в їхньому місті, він врятувався, несучи на плечах міську браму.

²⁴ «...для добродія Жіля Шекспіра...» — Жіль — ім'я традиційного персонажа ярмаркового театру у Франції. В. Гюго, називаючи так Шекспіра, глузує з прибічників класицизму, які вважали англійського митця ярмарковим «поетом для простолюду».

²⁵ «...курка в супі» Генріха IV...» — В. Гюго має на увазі приписувану королю Генріху IV фразу: «Я хочу, щоб найбідніший селянин мого королівства мав принаймні курку в супі кожної неділі».

²⁶ «...помилку багатьох найвидатніших наших реформаторів...» — Йдеться про висловлювання пані де Сталь і Стендаля проти віршованих драм, зокрема проти писаних олександрійським віршем.

²⁷ «...Пора, нарешті, дати гідну оцінку... критичним нападам...» — У XVIII ст. ряд критиків (Фенелон, Лабрюєр) засуджували твори Мольєра за «нечистоту» їхнього стилю.

²⁸ «...людина видатного розуму...» — Гюго має на увазі Шарля-Огюстена Сент-Бева (1804—1869), поета і критика, близького в ті роки до романтиків.

²⁹ «...наші літературні Ісуси Навіни...» — йдеться про близькосхідного пророка Ісуса Навіна, який, згідно з легендою, наказав зупинитися сонцю.

³⁰ «...силює, що його накреслив Боссює...» — У «Надгробному слові Генрієтти Англійській» Боссює змалював Кромвеля як царевбивцю.

³¹ «...за часом тривала б не менше, ніж звичайний спектакль...» — у 30-х рр. XIX століття у французьких театрах протягом одного вечора ставили трагедію і ще одну або декілька п'єс комічного змісту.

³² «Кнідський храм» — поема в прозі Монтеск'є; «Храм смаку» — поема Вольтєра у віршах і прозі; «Сільський чаклун» — комічна опера Руссо.

³³ «...на підставі епічного кодексу отця Лебоссю...» — В. Гюго має на увазі «Трактат про епічну поему» Рене Лебоссю.

«СОБОР ПАРИЗЬКОЇ БОГОМАТЕРІ»

Роман «Собор Паризької богоматері» був розпочатий В. Гюго 25 липня 1830 р. і закінчений в перших числах січня 1831 р. Дата виходу книжки в світ — 16 березня 1831 р. У нашому виданні наведено декілька уривків з цього роману, які мають істотне значення для висвітлення еволюції естетичних поглядів В. Гюго.

³⁴ Готель Пті-Бурбон — резиденція французьких королів до 1527 р.

³⁵ «...остаточно добивають це мистецтво у будуарі Дюбаррі». — Йдеться про занепад французького аристократичного мистецтва, який, на думку В. Гюго, став очевидним у другій половині XVIII ст., напередодні Першої буржуазної революції.

³⁶ «...епоха Вільгельма Завойовника» — тобто XI ст.

³⁷ «...не більше, ніж конституція III року — закони Міноса...» — Конституція III року — конституція, проголошена у Франції в 1795, закріплює

вала перемогу буржуазної контрреволюції над народом. Мінос — у грецькій міфології могутній цар острова Крит; прославився мудрими законами, які йому допомагав укладати сам Зевс.

³⁸ «...стиль мессідора...» — архітектурний стиль часів якобінської диктатури, для якого були характерні пряме наслідування давньоримських зразків, а також пишна монументальність.

³⁹ Карнак — руїни давньоєгипетських храмів на березі Нілу.

⁴⁰ «...бурхливий період «жакерій», «прагерій» і ліг...» — Жакерія (1358) — селянське антифеодальне повстання у Франції, згодом — загальна назва селянських повстань. Прагерія (1440) — заколот французьких реакційних феодалів проти королівської влади. Ліга (XVI ст.) — військовий союз дворян-католиків під час релігійних війн у Франції.

⁴¹ «...і в Петербурзі...» — В. Гюго має тут на увазі Казанський собор, твориня російського зодчого Андрія Вороніхіна (1760—1814). Архітектор зумів досягти самобутнього розв'язку будівлі, незважаючи на тиск з боку царських чиновників, які вимагали наслідування собору св. Петра в Римі.

⁴² «Енциклопедія» — грандіозне видання, здійснене у XVIII ст. видатним філософом Дідро та математиком Даламбером. Об'єднала найбільших прогресивних вчених Франції, стала ідеологічним центром французького Просвітництва і зброєю в боротьбі проти феодалізму.

⁴³ «Монітор» — паризька газета, заснована на початку революції 1789 р. Неодноразово змінювала свій політичний напрямок.

З ПЕРЕДМОВ ДО ДРАМ І ПОЕТИЧНИХ КНИГ

«Східні мотиви»

Поетична збірка В. Гюго «Східні мотиви» побачила світ у січні 1829 р. Текст передмови до неї подається в нашому виданні повністю.

⁴⁴ Каніда — чаклунка, часто згадувана Горацієм; Моргана — фея, героїня середньовічних рицарських романів.

⁴⁵ «...всім пам'ятна грецька війна...» — В. Гюго має на увазі національно-визвольну боротьбу грецького народу проти турецького гноблення 1821—1829 рр.

«Ернані»

Віршована драма В. Гюго «Ернані» була створена в серпні — вересні 1829, дата першої театральної постановки — 25 лютого 1830 р. Того ж року була опублікована у сценічному варіанті, а в первісній авторській редакції — в 1836 р. Передмова до «Ернані» друкується в нашому виданні повністю.

⁴⁶ «...Мірабо дав свободу...» — В. Гюго дещо перебільшував значення Мірабо, видатного діяча французької революції 1789 р., для революції в цілому.

⁴⁷ «Сід», «Дон Санчо Арагонський», «Нікомед» — трагедії П. Корнеля.

«Маріон Делорм»

Віршована драма «Маріон Делорм» була написана в червні 1829 р. Внаслідок цензурної заборони була вперше поставлена лише після повалення монархії Бурбонів, 11 серпня 1831 р.; тоді ж опублікована. Передмова до «Маріон Делорм» друкується тут повністю.

⁴⁸ «...заборона п'єси двома міністерствами — Мартіньяка і Поліньяка...» — В серпні 1829 р. помірковане міністерство Мартіньяка після кількох місяців існування було замінено вкрай реакційним міністерством Поліньяка. Конфлікт В. Гюго з урядовою цензурою набув широкого громадського розголосу напередодні революції 1830 р.

⁴⁹ «...до великої актриси, що так блискуче зіграла роль доньї Соль...» — Ідеться про гру славетної актриси мадмузель Марс при постановці «Ернані» 1830 р.

⁵⁰ В. Гюго написав «Оду на коронацію Карла X» в 1825 р.

⁵¹ «...етикетки «глюкіст» і «піччініст» зникли у пріврі 1789-го.» — Ідеться про боротьбу двох напрямів у французькій оперній музиці напередодні революції 1789 р.

⁵² «...після часів Регентства...» — Часи Регентства Філіппа Орлеанського (1715—1723, за років дитинства Людовіка XV) були періодом глибокої кризи абсолютизму.

«Осіньне листя»

Поетична збірка «Осіньне листя», до якої ввійшли вірші В. Гюго 1828—1831 рр., побачила світ 1 грудня 1831 р. Передмова до неї подається тут у скороченому вигляді.

⁵³ «Скликано Вормський сейм, але створено Сікстинську капелу.» — Вормський сейм, що його скликав 1526 р. Карл V, імператор «Священної римської імперії германської нації», піддав осуду реформаторське вчення Лютера. Сікстинська капела — каплиця у Ватікані, збудована в XV столітті; в її розписі брали участь Мікеланджело та ряд інших славетних італійських митців.

«Король бавиться»

Віршована драма «Король бавиться» була написана в 1832 р.; в остаточному своєму вигляді містила відгук на повстання в Парижі 5—6 червня 1832 р. Після першої ж вистави 22 листопада 1832 р. її було заборонено. Театральна постановка драми була здійснена лише через півстоліття, 22 листопада 1882 р. 1857 р. в Парижі була поставлена опера Верді «Ріголетто», написана за мотивами драми «Король бавиться». В нашому виданні подається скорочений текст передмови до драми.

«Марія Тюдор»

Драму «Марія Тюдор» В. Гюго написав у серпні — вересні 1833 р., дата її постановки — 6 листопада 1833 р. Того ж року вона з'явилася друком. Передмова до «Марії Тюдор» друкується в нашому виданні повністю.

⁵⁴ «Вона могла б, не будячи підозри...» — Тут і далі В. Гюго посилається на свої попередні драми — «Король бавиться» та «Маріон Делорм».

«Пісні сутінків»

Поетична збірка В. Гюго «Пісні сутінків» з'явилася друком у жовтні 1835 р. Передмова до неї друкується в нашому виданні повністю.

«Рюї Блаз»

Віршована драма «Рюї Блаз» була написана в липні — серпні 1838 р. і являє собою завершення циклу романтичних драм В. Гюго 1830-х років. Дата її першої постановки — 8 листопада 1838 р., того ж року драма була опублікована. Передмова до неї друкується тут у скороченому вигляді.

⁵⁵ «...Карл II Іспанський — не особистість, а лише тінь». — Ідеться про Карла II (роки владарювання 1665—1700), одного з найнездарніших іспанських монархів. З його смертю в Іспанії згасла династія Габсбургів.

«Проміння й тіні»

Поетична книжка В. Гюго «Проміння й тіні» з'явилася друком у травні 1840 і містить вірші 1839—1840 рр. Передмова до цієї збірки друкується в нашому виданні повністю.

⁵⁶ «...інший поет написав поему «Морок»... — Ідеться про Джорджа Ноела-Гордона Байрона.

⁵⁷ «Не відмовляючись од визнання великої поезії Півночі...» — В. Гюго, як і інші французькі романтики, слідом за пані де Сталь, називає так поезію романтичну, на противагу класичній «поезії Півдня». Уособленням першої вважався Осіан, другої — Гомер.

«Кари»

Збірка політичної лірики «Кари», спрямована проти реакційного режиму Наполеона III, була вперше опублікована в Брюсселі 1853 р. В нашому виданні подано скорочений текст передмови до «Кар».

«Споглядання»

Поетична книжка «Споглядання», до якої увійшли вірші та поеми кінця 30-х, 40-х та першої половини 50-х років, побачила світ 1856 р. Передмова до неї друкується в нашому виданні повністю.

«Легенда століть»

Грандіозна поетична епопея В. Гюго «Легенда століть» складається з трьох частин, що виходили в світ послідовно в 1859, 1877 і 1883 рр. Передмова до «Легенди століть» (друкується тут повністю) була написана до першої частини трилогії, але править за вступ до всієї епопеї у цілому.

ПОЕЗІЯ

Поетичний маніфест В. Гюго «Покликання поета» (1859) був опублікований у книжці «Проміння й тіні» (1840). В цій самій збірці були також надруковані віршоване послання «Скульпторові Давіду д'Анже» (1839) та невеликий поетичний трактат «Початок музики — в шістнадцятім столітті» (1837). «Відповідь на звинувальний акт» (1834) увійшла до книжки В. Гюго «Споглядання» (1856). Вірш програмного змісту «Чотири вітри духу» був опублікований як пролог до однойменної поетичної книги, яка побачила світ 1882 р.

«ВІЛЬЯМ ШЕКСПІР»

Трактат «Вільям Шекспір» був написаний та опублікований наприкінці 1864 р. і являє собою найповніший виклад естетичних принципів В. Гюго. В нашому виданні друкуються великі фрагменти з усіх трьох частин цього твору.

⁵⁸ «Кожна людина несе в собі свій Патмос». — Патмос — острів на Егейському морі, в групі Спорадських островів (належить Греції). Тут, згідно з легендою, жив на вигнанні апостол Іоанн і написав свій твір «Апокаліпсис».

⁵⁹ «Поруч із Паскалем була розвернута безодня...» — У Б. Паскаля бували галюцинації: інколи він бачив поруч із собою глибоку прірву.

⁶⁰ «Може, він — кумедний манірник?» — Натяк на комедію Мольєра «Кумедні манірники», в якій висміяно штучно культивованій, манірній літературній стилі салону пані де Рамбульє.

⁶¹ Методизм — вчення американської релігійної секти методистів, яке передбачає точне (методичне) дотримання церковних обрядів. Пуризм — тут В. Гюго має на увазі течію в лінгвістиці, що домагалась очищення мови від вульгарних висловів та чужомовних запозичень.

⁶² «Вольтер дорікав йому за пияцтво...» — Йдеться про висловлювання Вольтера, прибічника класичних театральних традицій, з приводу «брутальності» та хаотичних «надмірностей» Шекспірових драм.

⁶³ «Олександрійська школа» — школа філологів, коментаторів і дослідників гомерівських та інших давньогрецьких текстів, яка працювала в прославленій бібліотеці міста Олександрії в III ст. до н. е.

⁶⁴ «...ніхто з них не буде отим розлученим венеційським купцем...» — В. Гюго тут припустився помилки: комедія Шекспіра дістала назву за професією купця Антоніо, а не лихваря Шейлока.

⁶⁵ «...це Революція після місяця брюмера». — 18 брюмера (9 листопада 1799 р.) Наполеон I здійснив державний переворот і проголосив себе імператором.

⁶⁶ «...легенда, яка також є правдивою наукою...» — Тут В. Гюго, згідно з принципами французького романтизму, ставить легенди в ряд з достовірними історичними джерелами (див. також його передмову до «Легенди століть»).

⁶⁷ «Один наш шанований сучасник» — тобто французький історик, літератор і державний діяч Франсуа Гізо.

⁶⁸ «...для якоїсь Фонтанж або Шатору». — В. Гюго згадує тут герцогиню де Фонтанж, фаворитку короля Людовіка XIV, і герцогиню де Шатору, фаворитку Людовіка XV.

⁶⁹ «1830 рік відкрив дебати, зовні — літературні, по суті своїй — соціальні...» — В. Гюго згадує прем'єру драми «Ернані»: вимоги свободи в мистецтві напередодні революції 1830 р. переростали у вимоги свободи політичної й мали революційний характер.

⁷⁰ «Над вічним Вавилонським полоном».. — Гюго порівнює з Вавилонським полоном гноблення Польщі царизмом, Австрією та Пруссією, турецьке панування над Румунією, австрійське поневолення Венеції та Угорщини.

⁷¹ «...лизав Андрокла...» — Існувала легенда, згідно з якою лев врятував давньоримського раба Андрокла, котрий колись витяг у нього з лапи скабку.

⁷² «Альзіра», «Китайський сирота» — трагедії Вольтера.

⁷³ «У Осіана... був плагіатор...» — В. Гюго має тут на увазі Дж. Макферсона, автора «Пісень Осіана». Після полеміки було доведено, що «Пісні Осіана» — не переклад, а оригінальний твір Макферсона.

⁷⁴ «...пам'ятна записка про народні бідкування». — Йдеться про «Записи про злидні народу» Ж. Расіна.

⁷⁵ «Дев'яносто третій рік у літературі». — Так називали Віктора Гюго вороже до нього настроєні реакційні критики 20-х років XIX ст.

⁷⁶ «...почав з якогось роялістського лепету...» — Тут В. Гюго згадує початок власної літературної діяльності: дебютував він як поет-рояліст.

⁷⁷ «...Держава — це я...» — вислів, приписуваний королю Людовіку XIV.

⁷⁸ «...в'язниця Сервантеса...» — В. Гюго має на увазі, очевидно, ув'язнення Сервантеса 1602 р., під час якого було розпочато працю над «Дон-Кіхотом».

Абеляр П'єр (1079—1142) — французький філософ, богослов і поет, прибічник концептуалізму.

Август Октавіан (63 до н. е.— 14 н. е.) — римський імператор.

Авельянеда — псевдонім невідомого іспанського письменника, автора підробного продовження (1614) Сервантесового роману «Дон-Кіхот».

Аверроєс (Ібн Рушд, 1126—1198) — арабський філософ і лікар, представник східного аристотелізму.

Авіценна (Ібн Сіна, бл. 980—1037) — середньоазіатський та іранський вчений, філософ, лікар, поет, автор «Канону лікарської науки».

Аврелій Августин (354—430) — християнський теолог і церковний діяч.

Аврелій Марк (121—180) — римський імператор і філософ, представник пізнього стоїцизму.

Агнеса Французька (1171—1220) — французька принцеса з династії Капетингів. Була дружиною спочатку Олексія II Комніна, а згодом — Андроніка I Комніна, імператорів Візантії.

Алі-паша Янінський (1741—1822) — турецький воєначальник, відомий своєю жорстокістю.

Алківіад (бл. 450—404 до н. е.) — давньогрецький державний діяч і полководець.

Альф'єрі Вікторіо (1749—1803) — італійський драматург, революційний класицист.

Анакреонт (бл. 570—478 до н. е.) — давньогрецький поет-лірик.

Анаксагор (бл. 500—428 до н. е.) — давньогрецький філософ.

Анаксимен (бл. 585—бл. 525 до н. е.) — давньогрецький філософ.

Ангипатр (I ст. до н. е.— I ст.) — давньогрецький поет, автор численних епіграм.

Антоній Марк (бл. 83—30 до н. е.) — римський полководець.

Аполлоній Тіанський (?—97) — малоазійський філософ неопіфагорейського спрямування.

Апулей (бл. 124 — ?) — римський письменник і філософ.

Араго Домінік Франсуа (1786—1853) — французький фізик, астроном, історик і популяризатор науки.

Арат (3 ст. до н. е.) — давньогрецький поет і автор медичних трактатів.

Аріосто Лудовіко (1474—1533) — італійський поет.

Арістарх Самофракійський (216—144 до н. е.)— давньогрецький філолог, найавторитетніший дослідник текстів Гомерових поем.

Арістотель (384—322 до н. е.)— давньогрецький філософ і вчений, чії твори охоплювали всі галузі тогочасних знань.

Арістофан (бл. 445—бл. 385 до н. е.)— давньогрецький поет-комедіограф, «батько комедії».

Арно Антуан (більше відомий як Арнольд Великий, 1612—1694)— французький теолог-янсеніст, виступав проти єзуїтів.

Арнольд Брешіанський (кінець XI ст.—1155)— італійський політичний і релігійний діяч.

Арнольд з Вілланови (1235—1313)— іспанський лікар і алхімік.

Артемідор Дальдійський (кінець II ст.)— давньогрецький письменник.

Архілох (VII ст. до н. е.)— давньогрецький поет-лірик.

Архімед (бл. 287—212 до н. е.)— давньогрецький вчений, механік, фізик і математик, автор численних винаходів.

Асклепіад (128—56 до н. е.)— давньоримський лікар, послідовник атомістичного вчення Епікура.

Аттіла (?—453)— цар гуннського союзу племен.

Байрон Джордж-Ноел-Гордон (1788—1824)— англійський поет-романтик.

Бальзак Оноре де (1799—1850)— французький письменник, автор циклу романів «Людська комедія».

Бассомп'єр Франсуа (1579—1646)— маршал Франції і дипломат.

Батте Шарль (1713—1780)— професор риторики і літератури, автор праць з граматики й теорії віршування.

Бейль П'єр (1647—1706)— французький публіцист і філософ, ранній представник Просвітництва.

Бекінгем Джордж Вільєрс (1592—1628)— фаворит і міністр англійських королів Якова I і Карла I Стюартів, провідник абсолютистської політики.

Беккарія Чезаре (1738—1794)— італійський просвітител, юрист, публіцист.

Бекон Френсіс (1561—1626)— англійський філософ, родоначальник англійського матеріалізму.

Бельфоре (XVI ст.)— французький письменник, автор «Трагічних повістей», серед яких відома «Новела про Амлета».

Беранже П'єр-Жан (1780—1857)— французький поет-сатирик, пісняр.

Берк Едмунд (1729—1797)— англійський реакційний публіцист і політичний діяч.

Бернард Клервоський (1090—1153)— французький теолог-містик.

Берніні Лоренцо (1598—1680)— італійський архітектор і скульптор, типовий митець барокко.

Бернс Роберт (1759—1796)— шотландський поет.

Бетховен Людвіг ван (1770—1827)— великий німецький композитор, піаніст і диригент.

Бобеш — прізвисько Антуана Марделяра, відомого французького клоуна часів Імперії та Реставрації.

Бозе Нікола (1717—1789) — французький лінгвіст.

Боккаччо Джованні (1313—1375) — італійський письменник, гуманіст раннього Відродження.

Бомарше П'єр Огюстен (1732—1799) — французький драматург.

Бонапарт Жером (1784—1860) — брат Наполеона Бонапарта, був королем Вестфалії.

Бонапарт Наполеон (1769—1821) — французький імператор.

Боніфаціо (Веронезе Боніфаціо, 1487—1553) — італійський художник.

Борджа Лукреція (1480—1519) — дочка Борджі, Олександра VI.

Борджа, Олександр VI — папа римський (1492—1503), відомий своїми кривавими злочинами.

Боссюе Жан Беніль (1627—1704) — французький письменник та історик.

Боцаріс Маркос (1790—1823) — герой грецької національно-визвольної революції 1821—1829 рр.

Браун Джон (1800—1859) — борець за визволення негрів-рабів у США. Страчений за вироком суду рабовласників.

Бренн — вождь кельтських племен, захопив Рим бл. 390 до н. е.

Бросетт Клод (1671—1746) — французький літератор, дослідник творчості Буало.

Брут Марк Юній (85—42 до н. е.) — римський політичний діяч, очолив змову проти Цезаря.

Буало Денрео Нікола (1636—1711) — французький поет і теоретик класицизму, автор трактату «Мистецтво поетичне».

Бугер П'єр (1698—1758) — французький астроном, фізик і математик.

Бугур Домінік (1628—1702) — французький філолог і критик, єзуїт-клерикал.

Будда — ім'я, дане засновникові буддизму; справжнє ім'я — Сіддхартха Гаутама (623—544 до н. е.).

Бурбони — королівська династія у Франції (XVI—XIX ст.) та Іспанії (XVIII—XX ст.).

Бурде де Вільюе Жак (бл. 1730—1789) — французький мореплавець.

Ваде Жан Жозеф (1719—1757) — французький поет, започаткував низький, т. зв. «базарний» стиль у літературі.

Варкі Бенедетто (1502—1565) — італійський історик.

Вашінгтон Джордж (1732—1799) — перший президент США.

Веґецій Флавій Ренат (4—5 ст.) — римський військовий теоретик та історик.

Везалій Андреас (1514—1564) — фламандський природодослідник і анатом

Венсен де Поль (1567—1660) — французький священник, організував мережу притулків для дітей-сиріт.

Вергілій Публій Марон (70—19 до н. е.) — давньоримський поет.

Веронезе (спр. ім'я Кальярі) Паоло (1528—1588) — італійський живописець.

Відок Франсуа (1775—1857) — французький авантюрист, спершу каторжник, згодом — начальник паризької кримінальної поліції, автор «Мемуарів» (1828).

Візе Донно де (1638—1672) — французький письменник, літературний супротивник Мольєра.

Віланд Крістоф Мартін (1733—1813) — німецький письменник епохи Просвітництва.

Вільгельм Завойовник (бл. 1027—1087) — герцог Нормандії, згодом англійський король.

Вільмен Абель-Франсуа (1790—1870) — французький історик і літературознавець, реакційний публіцист і політичний діяч.

Вінї Альфред Віктор де (1797—1863) — французький письменник-романтик.

Віньйола (спр. ім'я Бароцці Джакомо да, 1507—1573) — італійський архітектор і теоретик архітектури.

Віріат (? — 139 до н. е.) — ватажок антиримського повстання в Іспанії.

Вітеллій (15—69) — римський імператор.

Вітрувій Марк (I ст. до н. е.) — римський архітектор, автор трактату «Про архітектуру».

Вожеля Клод (1585—1660) — французький філолог, автор «Нотаток про французьку мову».

Вольтер (спр. ім'я Марі Франсуа Аруе, 1694—1778) — видатний французький письменник і філософ-просвітитель.

Вордсворт Вільям (1770—1850) — англійський поет-романтик.

В'яса — легендарний давньоіндійський поет, якому приписується авторство або укладання «Махабхарати».

Гален (бл. 130—бл. 200) — давньоримський лікар, автор праць з анатомії та фізіології.

Галілей Галілео (1564—1642) — італійський вчений, один із засновників наукового природознавства.

Галл Гай Корнелій (69—26 до н. е.) — римський поет і перекладач грецької поезії.

Гальвані Луїджі (1737—1798) — італійський анатом і фізіолог, основоположник експериментальної електрофізіології.

Гама Васко да (1469—1524) — португальський мореплавець.

Ганаль Жан-Нікола (1791—1851) — французький хімік і фармацевт.

Ганнібал (247 або 246—183 до н. е.) — карфагенський полководець.

Гарібальді Джузеппе (1807—1882) — народний герой Італії, один з вождів революційно-демократичного крила італійського національно-визвольного руху.

Гармодій (VI ст. до н. е.) — афінський громадянин, що разом з Арістогітоном вчинив замах на синів тирана Пізістрата.

Гарсо Франсуа-Александр-П'єр де (1693—1778) — французький вчений.

- Гассенді П'єр (1592—1655)* — французький філософ-матеріаліст, математик і астроном.
- Гваріні Джамбаттіста (1538—1612)* — італійський поет.
- Гейнзіус Даниїл (1580—1655)* — голландський філолог, коментатор античних творів.
- Генріх II (1519—1559)* — французький король.
- Генріх IV (1553—1610)* — французький король.
- Генріх VIII (1491—1547)* — англійський король.
- Георг IV (1762—1830)* — англійський король.
- Геракліт Ефеський (кінець VI — початок V ст. до н. е.)* — давньогрецький філософ-діалектик.
- Геродот (між 490 і 480 — бл. 425 до н. е.)* — славнозвісний давньогрецький історик, «батько історії».
- Герострат* — грек з м. Ефес; 356 р. до н. е. спалив храм Артеміди Ефеської, щоб уславити своє ім'я.
- Гесіод (VIII—VII ст. до н. е.)* — найперший відомий на ім'я давньогрецький поет, автор поеми «Труди і дні».
- Гете Йоганн Вольфганг (1749—1832)* — великий німецький письменник і мислитель.
- Гіз Генріх (1550—1588)* — французький аристократ, лідер католицької партії під час гугенотських війн.
- Гізо Франсуа (1787—1874)* — французький історик.
- Гійом Паризький (кінець XII ст.—1248)* — французький філософ.
- Гіппократ (бл. 460 — бл. 370 до н. е.)* — давньогрецький лікар, реформатор античної медицини.
- Гішарден Франсуа (Гвіччардіні Франческо, 1483—1540)* — італійський історик.
- Глабер Рауль (?—1050)* — французький літописець, автор «Хронік».
- Глюк Крістоф Вільгальд (1714—1787)* — композитор, реформатор опери XVIII ст.; працював у Відні та в Парижі.
- Гомер* — легендарний давньогрецький епічний поет, якому приписується авторство «Іліади» та «Одіссеї».
- Гонгора-і-Арготе Луїс де (1561—1627)* — іспанський поет епохи барокко.
- Горацій (повне ім'я Квінт Горацій Флакк, 65—8 до н. е.)* — римський поет.
- Готьє Теофіль (1811—1872)* — французький письменник і критик.
- Гофман Ернст Теодор Амадей (1776—1822)* — німецький письменник-романтик, композитор, художник.
- Гранжан-де-Фуші Жан-Поль (1707—1788)* — французький астроном.
- Григорій VII (між 1015 і 1020 — 1085)* — римський папа.
- Грібоваль Жан-Батіст Вакет де (1715—1789)* — французький генерал, військовий інженер та винахідник.
- Грін Джордж Вашингтон (1811—1883)* — американський письменник і літературознавець.

Гужон Жан (бл. 1510—між 1564 і 1568) — французький скульптор.
Гус Ян (1371—1415) — національний герой чеського народу, ідеолог чеської Реформації.

Густав-Адольф II (1594—1632) — шведський король.

Гутенберг Йоганн (бл. 1399—1468) — німецький винахідник книгодрукування.

Гюйгенс Христіан (1629—1695) — видатний нідерландський фізик.

Давід Жак-Луї (1748—1825) — французький живописець.

д'Анже Давід (1788—1856) — французький скульптор.

Данжо Луї (1643—1723) — французький теолог і мовознавець.

д'Ансільйон Фредерік (1766—1837) — французький політичний діяч і письменник.

Данте Аліґ'єрі (1265—1321) — великий італійський поет, автор «Божественної комедії».

Дантон Жорж-Жак (1759—1794) — видатний діяч французької буржуазної революції.

д'Арк Жанна, Орлеанська діва (бл. 1412—1431) — народна героїня Франції, очолювала боротьбу французів проти англійських загарбників.

Дасье Андре (1631—1722) — французький філолог і перекладач давньогрецьких авторів.

Деґоде Антуан (1653—1728) — французький архітектор.

Декарт Рене (1596—1650) — французький філософ, фізик і математик.

Деландін Антуан-Франсуа (1756—1820) — укладач французького «Історичного словника».

Деліль Жан (1738—1815) — французький поет, очолював так звану «описову школу» в ліричній поезії.

Демар (?—1767) — французький медик.

Демокріт (бл. 470 або 460 до н. е.—?) — давньогрецький філософ-матеріаліст.

Демосфен (бл. 384—322 до н. е.) — давньогрецький оратор, очолював антимакедонські політичні угруповання.

Децій — римський імператор (249—251).

Дешан Еміль (1791—1870) — французький драматург, критик і перекладач, діяч романтичного руху.

Дженнер Едуард (1749—1823) — англійський лікар, винайшов спосіб щеплення проти віспи.

Джефферіс Джордж (1648—1689) — англійський політичний діяч, відомий своєю жорстокістю.

Джотто ді Бондоне (1266 або 1267 — 1337) — видатний італійський живописець.

Дідро Дені (1713—1784) — французький філософ-матеріаліст, письменник, ідеолог революційної французької буржуазії XVIII ст.

Діоген Сінопський (бл. 400 — бл. 325 до н. е.) — давньогрецький філософ-кінік.

Діон Хризостом (I ст.) — давньогрецький філософ.

Діонісій Галікарнаський (I ст. до н. е.) — давньогрецький історик і ритор.

Діофант Олександрійський (бл. III ст.) — давньогрецький математик.

д'Обіньяє Теодор Агріппа (1552—1630) — французький поет і історик, учасник релігійних війн.

д'Обіньяк Франсуа-Еделен (1604—1676) — французький літератор, теоретик класицизму.

Доміціан (51—96) — римський імператор.

Дорá (Жан Дінеманді, 1508—1558) — французький поет.

Дракон (Драконт) — давньогрецький законодавець; 621 до н. е. уклав зведення законів, що відзначалося великою суворістю.

Дюбаррі Жанна (1743—1793) — фаворитка короля Людовіка XV.

Дюма Олександр (1802—1870) — французький письменник, автор історичних романів.

Дюмарсе Сезар (1676—1756) — французький мовознавець.

Дюперон (Жак Даві, 1556—1618) — французький кардинал.

Дюрер Альбрехт (1471—1528) — німецький живописець і графік.

Евклід (III ст. до н. е.) — давньогрецький математик, а також автор праць з астрономії, оптики, теорії музики.

Евріпід (бл. 480—406 до н. е.) — великий давньогрецький поет-драматург.

Едмунд II (бл. 980—1017) — англо-саксонський король.

Едрік (XI ст.) — герцог Мерсійський, відомий своїми кривавими злочинами.

Едуард I (1239—1307) — англійський король.

Едуард II (1284—1327) — англійський король.

Езоп (VI ст. до н. е.) — давньогрецький байкар.

Ейлер Леонард (1707—1783) — швейцарський математик, механік, фізик і астроном, жив у Росії та в Німеччині.

Емпедокл (490—430 до н. е.) — давньогрецький філософ, поет, лікар, політичний діяч.

Енній Квінт (239—169 до н. е.) — римський поет.

Епіктет (бл. 50 — бл. 140) — римський філософ-стоїк.

Епікур (341—270 до н. е.) — давньогрецький філософ-матеріаліст.

Епіменід (VI ст. до н. е.) — давньогрецький поет, філософ і законодавець.

Еразм Роттердамський (1469—1536) — гуманіст епохи Відродження, письменник і філолог, автор «Похвали глупоті».

Есхіл (бл. 525—456 до н. е.) — великий давньогрецький поет-драматург, «батько трагедії».

Евдокс Кнідський (бл. 406— бл. 355 до н. е.) — давньогрецький філософ, математик і астроном.

Єлизавета I Тюдор (1533—1603) — англійська королева.

Жакмон Віктор (1801—1832) — французький натураліст, мандрівник по Індії та Тибету.

Жанен Жюль (1804—1874) — французький письменник і критик.
Жозеф (1571—1639) — французький капуцин, довірена особа кардинала Рішельє.

Жоффруа Сент-Ілер Етьєн (1772—1844) — французький зоолог-еволюціоніст, один з попередників Ч. Дарвіна.

Заратустра (Зороастр, X—VI ст. до н. е.) — реформатор давньоіранської релігії, укладач найдавнішої частини «Авести».

Зенон із Кітіона (бл. 336—264 до н. е.) — давньогрецький філософ, заснував школу стоїків.

Зоїл (IV ст. до н. е.) — давньогрецький філософ і ритор; у XIX ст. його ім'я стало символом недобррозичливої, несправедливої критики.

Зоровавель (VI ст. до н. е.) — правитель Іудеї.

Геронім (347—420) — церковний діяч, перекладач Біблії на латинську мову.

Ізабелла Баварська (1371—1435) — французька королева.

Іоанн Ліствичник (VII ст.) — візантійський релігійний письменник.

Іріарте Томас де (1750—1791) — іспанський поет і драматург.

Кадвалл (VII ст.) — кельтський король.

Каліостро — італійський авантюрист кінця XVIII ст.

Калло Жак (1592 або 1593—1635) — французький графік.

Кальдерон де ла Барка Педро (1600—1681) — видатний іспанський драматург.

Камбіз — цар Персії (528—521 до н. е.), завоював Єгипет.

Камоєнс Луїш ді (1524 або 1525 — 1580) — визначний португальський епічний поет.

Кампістрон Жан-Жілібер (1656—1728) — французький поет і драматург.

Кант Іммануїл (1724—1804) — родоначальник німецької класичної філософії.

Кантемір Дмитро (1673—1723) — молдавський вчений і політичний діяч, автор праць з історії Молдавії.

Кардано Джероламо (1501 або 1506—1576) — італійський філософ, математик і лікар.

Карл Великий (742—814) — франкський король.

Карл I (1600—1649) — англійський король.

Карл II Іспанський (1661—1700) — король Іспанії та Сіцилії.

Карл V (1500—1558) — імператор «Священної Римської імперії» і іспанський король.

Карл X (1757—1836) — французький король.

Карнеад із Кірени (214—129 до н. е.) — давньогрецький філософ, представник античного скептицизму.

Кароліна Неаполітанська (Марія Бонапарт, 1782—1839) — сестра Наполеона Бонапарта, королева Неаполя.

Каролінги — королівська (з 751) та імператорська (з 800) династія у Франкській державі.

Кассій (?—42 до н. е.) — в Давньому Римі один з організаторів убивства Цезаря.

Катерина II (1729—1796) — російська імператриця.

Катон Старший (234—149 до н. е.) — римський письменник і оратор; його ім'я стало символом чеснот і строгих звичаїв.

Катулл Гай Валерій (бл. 87—бл. 54 до н. е.) — римський поет-лірик, автор любовних віршів і епіграм.

Квінтіліан (бл. 35—бл. 96) — римський оратор і теоретик ораторського мистецтва.

Кебес Фіванський (V ст. до н. е.) — давньогрецький філософ.

Кене Франсуа (1694—1774) — французький вчений, лікар і економіст, засновник школи «фізіократів».

Кеплер Йоганн (1571—1630) — німецький астроном, один з творців новочасної астрономії.

Кінегір (кінець VI—V ст. до н. е.) — брат давньогрецького драматурга Есхіла, учасник греко-персидських воєн (500—449).

Кір (? — 530 до н. е.) — цар держави Ахеменідів, очолював численні завойовницькі походи.

Клавдій (10 до н. е. — 54 н. е.) — римський імператор.

Клавере Жан (1590—1666) — французький літератор і адвокат.

Клеман Жан-Марі Бернар (1742—1812) — французький письменник і публіцист.

Клеопатра (69—30 до н. е.) — остання цариця Давнього Єгипту. Після поразки у війні з Римом наклала на себе руки.

Клеострат (V ст. до н. е.) — давньогрецький астроном.

Клеро Алексі Клод (1713—1765) — французький математик.

Климент Олександрійський (? — до 215) — християнський письменник і теолог.

Клопшток Фрідріх Готліб (1724—1803) — німецький поет.

Колумб Христофор (1451—1506) — видатний мореплавець, 1492 р. відкрив Новий Світ.

Коммод (161—192) — римський імператор.

Конфуцій (Кун-цзи, бл. 551—479 до н. е.) — давньокитайський мислитель.

Коперник Миколай (1473—1543) — польський астроном, побудував геліоцентричну систему світу.

Коріолан (V ст. до н. е.) — римський полководець.

Корнелій Агріппа фон Неттесгейм Генріх (1486—1535) — німецький гуманіст, філософ, письменник і лікар, алхімік і астролог.

Корнель П'єр (1606—1684) — визначний французький драматург.

Кромвель Олівер (1599—1658) — чільний діяч англійської буржуазної революції.

Ксеркс (?— 465 до н. е.) — цар держави Ахеменідів, очолював невдалий похід персів до Греції.

Ктесіфон (VI ст. до н. е.) — давньогрецький архітектор.

Кюв'є Жорж (1769—1832) — французький зоолог, палеонтолог і систематик тваринного світу.

Кюжас Жак (1520—1590) — французький юрист, авторитетний тлумач римського права.

Лаваузье Антуан Лоран (1743—1794) — французький вчений, один з основоположників сучасної хімії.

Лагарп Жан-Франсуа (1739—1803) — французький драматург і критик, теоретик класицизму.

Лагранж Жозеф-Луї (1736—1813) — французький математик і механік.

Ламартін Альфонс де (1790—1869) — французький поет-романтик, історик і політичний діяч.

Лаперуз Жан Франсуа (1741—1788?) — французький мореплавець, дослідник Тихого океану.

Лаплас П'єр Сімон (1749—1827) — французький астроном, фізик та математик, автор класичних праць з теорії ймовірності та небесної механіки.

Ласказ Емманюель (1766—1842) — французький історик; супроводжував Наполеона у вигнанні на острові св. Єлени, опублікував записи своїх бесід.

Лаудер Вільям (?— 1771) — шотландський критик, несправедливо звинувачував Мільтона у плагиаті.

Лафонтен Жан де (1621—1695) — французький письменник-байкар і мислитель.

Лебоссю Рене (1631—1680) — французький філолог, автор «Трактату про епічну поему».

Левенгук Антоні ван (1632—1723) — нідерландський натураліст, один з основоположників наукової мікроскопії.

Легуве Габріель Марі (1764—1812) — французький поет.

Лейбніц Готфрід Вільгельм (1646—1716) — німецький філософ, математик, фізик, мовознавець.

Лесаж Ален Рене (1668—1747) — французький письменник, у своїх творах сатирично змальовував життя і звичаї абсолютистської Франції.

Лессінг Готхольд Ефраїм (1729—1781) — основоположник німецької класичної літератури, драматург і теоретик мистецтва.

Лівій Тіт (59 до н. е. — 17 н. е.) — римський історик.

Лівінгстон Давід (1813—1873) — англійський дослідник Африки.

Лізії Тарентський (V ст. до н. е.) — давньогрецький філософ.

Лікурґ (IX—VIII ст. до н. е.) — давньогрецький законодавець.

Літтре Еміль (1801—1881) — французький філософ, філолог і політичний діяч, автор двотомного «Словника французької мови» (1872).

Лозен (Антонен Номпар де Комон Лафорс, герцог де Лозен, 1633—1723) — французький офіцер і царедворець, відомий авантюрами при дворі Людовіка XIV.

Лойола Ігнатій (1491—1556) — засновник ордену єзуїтів.

Ломон Шарль-Франсуа (1727—1794) — французький педагог, історик і філолог.

Лонгін (213—273) — давньогрецький філософ і ритор, автор «Трактату про високе».

Лопе де Вега Карніо Фелікс (1562—1635) — великий іспанський драматург, поет і прозаїк.

Лукан Марк Анней (39—65) — римський поет.

Лукіан (бл. 120— бл. 190) — давньогрецький письменник-сатирик.

Лукрецій (Тіт Лукрецій Кар, I ст. до н. е.) — римський поет і філософ-матеріаліст.

Людовік XI (1423—1483) — французький король.

Людовік XIII (1601—1643) — французький король.

Людовік XIV (1638—1715) — французький король.

Людовік XV (1710—1774) — французький король.

Людовік XVI (1754—1793) — французький король.

Лютер Мартін (1483—1546) — діяч Реформації в Німеччині. Переклавши німецькою мовою Біблію, утвердив норми загальнонімецької літературної мови.

Магомет (Мухаммед, бл. 570—632) — основоположник ісламу, правитель першої мусульманської теократичної держави в Аравії.

Мазаріні Джуліо (1602—1661) — кардинал і фактичний правитель Франції.

Макіавеллі Ніколо (1469—1527) — італійський політичний мислитель і письменник.

Маккавей Іуда (II ст. до н. е.) — вождь народного повстання в Іудеї проти влади Селевкідів.

Макферсон Джеймс (1736—1796) — шотландський письменник; свої обробки кельтських легенд опублікував під виглядом пісень легендарного воїна та барда Осіана (насправді деякі сказання Осіана записані не пізніше XII ст.).

Малерб Франсуа (1555—1628) — французький поет, зачинатель класицизму у французькій літературі.

Марат Жан-Поль (1743—1793) — один з чільних діячів Французької буржуазної революції.

Маргарита Бургундська (1290—1315) — дружина французького короля Людовіка X.

Марій Гай (157—86 до н. е.) — римський державний діяч і полководець.

Марія Стюарт (1542—1587) — шотландська королева.

Маркіан (IV ст.) — грецький географ і астролог.

Маро Клеман (1469—1544) — французький поет-гуманіст.

Мартіньяк Жан-Батіст (1778—1832) — французький державний діяч, у 1828—1829 — міністр внутрішніх справ.

Марцеллін (?—304) — римський релігійний діяч.

Мевій (I ст. до н. е.) — римський поет, супротивник Горація і Вергілія.

Медічі — династія флорентійських правителів (1434 — 1737).

- Медічі Джованні (1475—1521)* — фактичний правитель Флоренції з 1512 р.
- Медічі Катерина (1519—1589)* — французька королева.
- Менандр (бл. 343— бл. 291 до н. е.)* — давньогрецький поет-комедіограф.
- Менедемій (III ст. до н. е.)* — давньогрецький філософ.
- Ментенон Франсуаза д'Обінье де (1635—1719)* — маркиза, морганатична дружина французького короля Людовіка XIV.
- Мере Жан (1604—1686)* — французький драматург, відомий інтригами проти П. Корнеля. На думку ряду дослідників, був автором першої класицистичної трагедії у Франції.
- Мессаліна (25—48)* — дружина римського імператора Клавдія.
- Местр Жозеф де (1754—1821)* — французький реакційний політичний діяч і письменник.
- Метродор Лампсакський (V ст. до н. е.)* — давньогрецький філософ.
- Меціус (Мецу) Якоб (кінець XVI — початок XVII ст.)* — нідерландський природодослідник.
- Микола I (1796—1855)* — російський імператор.
- Мікеланджело Буонарроті (1475—1564)* — великий італійський скульптор, живописець, архітектор, поет.
- Мільтіад (бл. 550—489 до н. е.)* — давньогрецький полководець, здобув перемогу над персами в битві при Марафоні (490).
- Мільтон Джон (1608—1674)* — великий англійський поет.
- Міньє Огюст (1796—1884)* — французький історик, один з творців буржуазної теорії класової боротьби.
- Мірабо Оноре-Габріель Рікеті (1749—1791)* — діяч Французької буржуазної революції.
- Мітрідат (123—63 до н. е.)* — понтійський цар.
- Мольєр (спр. ім'я — Жан-Батіст Поклен, 1622—1673)* — визначний французький комедіограф і актор, реформатор сценічного мистецтва.
- Монгольф'є Жозеф (1740—1810) та Монгольф'є Етьєн (1745—1799)* — французькі винахідники повітряної кулі, брати.
- Монтень Мішель де (1533—1592)* — французький філософ-гуманіст.
- Монтеск'є Шарль-Луї (1689—1755)* — французький просвітник і філософ.
- Мосх Іоанн (? — 619)* — візантійський письменник.
- Моцарт Вольфганг Амадей (1756—1791)* — великий австрійський композитор.
- Мурільйо Бартоломе Естебан (1618—1682)* — іспанський живописець.
- Мусей (V ст. до н. е.)* — давньогрецький поет.
- Мюссе Альфред де (1810—1857)* — французький поет-романтик.
- Навуходоносор* — цар Вавилонії (605—562 до н. е.).
- Надар (спр. ім'я — Турнашон Фелікс, 1820—1910)* — французький майстер фотомистецтва.
- Нерон (37—68)* — римський імператор.

Несторій (бл. 380—451) — константинопольський патріарх, засновник несторіанства — еретичної течії в християнстві.

Нодье Шарль (1780—1844) — французький письменник-романтик.

Нума Помпілій (715—673 до н. е.) — цар у Давньому Римі.

Ньютон Ісаак (1643—1727) — видатний англійський математик, механік, фізик і астроном.

Овідій (*Публій Овідій Назон*, 43 до н. е.— бл. 18 н. е.) — римський поет, автор «Метаморфоз», «Скорботних елегій» та «Листів з Понту».

Оже Луї-Сімон (1772—1829) — французький письменник і критик.

Олександр Македонський (356—323 до н. е.) — цар Македонії, створив шляхом завоювань найбільшу монархію стародавнього світу.

Олоферн (VI ст. до н. е.) — полководець у війську вавилонського царя Навуходоносора.

Орфіреус Йоганн Ернст (1680—1745) — німецький механік.

Осіан (III ст.) — легендарний кельтський воїн і співець; деякі з його сказань записані не пізніше XII ст.

Палестріна Джованні П'єрлуїджі (бл. 1525—1594) — італійський композитор, стояв на чолі римської поліфонічної школи.

Парацельс (*Філіпп Ауреол Теофраст Бомбаст фон Гогенгейм*, 1493—1541) — німецький лікар і природодослідник.

Паре Амбруаз (бл. 1509—1590) — французький хірург; відіграв значну роль у перетворенні хірургії на наукову дисципліну.

Паскаль Блез (1623—1662) — французький філософ, письменник, математик і фізик.

Пелагій (бл. 360—після 418) — церковний діяч, засновник пелагіанства, вчення, згодом визнаного еретичним.

Пелліко Сільвіо (1789—1854) — італійський письменник, карбонарій.

Перікл (бл. 490—429 до н. е.) — давньогрецький полководець і видатний державний діяч, керівник демократичних Афин періоду їхнього розквіту.

Персій Флакк Авл (34—62) — римський поет-сатирик.

Петрарка Франческо (1304—1374) — італійський поет, родоначальник гуманістичної культури Відродження.

Петроній Гай (?—66) — римський письменник.

Пілатр-Дерозье Франсуа (1756—1785) — французький фізик і повітроплавець. Загинув під час спроби перелетіти протоку Па-де-Кале на повітряній кулі.

Піндар (бл. 518—442 або 438 до н. е.) — давньогрецький поет-лірик, родоначальник одичного жанру.

Пінегріє Робер (бл. 1490— бл. 1560) — французький художник, майстер церковних вітражів.

Піранезі Джованні Баттіста (1720—1778) — італійський гравер, майстер грандіозних просторових побудов і світлотіньових контрастів.

Піттакос (бл. 650—бл. 569 до н. е.) — давньогрецький політичний діяч і мислитель.

Піфагор Самоський (VI ст. до н. е.) — давньогрецький математик, мислитель і політичний діяч.

Піччинні Нікола (1728—1800) — італійський композитор.

Плавт Тит Макцій (бл. 250—184 до н. е.) — римський композитор.

Планá (XVII ст.) — французький критик догматичного спрямування.

Платон (428 або 427 — 348 або 347 до н. е.) — давньогрецький філософ-ідеаліст.

Пліній Старший (23 або 24—79) — римський письменник і вчений, автор «Природної історії» в 37 книгах — енциклопедії природничих знань античності.

Плотін (бл. 205—270) — грецький філософ-ідеаліст, засновник неоплатонізму.

Плутарх (бл. 45— бл. 127) — давньогрецький письменник та історик.

Полібій (бл. 200— бл. 120 до н. е.) — давньогрецький історик.

Поліньяк Жюль Огюст Арман де (1780—1847) — французький реакційний державний діяч, у 1829 — голова державної ради і міністр закордонних справ.

Поліньяк Мельхіор де (1661—1742) — французький кардинал, дипломат і письменник.

Помпадур (Антуанетта Пуассон, 1721—1764) — фаворитка короля Людовіка XV.

Помпей (106—48 до н. е.) — римський полководець.

Попілій Гай (II ст. до н. е.) — римський консул.

Посідоній (бл. 135—51 до н. е.) — давньогрецький філософ-стоїк.

Прудон Жак (1644—1698) — французький поет і драматург, виступав проти Расіна.

Проперцій Секст (бл. 50 — бл. 15 до н. е.) — римський поет, автор любовних елегій.

Птолеме́й Клавді́й (бл. 90 — бл. 160) — давньогрецький астроном і географ, створив геоцентричну систему світу.

Рабле Франсуа (1494—1553) — великий французький письменник-гуманіст.

Равальяк Франсуа (1578—1610) — релігійний фанатик, вбивця короля Генріха IV.

Ракан Онора де Бюей (1589—1670) — французький поет, автор елегій і пасторалей.

Рамбульє Катрін (1588—1665) — маркіза, господиня відомого літературного салону в Парижі.

Рамзес II — давньоєгипетський фараон (1301—1235 до н. е.); частково збереглися комплекси монументальних споруд, збудованих за його царювання.

Расін Жан (1639—1699) — визначний французький драматург, представник класицизму.

Рафаель Санті (1483—1520) — великий італійський живописець і архітектор.

- Рейта (XVII ст.)* — природознавець, відомий дослідженнями в галузі оптики.
- Рембрандт Харменс ван Рейн (1606—1669)* — видатний голландський живописець і офортист.
- Ренан Жозеф Ернест (1823—1892)* — французький історик, філолог і філософ, автор «Історії походження християнства».
- Реньє Матюрен (1573—1616)* — французький поет.
- Реньяр Жан-Франсуа (1655—1709)* — французький драматург.
- Ресто П'єр (1690—1764)* — французький лінгвіст.
- Ретіф де ля Бретон Ніколя (1734—1806)* — французький письменник.
- Річард Левине серце (1157—1199)* — англійський король.
- Річард III (1452—1485)* — англійський король.
- Річчо* — музикант, фаворит шотландської королеви Марії Стюарт, був убитий в її кімнаті 1556 р.
- Рішельє Арман Жан дю Плессі (1585—1642)* — кардинал, з 1624 р. — фактичний правитель Франції.
- Рішле Сезар-П'єр (1631—1698)* — французький філолог, укладач «Словника рим».
- Робесп'єр Максимільєн (1758—1794)* — один з керівників Французької буржуазної революції.
- Роза Сальватор (1615—1673)* — італійський живописець, автор антифеодалних сатир.
- Ронсар П'єр де (1524—1585)* — французький поет епохи Відродження.
- Руайє-Коллар П'єр-Поль (1763—1845)* — французький політичний діяч, публіцист і літератор.
- Рубенс Пітер Пауль (1577—1640)* — визначний фламандський живописець
- Руссо Жан-Жак (1712—1778)* — французький письменник і філософ.
- Руфін (? — 395)* — візантійський політичний діяч.
- Ручелай* — відома з XIII ст. флорентійська родина.
- Сааді (між 1203 і 1210 — 1292)* — перський поет і мислитель.
- Салюстій (86 — бл. 35 до н. е.)* — римський історик.
- Санд Жорж (Аврора Дюдеван, 1804—1876)* — французька письменниця.
- Санхоніатон* — фінікійський історіограф; його праці лягли в основу творів давньогрецького історика Філона з Біблосу (II ст.).
- Сваммердам Ян (1637—1680)* — нідерландський натураліст, один з основоположників наукової мікроскопії.
- Сведенборг Емануель (1688—1772)* — шведський філософ-містик.
- Свіфт Джонатан (1667—1745)* — англійський письменник-сатирик і політичний діяч.
- С'Гравезанде Вільгельм Якоб (1688—1742)* — нідерландський фізик.
- Сегре Жан-Реньйо де (1624—1701)* — французький поет.
- Седен Мішель-Жан (1719—1797)* — французький драматург.
- Сезостріс (або Сенусрет)* — ім'я трьох фараонів 12-ї єгипетської династії (XX—XIX ст. до н. е.).

Семіраміда (кінець IX ст. до н. е.) — цариця Ассирії; висячі «сади Семіраміди» у Вавілоні — одне з «семи чудес світу».

Сеналіс Робер (кінець XV ст.— 1560) — французький єпископ, автор історичних праць.

Сен-Віктор Поль (1827—1881) — французький літератор.

Сенека Луцій Анней (бл. 4 до н. е.— 65 н. е.) — римський політичний діяч, філософ і письменник.

Сен-Ламбер Жан Франсуа де (1716—1803) — французький поет.

Сеннахериб — цар Ассирії (705—681 до н. е.), очолював завойовницькі походи до Халдеї, Іудеї, Вірменії, Мідії, Аравії.

Сен-П'єр (Шарль Грене Кастель, 1658—1743) — абат, французький мислитель-утопіст.

Сен-Сімон Клод Анрі де Рувруа (1760—1825) — французький мислитель, соціаліст-утопіст.

Сент-Евремон Шарль де Маргетель де Сен-Дені де (1616—1703) — французький письменник.

Сервантес Сааведра Мігель де (1547—1616) — великий іспанський письменник.

Сігізмунд-Август (1520—1572) — польський король.

Сід Кампеадор (справжнє ім'я — *Родріго Діас де Бівар, між 1026 і 1043—1099*) — іспанський лицар, герой Реконкісти, оспіваний в епічній «Пісні про Сіда».

Скалігер Жозеф (1540—1609) — французький вчений і поет, син Юлія Цезаря Скалігера.

Скалігер Юлій Цезар (1484—1558) — італійський і французький вчений і теоретик літератури.

Скаррон Поль (1610—1660) — французький поет і прозаїк, автор знаменитого «Комічного роману».

Скотт Вальтер (1771—1832) — англійський письменник, історичний романіст.

Скюдери Жорж (1601—1667) — французький поет і драматург.

Соваль Анрі (1623—1676) — французький історіограф, автор дослідження «Стародавній і сучасний Париж» (1724).

Содеріні — в XV—XVI ст. впливова флорентійська родина.

Сократ (470—399 до н. е.) — давньогрецький філософ, один з родоначальників діалектики.

Соломон — цар Ізраїльсько-Іудейського царства у 965—928 рр. до н. е.; згідно з традицією — автор біблійної «Пісні пісень».

Солон (між 640 і 635 — бл. 559 до н. е.) — давньогрецький політичний діяч, видатний реформатор суспільного устрою.

Сорель Шарль (1600—1674) — французький письменник.

Софокл (бл. 496—406 до н. е.) — великий давньогрецький поет-драматург.

Спартак (? — 71 до н. е.) — керівник найбільшого повстання рабів (73—71 до н. е.) у Давньому Римі.

Спенсер Едмунд (бл. 1552—1599) — англійський поет, автор «Пастушого календаря» (1579), писаного в дусі народної поезії.

Сталь Анна Луїза Жермена де (1766—1817) — французька письменниця.

Стезіхор (бл. 640— бл. 550 до н. е.) — давньогрецький поет-лірик.

Стендаль (Анрі Бейль, 1783—1842) — французький письменник.

Стенон Ніколас (1638—1687) — датський вчений.

Стіллінгфліт Едвард (1635—1699) — англійський теолог.

Страбон (64 до н. е.— 23 н. е.) — давньогрецький географ та історик.

Страда Фам'єн (1572—1649) — італійський історик.

Сулла (138—78 до н. е.) — римський полководець, згодом диктатор.

Суффло Жермен (1713—1780) — французький архітектор.

Сціпіони — аристократична родина в Давньому Римі; до неї належали визначні полководці Сціпіон Африканський Старший (бл. 235 — бл. 183 до н. е.) та Сціпіон Африканський Молодший (бл. 185—129 до н. е.).

Сюраб Жан-Батіст (1732—1817) — французький критик і журналіст.

Талейран Шарль-Моріс (1754—1838) — французький політик, майстер дипломатичної інтриги.

Тальма Франсуа-Жозеф (1763—1826) — французький трагічний актор.

Тамерлан (Тимур, 1336—1406) — середньоазіатський державний діяч і полководець, створив державу із столицею в Самарканді, здійснював завойовницькі походи.

Тарквіній (Тарквіній Гордий, 534—509 до н. е.) — згідно з переказом, останній цар Давнього Риму.

Тарталья (Ніколо Фонтано, 1499—1557) — італійський математик.

Тассо Торквато (1544—1595) — італійський поет Відродження, теоретик літератури.

Тастю Амабль Войяр (1798—1885) — французька письменниця і перекладачка.

Татій Ахілл (III ст.) — давньогрецький письменник.

Тацит Корнелій (бл. 58— бл. 117) — римський історик.

Теокрит (кінець IV — початок III ст. до н. е.) — давньогрецький поет, засновник жанру ідилії.

Теренцій Публій (бл. 195—159 до н. е.) — римський комедіограф.

Тертуліан Квінт Септімії Флоренс (бл. 160 — після 220) — християнський теолог і письменник.

Теспіс (VI ст. до н. е.) — давньогрецький поет-трагік.

Тіберій (42 до н. е. — 37 н. е.) — римський імператор.

Тібулл Альбій (бл. 50—19 до н. е.) — римський поет, автор елегій.

Тімолеон (бл. 410 — бл. 336 до н. е.) — давньогрецький політичний діяч.

Тіртеї (VII ст. до н. е.) — давньогрецький поет-лірик; згідно з переказом, своїми піснями надихав на подвиги спартанців.

Тітіополіс (XVII ст.) — автор досліджень з анатомії та медицини.

Трессан Луї Елізабет де ля Вернь де (1705—1783) — французький письменник, перекладач, популяризатор літератури середньовіччя.

Трибуле (спр. ім'я — *Феріаль*, бл. 1498 — бл. 1536) — блазень французьких королів Людовіка XII та Франціска I.

Трібун (VI ст.) — грецький медик.

Трістан л'Ерміт Франсуа (1601—1655) — французький поет і драматург.

Трітемій (*Трітгейм Йоганнес*, 1462—1516) — німецький історик і теолог.

Трюбле Нікола Шарль Жозеф (1697—1770) — французький письменник.

Турнефор Жозеф Піттон де (1656—1708) — французький ботанік і мандрівник.

Тьєррі Огюстен (1795—1856) — французький історик.

Уєслі Джон (1703—1791) — англійський богослов, засновник секти методистів.

Урбан VIII (1568—1644) — римський папа.

Фаларіс (бл. 570—554 до н. е.) — давньогрецький тиран; приречених до страти він наказував спалювати в череві мідного бика.

Фалес (бл. 625 — бл. 547 до н. е.) — давньогрецький філософ, родоначальник античної філософії.

Фенелон Франсуа (1651—1715) — французький письменник.

Феодора (501—548) — імператриця Візантії, дружина імператора Юстиніана.

Фердінанд II (1452—1516) — король Арагону, Сицилії, Кастилії та Неаполітанського королівства.

Фердінанд VII (1784—1833) — іспанський король.

Ферекід (V ст. до н. е.) — давньогрецький письменник, систематизатор міфів і переказів.

Фернель Жан (1497—1558) — французький лікар, астроном і математик.

Фідій (поч. V ст. — бл. 432 до н. е.) — давньогрецький скульптор періоду високої класики.

Філіпп Август (1165—1223) — французький король.

Філострат (II—III ст.) — давньогрецький письменник.

Фірдоусі Абулькасим (бл. 940—1020 або 1030) — перський і таджицький поет, автор епічної поеми «Шахнаме».

Флавій Йосиф (37—95) — іудейський історик.

Фламель Нікола (бл. 1330—1418) — французький письменник і алхімік; його ім'я було овіяне численними легендами.

Фламіній (?—217 до н. е.) — римський народний трибун, згодом консул.

Фолар Жан-Шарль (1669—1752) — французький теоретик військового мистецтва.

Фома Аквінський (1225 або 1226—1274) — італійський філософ та теолог.

Фонтанж Марія-Анжеліка (1661—1681) — герцогиня, фаворитка короля Людовіка XIV.

Фонтенель Бернар Ле Бов'є де (1657—1757) — французький письменник, вчений-популяризатор.

Форбс Джонатан (XVII ст.) — англійський критик.

Франклін Бенджамін (1706—1790) — американський просвітител, вчений, державний діяч.

- Франклін Джон (1786—1847)* — англійський полярний дослідник.
- Франціск I (1494—1547)* — французький король.
- Французьк II (1544—1560)* — французький король.
- Фредегонда (VI ст.)* — напівлегендарна королева в середньовічній Франції, відома своїми злочинами.
- Фрерон Елі (1719—1796)* — французький критик і журналіст; був реакціонером, наклепником і пасквілянтом, набув сумної слави завдяки полеміці з Вольтером.
- Фрідріх Великий (1712—1786)* — прусський король.
- Фукідід (бл. 460—400 до н. е.)* — давньогрецький історик; його «Історія», присвячена подіям Пелопоннеської війни, вважається вершиною античної історіографії.
- Фультон Роберт (1765—1815)* — американський винахідник.
- Хенгіст (V ст.)* — саксонський правитель, засновник Кентського королівства.
- Хеопс (XXVII ст. до н. е.)* — давньоєгипетський фараон.
- Хільдеберт I (?—558)* — франкський король.
- Хорса (V ст.)* — саксонський правитель.
- Цезар Гай Юлій (102 або 100 — 44 до н. е.)* — римський диктатор і полководець.
- Цинціннат (V ст. до н. е.)* — римський патрицій, консул, згодом — диктатор.
- Цицерон Марк Туллій (106—43 до н. е.)* — римський політичний діяч, оратор і письменник.
- Чеккі Джованні Маріо (1518—1587)* — італійський літератор і юрист.
- Челліні Бенвенуто (1500—1571)* — італійський скульптор, ювелір і письменник, представник маньєризму.
- Чингісхан (Темучин, бл. 1155—1227)* — засновник і великий хан Монгольської імперії, організатор завойовницьких походів проти народів Азії та Східної Європи.
- Чосер Джефрі (1340—1400)* — англійський поет, автор «Кентерберійських оповідань».
- Шаплен Жан (1595—1674)* — французький поет і теоретик класицизму.
- Шатобріан Франсуа Рене (1768—1848)* — французький письменник-романтик.
- Шатору Марія-Анна (1717—1744)* — фаворитка французького короля Людовіка XV.
- Шекспір Вільям (1564—1616)* — великий англійський драматург і поет.
- Шеллі Персі Біші (1792—1822)* — англійський поет-романтик.
- Шеньє Андре Марі (1762—1794)* — французький поет і публіцист; оживив ліричне начало у французькій поезії.
- Шеньє Марі-Жозеф (1764—1811)* — французький поет і драматург, брат А. Шеньє.
- Шіллер Йоганн Фрідріх (1759—1805)* — німецький поет, драматург і теоретик мистецтва.

Шлегель Август Вільгельм (1767—1845) — німецький історик літератури, критик, перекладач і поет, теоретик романтизму.

Шлегель Фрідріх (1772—1829) — німецький критик, філософ культури, мовознавець, письменник. Брат А. В. Шлегеля.

Шодезег Жак-Жермен (1814—1847) — французький літературний критик.

Шодрюк-Дюкло (?—1842) — французький державний діяч, запеклий рояліст. Вважаючи, що уряд Бурбонів недостатньо оцінив його заслуги, демонстративно ходив по Парижу в брудному лахмітті.

Штіфель Міхаель (1486—1567) — німецький математик.

Штоффлер Йоганн (1472—1530) — німецький математик і астроном.

Шуазель Етьєн Франсуа де (1719—1785) — французький державний діяч.

Ювенал Децім Юній (бл. 60— бл. 127) — римський поет-сатирик.

Югурта (160—104 до н. е.) — цар Нумідії, був переможений римлянами.

Юліан (331—363) — римський імператор.

З М І С Т

Москаленко М. Н. ВІКТОР ГЮГО — ТЕОРЕТИК МИСТЕЦТВА	5
ПЕРЕДМОВА ДО «КРОМВЕЛЯ»	24
СОБОР ПАРИЗЬКОЇ БОГОМАТЕРІ (Фрагменти)	79
З ПЕРЕДМОВ ДО ДРАМ І ПОЕТИЧНИХ КНИГ	109
ПОЕЗІЇ	
Покликання поета	154
Скульпторові Давіду д'Анже	164
Початок музики — в шістнадцятому столітті	170
Відповідь на звинувальний акт	177
Чотири вітри духу	184
ВІЛЬЯМ ШЕКСПІР (Фрагменти)	188
Примітки	325
Показчик імен	336

Памятники эстетической мысли

ВИКТОР ГЮГО

ИСКУССТВО И НАРОД

Сборник

Составление, перевод с французского,
вступительная статья и примечания
Михаила Никоновича Москаленко

Киев, «Мистецтво», 1985

(На украинском языке)

Зав. редакцією *С. М. Пільчевська*
Редактор *В. М. Кордун*
Художній редактор *Ю. В. Бойченко*
Технічний редактор *Л. Л. Ніколенко*
Коректор *В. Г. Волох*

Информ. бланк № 1698

Здано на виробництво 26.04.84. Підписано до друку 24.12.84. Папір кн. журнальний. Гарнітура літературна. Спосіб друку високий. Умовн. друк. арк. 15,75. Умовн. ф.-відб. 16,45. Обл.-вид. арк. 19,21. Тираж 3000 пр. Зам. 4—243. Ціна 2 крб.

Видавництво «Мистецтво»,
252034, Київ-34, Золотоворітська, 11.

Київська книжкова фабрика,
«Жовтень», 252053, Київ-53,
вул. Артема, 25.

Гюго В.

Г99 Мистецтво і народ : Збірник / Упоряд., пер. з фр., передм., приміт. та імен. покажчик Москаленка М. Н.— К. : Мистецтво, 1985.— 356 с.— (Пам'ятки естет. думки).

В опр. : 2 крб. 3000 пр.

Творчість великого французького поета, прозаїка і драматурга, передового громадського діяча, борця за передові ідеали здобула справді світове визнання. Велике значення мають для нас його публіцистичні, філософські, естетичні праці. Визначне місце серед них належить одному з найяскравіших творів Гюго в галузі теорії мистецтва — трактатові «Вільям Шекспір», написаному наприкінці 1864 року. До збірки включено також передмову до драми «Кромвель» (1827), що стала програмою прогресивного романтизму, роздуми про мистецтво з роману «Собор Паризької богоматері», уривки з передмов до драматургічних і поетичних творів, поезії на мистецькі теми. Розраховано на всіх, хто цікавиться питаннями літератури й мистецтва.

Г 0302060000—059
М207(04)—85 21—85

87.8

*У нашому видавництві
незабаром виходить книжка:*

Потебня О. О. Естетика і поетика слова. / Упоряд., вступ. ст., пер. І. В. Іваньо, А. І. Колодної.— К.: Мистецтво, 1985.— 15 арк.

До книги включено статті та фрагменти з творів і лекцій видатного мислителя-вченого, який зробив великий внесок у розвиток мовознавства, фольклористики, літературознавства, естетики та психології творчості.

1100.

2 крб.

Багатотомна серія «Пам'ятки естетичної думки» знайомить читача з найвидатнішими творами з питань естетики, які написали діячі вітчизняної та зарубіжної науки, культури, мистецтва. Серія охоплює твори мислителів античного світу, доби Відродження та Просвітництва, російських та українських революціонерів-демократів. Щороку видавництво «Мистецтво» випускає книги цієї серії.



ВІКТОР ГЮГО · МИСТЕЦТВО І НАРОД



ВІКТОР ГЮГО
МИСТЕЦТВО
І НАРОД

ПАМ'ЯТКИ
ЕСТЕТИЧНОЇ
ДУМКИ