

П. С. КОГАН

**НАРИСИ ІСТОРІЇ
ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ
ЛІТЕРАТУРИ**

Ціна 4 крб. 15 коп.

ДЕРЖАВНЕ
УЧБОВО - ПЕДАГОГІЧНЕ ВИДАВНИЦТВО
„РАДЯНСЬКА ШКОЛА“

П. С. КОГАН

НАРИСИ ІСТОРІЇ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

ТОМ ДРУГИЙ

З передмовою проф. С. І. РОДЗЕВИЧА

Переклад з 9-го російського видання, допущеного
Наркомосом РСФРР як підручник для вищих педа-
гогічних учбових закладів

ДОПУЩЕНО НКО УСРР ЯК ПОСІБНИК ДЛЯ
СТУДЕНТІВ ПЕДВИШІВ ТА ВЧИТЕЛІВ

ДЕРЖАВНЕ
УЧБОВО - ПЕДАГОГІЧНЕ ВИДАВНИЦТВО
„РАДЯНСЬКА ШКОЛА“
ХАРКІВ · 1936

Бібліографічний опис цього видання вміщено в „Літописі Укр. Друку“, „Картковому репертуарі“ та інших покажчиках Української Книжкової Палати

Редактор *Рудик*
Переклав *Панчул*

Техредактор *Карцев В.*
Коректор *Султанський*

Радвиона". Випання № 190. Зам. № 2174. Тираж 10.200. Уповн. Головліту № 3750. Формат 62x88 $\frac{1}{16}$. Папер. арк. 10 $\frac{1}{4}$. Друк. арк. 20 $\frac{1}{2}$. Знаків в 1 пап. арк. 96.000. Здано до виробництва 13/IV 1936 р. Підписано до друку 8/VII 1936 р.
Ціна книги 3 крб. 75 коп. Оправа 40 коп.

Книжкова фабрика ДВРШ ім. Г. І. Петровського, Харків.

ПЕРЕДМОВА.

I.

Перші видання „Нарисів з історії західноєвропейської літератури“ П. С. Когана припадають на 1903 (I том) і 1905 (II том) роки. Від того часу до 1928 р. „Нариси“ витримали 8 видань, — ставши найпопулярнішим підручником поруч із „Нарисом розвитку західних літератур“ В. Фріче. Проте обидві ці праці з боку методологічного й методичного мають чимало хиб. Створення підручника з історії західноєвропейської літератури, що відповідав би рівневі сучасного марксо-ленінського літературознавства, його досягненням за останні роки напруженої боротьби проти переверзанства, троцькізму, нацдемівщини — це найактуальніше наше науково-педагогічне завдання. Почасті воно вже в процесі реалізації. Для епохи імперіалізму, напр., ми вже маємо книгу Е. Гальперіної, А. Запровської і Н. Ейшиської „Курс західної літератури XX ст.“ (том I), але для ознайомлення з процесом розвитку західної літератури, починаючи з XVII—XVIII ст. ст. і до епохи імперіалізму, курси П. Когана і В. Фріче лишаються покищо єдиними більш-менш систематичними оглядами літературного процесу на Заході.

Другий том „Нарисів“ П. Когана, присвячений літературі XIX ст., подає чимало цінного фактичного матеріалу, але його висвітлення, методологічна позиція автора потребують з боку читача „Нарисів“ критичного до них ставлення шляхом пильного ознайомлення з художніми творами, класичними працями Маркса, Енгельса і Леніна, їх висловлюваннями про окремих письменників, а також і з деякими статтями та книгами радянських літературознавців. Показчик основної критичної літератури до кожного розділу II тома „Нарисів“ має полегшити це критичне їх засвоєння та поглиблення поданого в них матеріалу.

В своїх „Нарисах“ П. С. Коган виступає в основному як представник культурно-історичного методу в літературознавстві, основоположником якого був відомий французький буржуазний соціолог і історик Іпполіт Тен. Проте П. С. Коган намагається в своїх „Нарисах“ поглибити, уточнити поняття „середовища“, суспільства, що, за І. Теном, поруч із „расою“,— особливостями „національного характеру“, і „моментом“, тобто історичною специфікою даного суспільства,— зумовлюють виникнення мистецтва, зокрема літератури, їх зміст і художній стиль. Це поглиблення йде в бік наближення до матеріалістичного розуміння історії, до усвідомлення того, що сукупність „виробничих відносин становить економічну структуру суспільства, реальну базу, на якій виситься юридична й політична надбудова і якій відповідають певні форми суспільної свідомості“ (К. Маркс, передмова до твору „До критики політичної економії“).

В розділі XVIII другого тома „Нарисів“ П. С. Коган, знайомлячи читача з „основними ідеями вчення Маркса і Енгельса“, справедливо зауважує, що вони „з разючою силою виявили всю непримиренність інтересів буржуазії і пролетаріату“, що ніхто до них „не подав такої стислої, але всебічної оцінки буржуазії“. Отже, П. С. Коган ніби доходить і до розуміння історичного процесу як історії боротьби класів. А проте цієї провідної нитки для відкриття закономірності в розвитку суспільного життя П. С. Коган майже не застосовує до свого аналізу „літературних напрямів“. Він обмежується загальними зауваженнями про капіталістичну еволюцію суспільства, не пов'язуючи її органічно з процесом класової боротьби, ігноруючи специфіку окремих її етапів, не враховуючи процесу загнивання капіталізму в стадії імперіалізму. Згадуючи в першому розділі про „непримиренну боротьбу поміж обома класами“, що розгортається на початку XIX ст., П. С. Коган ніде далі не підходить до літературного процесу як до відображення факта й фактора цієї класової боротьби. За традицією „культурно-історичної школи“ П. С. Коган розглядає літературу як голос „суспільства“, не враховуючи класової його диференціації, не спиняючись на становищі кожного окремого класу, різних груп або верств усередині класу, не ставлячи питання про суперечність і єдність ідеологічних позицій цих верств, відображення їх у літературі.

Ось чому проблема соціальної генези творчості письменника, того або іншого літературного стилю, ставиться й розв'язується в „Нарисах“ надто невиразно. Замість визначення класової природи даного письменника на основі аналізу творчого

його шляху в конкретних історичних умовах, замість виявлення діалектики його творчого розвитку—здебільшого зустрічаємо в „Нарисах“ механічний перелік „провідних ідей“ письменника, вказівки на їх зв'язок з основними філософсько-науковими ідеями „епохи“. Останнім П. С. Коган приділяє чимало уваги в своїх „Нарисах“, і це, звичайно, одна з цінних сторін його праці. А втім, знайомлячи читача з різними ідеологічними надбудовами, пов'язаними з літературою, П. С. Коган не встановлює з достатньою чіткістю їх класового змісту, їх соціально-політичної ваги і функції.

В. І. Ленін писав, що „відкриття матеріалістичного розуміння історії або, вірніше, послідовне продовження, поширення матеріалізму на галузь суспільних явищ усунуло дві головні хиби попередніх історичних теорій. Поперше,— вони в кращому разі розглядали лише ідейні мотиви історичної діяльності людей, не досліджуючи того, чим викликаються ці мотиви, не вловлюючи об'єктивної закономірності в розвитку системи суспільних відносин, не вбачаючи коренів цих відносин у ступені розвитку матеріального виробництва; подруге,— попередні теорії не охоплювали якраз дій мас населення, тоді як історичний матеріалізм уперше дав можливість з природничо-історичною точністю дослідити суспільні умови життя мас і зміни цих умов“. Ось цього дослідження причин, ідейних мотивів творчої діяльності того чи іншого філософа, письменника, дослідження життя мас людності— бракує „Нарисам“. „Домарксівська „соціологія“ і історіографія,— пише Ленін,— в кращому разі давали нагромадження сирових фактів, уривками набраних, і зображення окремих сторін історичного процесу“. Це стосується і „соціологізму“ першого й другого тома „Нарисів“, не перероблених автором, який після Великої соціалістичної Жовтневої революції в багатьох своїх статтях значно ближче підійшов до марксистського літературознавства, але дальшу його еволюцію припинила передчасна смерть.

Відзначимо тепер ті окремі питання, поставлені в II томі „Нарисів“, на хибність висвітлення яких або на недостатню глибину останнього повинен звернути свою особливу увагу читач книги, користуючись доданим до книжки списком основної (сучасної) критичної літератури.

II.

В розділі III, аналізуючи творчість Шатобріана, як видатного представника реакційного дворянського романтизму, П. С. Коган

доходить надзвичайно дивного висновку, за яким реакційні романтики „були сильні своєю критикою“. Їм пощастило, — гадає П. С. Коган, — виявити чимало помилок просвітительного віку, вони примусили прогресивних письменників „обережніше йти далі і не повторювати помилок минулого“. В „Комуністичному маніфесті“, в розділі „Феодальний соціалізм“, читаємо про історичне покликання англійської та французької аристократії — „писати памфлети проти сучасного буржуазного суспільства“. Проповідники цього „феодального соціалізму“, реакційні романтики, зазначають Маркс і Енгельс, уражали часом дуже гостро буржуазію „своїм їдким, дотепно - нищівним присудом, але який завжди справляв комічне враження своєю цілковитою неспроможністю зрозуміти хід сучасної історії“. Отже ясно, що реакційні романтики не могли впливати на соціально - політичну й філософську думку прогресивних буржуазних письменників 20 — 40 - х рр. XIX ст. Програмний консерватизм Бальзака, який справді в своїх листах посилався на Бональда і де - Местра, не заважав йому в його творчості бачити хід історії, „йти проти своїх власних класових симпатій і політичних забобонів“, бачити „неминучість падіння своїх улюблених аристократів“. Ця за наших часів звиродніла буржуазія в своїй фашистській „соціології“ і „філософії“ повертається, як до своїх учителів, до реакційних романтиків початку XIX ст.

Характеризуючи англійський реалізм 40 — 50 - х рр., П. С. Коган справедливо підкреслює моралізаторську тенденцію в романах Ч. Діккенса, поруч із обуренням проти соціального „зла“ — прагнення письменника не до революційної перебудови старого світу насильства, а до його „реформування“ шляхом пропаганди милосердя до „знедолених“, філантропії, дрібнобуржуазного гуманізму. Але П. С. Коган суперечить собі самому, подаючи невірне, ідеалістичне трактування проблеми Діккенсового гумору, його „сміху“. Останній означається як „сміх, пройнятий гіркістю й жовчною ненавистю“, далекий від примирення з дійсністю. Цей погляд на природу Діккенсової сатири і його гумору — помилковий. Моралізуючий пафос і елементи комічного, смішного — являють певну єдність у творчості англійського реаліста. Викриваючи соціальне „зло“, тобто суперечності розквітлого в Англії промислового капіталізму, Діккенс боїться розвитку масового революційного руху („Тяжкі часи“), класової боротьби. Його гумор має за свою об'єктивну класову функцію — притупити надто гострі грані класових суперечностей, показати „зло“ в світлі моралізуючого сміху, прищепити читачеві віру в перемогу „добра“ як основного елементу кожної людської душі. Гумор

Діккенса органічно зв'язаний з його світоглядом, і даремно П. С. Коган хоче надати йому характеру якоїсь „надкласовості“, зазначаючи: „подібно до багатьох великих сатириків, Діккенс не мав позитивної програми“. Це ігнорування класової зумовленості творчості кожного письменника, підміна аналізу складного його діалектичного розвитку характеристикою його світогляду „взагалі“, цей повзучий емпіризм П. С. Когана — спричиняються до ототожнення ідеологічно-творчих настановлень Діккенса і Теккерей, представників різних груп англійської буржуазії й різних варіантів англійського буржуазного реалізму.

Не може задовольнити радянського читача і аналіз літературної спадщини найвидатнішого буржуазного реаліста ХІХ ст. — Оноре де-Бальзака. Спираючись на праці про Бальзака І. Тена, Фаге й інших буржуазних французьких літературознавців другої половини ХІХ ст., П. С. Коган повторює їх обвинувачення геніального автора „Людської комедії“ в „низькому погляді на людську природу“, що, мовляв, зумовив і соціально-політичні погляди Бальзака, хоч, з другого боку, за Коганом, він не мав „ясних позитивних соціальних або політичних ідеалів“, був нездатний „усвідомити соціальну та політичну еволюцію, що творилася перед його очима“. Це той Бальзак, про якого К. Маркс писав, що він взагалі видатний щодо глибокого розуміння реальних відносин. Той Бальзак, про „Людську комедію“ якого Ф. Енгельс писав, що вона є найвидатнішою реалістичною історією французького суспільства від 1816 до 1848 р. Сам П. С. Коган суперечить собі самому, зазначаючи в другому місці, що Бальзак „передбачав з властивою йому проникливістю майбутнє“. В світлі буржуазного демократизму й соціологізму не можна, звичайно, зрозуміти соціальну природу Бальзакового „легітимізму“, ключем до розуміння якої є блискуча характеристика „легітимізму“ в „Вісімнадцяте брюмера Луї Бонапарта“ К. Маркса. Подаючи в розділах про Бальзака багато фактичного матеріалу, вірну в основному характеристику головних персонажів „Людської комедії“, П. С. Коган неспроможний розв'язати питання про її реалізм, про співвідношення між світоглядом Бальзака і творчим його методом, їх класову природу і функцію. Тут читач повинен звернутися до праць тих радянських літературознавців, які поповнять цей істотний „прорив“ у „Нарисах“.

В аналізі розвитку французького реалізму не знайшлося чомусь місця (як і в „Нарисі“ В. Фріче) для Флобера, цього великого буржуазного реаліста, в естетичній теорії якого і в художніх його творах знаменно відбиваються дальший процес загострення

класової боротьби, поглиблення соціальних суперечностей — ознаки загнивання капіталістичної системи. Отже бажано, щоб читач „Нарисів“ ознайомився з такими творами Г. Флобера, як „Мадам Боварі“, „Сантиментальне виховання“, „Саламбо“, „Бювар і Пекюше“, а також і критичними статтями про нього (див. бібліографію).

В розділі, присвяченому важливому питанню про перехід від романтизму до реалізму, розвитку соціально-політичної поезії в Німеччині і Франції, чимало уваги присвячено Вікторові Гюго. Проте за нагромадженням біографічно-літературного матеріалу зникає типова перспектива ідеологічної еволюції В. Гюго від роялізму до буржуазного демократизму, до республіканізму, зумовленої соціально-політичним становищем класової групи, до якої належав поет, — французької дрібної буржуазії. В період 1830—1871 рр. зростають її опозиційні настрої, політично безсилий протест проти хижацтва панівної фінансово-промислової буржуазії, але разом із тим зростає і масовий революційний рух. Такі історичні події, як червневі дні революції 1848 р. і Паризька комуна, ставлять на порядок денний історії питання соціальної революції. Дрібнобуржуазні демократи покладають великі надії на чудодійну силу демократично-республіканських установ, свято вірують в неї, проklamуючи свою „надкласовість“. Суть цієї віри, широкі у В. Гюго, блискуче виявляє К. Маркс, говорячи, що демократ, тому що він репрезентує дрібну буржуазію, тобто перехідний клас, у якому при-тупляються інтереси двох класів, уявляє себе взагалі вищим над усяку класову протилежність. Таким уявляв себе і Віктор Гюго, так ідеалістично уявляє його собі і П. С. Коган, зазначаючи: „він не пристав до певної партії, не став під певний прапор, він зберіг у душі любов до вічного“. Ми знаємо, що Гюго досить ясно протиставляв триколовий буржуазний прапор червоному прапорові революційного пролетаріату, як символи „культури“ і „анархії“. Класова обмеженість „гуманізму“ Гюго, найяскравіше виявлена в романі „93-й рік“ (аналізу його немає в „Нарисах“), лишається нез'ясованою у П. С. Когана, як і зумовлена ним романтизація дійсності. „Романтизм Гюго був по суті реалізмом“ — це твердження, звичайно, нічого не доводить.

Лірично написаний розділ про Гейне дає уявлення про багатогранність творчості великого німецького поета, але не висвітлює питання про ідеологічну й творчу еволюцію автора „Німеччини“, його наближення до революційного соціалізму, дво-

Істе його ставлення до комунізму. Гейне, як великий революційний поет, як атеїст, як немилосердний ворог „старого світу“ — дістає невиразну характеристику в „Нарисах“, що до певної міри слід пояснити, крім методологічної загальної позиції їх автора, і тими цензурними умовами, в яких писалася книга, коли текст „Німеччини“ ряснів „многокрапками“, а „Диспут“ та інші антирелігійні твори Гейне були заборонені царською цензурою. Велика історична постать Гейне вперше визволяється від ідеалістичного „гриму“ в працях радянських літературознавців.

В останніх двох частинах II тома „Нарисів“ подається аналіз „натуралізму“ і „символізму“ в зв'язку з характеристикою дарвінізму, марксизму, ніцшеанства. Як уже зазначено вище, не зважаючи на визнання геніальності економічного вчення Маркса і „разючої сили“ його матеріалістичного розуміння історії, „Нарисам“ бракує останнього. Ідея розвитку, еволюції панує в них, але в ідеалістичному її формулюванні, як невпинного, поступового, прямолінійного розвитку, а не розвитку, „так би мовити, по спіралі“, розвитку „із стрибками, катастрофами, революціями“, перервами поступовості, оберненням кількості в якість. Отже „натуралізм“ для П. С. Когана — це дальша еволюція реалізму, пов'язана з „розвитком природознавства і соціальних інтересів“. Е. Золя лише „довів до крайніх логічних висновків“ методи Бальзака, Діккенса та інших реалістів.

Проте „натуралізм“ являє собою не розквіт буржуазного реалізму, а початок його виродження. У 80-х рр. XIX ст. промисловий капіталізм починає переростати в паразитичний, монополістичний. Буржуазія, яка в першій половині сторіччя провадила боротьбу за своє панування проти залишків феодалізму, тепер перетворюється на клас реакційний, що опинився перед колосальним зростанням історичної сили — пролетаріату, озброєного великим вченням Маркса. Це й характеризує натуралізм взагалі та зокрема творчість його виразного представника — Е. Золя. Не подаючи соціальної генези „натуралізму“, не виявляючи його обмеженої пізнавальної цінності, порівнюючи з реалізмом Бальзака, П. С. Коган, проте, подає вірну в основному характеристику Золя, як „обличителя“ буржуазії, а разом із тим „типового від голови до ніг буржуа“. Але знов таки ідеалістично лунає висновок: „Золя не ставив собі за мету захищати робітника проти капіталіста або навпаки“. Підносячись часом до високого художнього реалізму в зображенні окремих сторін дійсності, Золя в своїх висновках щодо перспектив соціального розвитку, його результатів стоїть на позиції утопічної реакційної ідеї мирного вrostання капіталізму

в соціалізм. Золя щиро думав, що він захищає робітника проти капіталіста, але об'єктивно, проповіддю своєї основної ідеї в образах своїх романів, він захищав капіталізм проти революційного пролетаріату.

Не будемо, за браком місця, спинятися на визначенні символізму в II томі „Нарисів“, тим більше, що західноєвропейський символізм висвітлюється в „Курсі західної літератури XX ст.“ Е. Гальперіної, А. Запровської і Н. Ейшискіної. Відзначимо лише те, що в 1905 році П. С. Коган не міг, звичайно, простежити „еволюції“ Гауптмана від попутництва з „легальним соціалізмом“ до співробітництва з німецьким фашизмом за наших часів. Не зрозумів П. С. Коган і глибоко реакційної суті філософії Ніцше, цього попередника фашистської соціології, філософії і естетики, заплутавшись у суперечностях його мислення. Відзначаючи антидемократичність філософії Ніцше, П. С. Коган знаходить у ній „одну світлу сторону“, а саме — „пристрасний порів до ідеалу, туманного, щоправда, далекого, але все таки високого“. Що ж це за ідеал Ніцше? Це міфічний образ „надлюдини“, який означає, що капіталістична культура повинна „омолодитися“, скинути з себе „лахміття“ демократизму, виховати расу „владарів“, сповнених волі до перемоги, тобто до перетворення більшості людства на покірних рабів. Парадокси Заратустри, ідея „здорової“ варваризації людини-владаря знайшли свій буйний розвиток у теорії і практиці фашистського режиму імперіалістичної буржуазії. Має рацію Г. Лукач, зазначаючи, що велика різниця між ідеологічним рівнем Ніцше та його фашистських послідовників „не може затушувати того історичного факту, що Ніцше є одним із найважливіших предків фашизму“¹.

С. Родзевич.

¹ Г. Лукач, Ницше как предшественник фашистской эстетики, „Литературный критик“, 1934, № 12.

ВІД ВИДАВНИЦТВА ¹.

Дев'яте видання другого тома „Нарисів“ П. С. Когана передруковується без змін з 8-го видання, виправленого самим автором.

Очевидні друкарські помилки і перекручення виправлені за попереднім виданням.

Це видання попереджене передмовою І. М. Нусінова, яка дає оцінку праці П. С. Когана з погляду марксо-ленінського літературознавства. Передмова ця вміщена в одинадцятому виданні першого тома „Нарисів“, що виходить одночасно.

ПЕРЕДМОВА ДО ПЕРШОГО ВИДАННЯ.

Цей том є природним продовженням першого тома „Нарисів“ і має те саме завдання, що й перший. Я мав на увазі описати головні літературні течії від початку ХІХ сторіччя аж до наших днів, а також з'ясувати зв'язок між цими течіями, з однієї сторони, і соціальними та науковими прагненнями віку — з другої. Деякі частини цієї книги, так само як і попереднього тома, були видрукувані в різних журналах, головню в „Русской мысли“, але більшість розділів з'являються в пресі вперше. Показчик літератури в кінці книги має допомогти тим, хто захоче зробити другий крок у вивченні літератури ХІХ сторіччя, тобто перейти до більш детального ознайомлення з нею. В показчику джерел вміщені твори, якими я користувався як посібниками при складанні цієї книги.

П. К.

Москва, 1905 р.

¹ Примітка — видавництва „Учпедгиз“. Передмова І. М. Нусінова вміщена з І томі.

ПЕРЕДМОВА ДО ДРУГОГО ВИДАННЯ.

В цьому виданні зроблено деякі значні зміни. Поперше, я вважав за потрібне вмістити короткий нарис розвитку головних філософських ідей в Німеччині ХІХ сторіччя, щоб ясніш відтінити ідеалістичний напрям, що розвинувся в європейській думці поруч з матеріалістичним. Подруге, пропущено розділ про Шніцлера, бо, стараючись з'ясувати літературні напрями за творами найбільш яскравих їх представників, я вважаю, що письменник, який відбив тільки побічну течію цього напрямку, порушує гармонію книги. Розділ про Шніцлера ввійде до ІІІ тома цих „Нарисів“, який буде присвячений сучасним західним письменникам (Оскаріві Уайльду, Пшибишевському, Мірбо і т. ін.) і в якому можна буде дати огляд не тільки головних літературних напрямів, але й їх побічних течій.

П. К.

Москва, 1908 р.

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ.

РОЗЧАРУВАННЯ І РЕАКЦІЯ. ЛЕОПАРДІ. ШАТОБРІАН.

I.

Головні культурні фактори на світанку XIX сторіччя. — Промисловий переворот. — Машини. — Капіталістичний спосіб виробництва. — Робітниче питання. — Три стадії в історії боротьби робітників з підприємцями. — Феодал і кріпак середніх віків; капіталіст і робітник XIX сторіччя. — Відкриття і винаходи. — Пара й електрика. — Залізниця, телеграф та їх вплив. — Кюв'є і успіхи природознавства. — Конкордат. — Реакція. — Загальний висновок про першу половину XIX сторіччя.

Розчарування, що охопило європейське суспільство на початку XIX сторіччя, зводилось до двох основних мотивів. Суспільство на тій стадії економічного розвитку, на якій воно стояло, не могло правильно підійти до оцінки подій кінця XVIII сторіччя. Воно зневірилось у силі людського розуму, зневірилось у науці, що не могла замінити релігію, не могла дати відповіді на одвічні питання, як це робила всезнаюча католицька церква. Крім того, суспільство втратило віру в свої діяльні сили, розчарувалось у революції, пересвідчилось, що одним ударом не можна здійснити „царство боже“ на землі, створити досконалий лад, заснований на засадах рівності й братерства.

Так само як у XVIII сторіччі було заведено з іронією ставитися до віковичних основ, на яких тримався тодішній суспільний лад, глузувати з бога й церкви, з традиції, влади й авторитету, так на початку XIX сторіччя в суспільстві поширилось скептичне ставлення до сподівань, що їх покладали енциклопедисти на людський розум і людські сили. Але великий переворот, що дав могутній поштовх прагненням людини до пізнання природи і до впорядкування суспільства, привів не тільки до розчарування. В той час як, одні, вражені запаморочливою швидкістю подій і незначністю досягнутих результатів, дійшли до розпачу, інші не розлучались ні з одним з ідеалів, заповіданих просвітительним віком, стали досліджувати причини невдачі, зайнялися клопітливою науковою роботою. Вона, якщо і не обіцяла відкрити тайни буття, то, принаймні, сприяла посиленню влади людини над природою і поліпшенню життєвих умов.

На світанку ХІХ сторіччя ми бачимо три головних явища, що лягли в основу культурного життя цього сторіччя: торжество старих теократичних уявлень, швидке зростання промисловості і, нарешті, успіхи природничих та інших наук. Ці культурні фактори часто діють незалежно один від одного, але ще частіше їх впливи переплітаються поміж собою, вороже стикаються один з одним або прагнуть до примирення і злиття. Поруч із спробами відродити старе в його недоторканому вигляді, побудувати суспільство на основах церковного авторитету, виникають спроби примирити старе з новим, злити початки самодіяльності, що зміцніли на основі промислового перевороту, і дух критики, що розвинувся завдяки успіхам знання, з однієї сторони, з принципом авторитету, з думкою про роль, яку відіграють у житті вищі, неприступні аналізові і свідомості сили — з другої.

Промислова революція була викликана швидким зростанням торговельного світового обміну під впливом географічних відкриттів ХVІ сторіччя. Ці відкриття привели до того, що центр ваги міжнародної торгівлі з берегів Середземного моря перемістився до Атлантичного океану, до морського шляху в Америку й Індію. Серед морських торговельних держав Англія незабаром посіла перше місце. До половини ХVІІІ сторіччя її світовій торгівлі шкодила відсутність внутрішніх шляхів сполучення, що перешкоджало підвозити товари зсередини країни до берегів і назад. Але в другій половині ХVІІІ сторіччя Англію вкриває мережа каналів, що на кінець цього сторіччя являють собою прекрасні шляхи внутрішнього сполучення. Завдяки цьому підвіз сировини на фабрики і вивіз готових продуктів дуже полегшився. Таким чином, канали сприяли поживленню світового обміну, в умови якого слідом за Англією втяглися і інші європейські держави. Результатом цього було повсюдне поступове знищення натурального господарства, занепад дрібного виробництва і зростання великої промисловості, капіталістичного способу виробництва. Могутнім спільником капіталіста стала машина. „Винайдення машин, — говорить у своїх „Очерках из новейшей истории политической экономии“ Туган-Барановський, — це було перше слово промислової революції. Значення машин в історії людства не може бути перебільшене. Людський розум знав багато більші триумфи, але ніколи ні один продукт людської думки не викликав таких глибоких змін у зовнішніх умовах життя людства, як машини. Машини відзначили собою початок нової ери — звільнення людей спід влади зовнішньої природи; тим то вони стали найплототворнішою перемогою людського духу, тією прометеєвою іскрою, з якої розгорілося велике полум'я, що охопило з усіх боків старий світ людських відносин. Немає більш разючого речового символу панування людської свідомості над матерією, ніж струнки й блискучі маси металу, що слухняно покораються людській волі і виконують роботи, які в багато разів перевищують мускульні сили людей. Людина як тварина, як носитель механічної енергії втратила завдяки машинам своє колишне господарське

значення порівняно з людиною як істотою розумною, як джерелом психічної сили“.

Пригляньмося ближче до тих наслідків, які мало винайдення машин і розвиток промисловості, що їх супроводжував. Найбільше виграли капіталісти. Дрібний підприємець, не маючи капіталів і коштів, щоб запровадити в себе машини, витісняється всіма технічними удосконаленнями. Раніше проти інших галузей промисловості машинами скористалися бавовнопрядильні фабрики, і на початку XIX сторіччя дрібні майстерні і домашнє виготовлення бавовняної пряжі геть зникають. Але капіталіст не тільки вбиває дрібне виробництво, — він дістає можливість заволодіти робочими руками, що звільнилися. Не маючи спромоги конкурувати з ним, дрібні продуценти перестають бути самостійними господарями і, не маючи засобів існування, вони радше-рад змушені шукати собі заробітку в капіталіста; вони можуть продати свою працю, а це дає можливість капіталістові ще більше розширити своє підприємство: він створює навколо себе цілу армію робітників і прикажчиків; йому нема чого самому працювати і розвозити свої товари — цю роботу виконує армія неімущих людей, яка не може заснувати свого власного підприємства і якій він дає за це засоби існування; сам він, живучи у великому торговельному центрі, лишає за собою тільки загальне керування підприємством. Одночасно з розвитком великої промисловості, заснованої на капіталістичному способі виробництва, в західноєвропейському суспільстві починають виділятися два головних класи, що стали згодом один перед одним лице в лице: капіталістів-підприємців, що володіють засобами виробництва, і пролетарів, що не мають іншого засобу існування, крім своїх власних рук. Спочатку темні сторони капіталістичного ладу приховувались за блискучими перемогами людини над природою, за величезним зростанням багатства по окремих країнах, за сліпучими тріумфами техніки. Капіталісти є носителі передових ідеалів, вони — представники принципу свободи, вільної конкуренції таланту і енергії. Керування підприємствами належить найбільш сильним, наполегливим і обдарованим людям, і такий лад промисловості є запорукою нових перемог і успіхів людства, дальшого зростання багатства країни. Безглуздо тужити за минулим, коли через своє нецтво людина не зміла створювати величезних підприємств, не могла так владно панувати над природою, перетворювати її сили на свої слухняні знаряддя.

Але в медовий місяць захоплень капіталістичним ладом, серед радень людського генія, не помічали важливих проблем, що назрівали разом із зростанням багатств. Капіталізм святкував свою перемогу над політичними привілеями, похованими просвітительним віком. Новий лад відкривав завоювання світу та його природних багатств усім і кожному, він забезпечував зростання загального багатства, але разом з цим він висунув важливу проблему розподілу цього нагромадженого багатства. Якщо загальна сума багатства зросла, то чи виходить із цього, що

зростання позначиться однаково сприятливо на всіх класах суспільства, чи зростання багатства потягне за собою збільшення добробуту всіх груп людності, чи краще став жити селянин, який перетворився з дрібного господаря в найманого робітника, і кустар, що відмовився від власного виробництва і вступив на фабрику як робітник? Капіталістичний спосіб виробництва, що засліплював суспільство своїми зовнішніми успіхами, тяжко позначався на інтересах робітничого класу. З розвитком промисловості виявилось, що підприємці і робітники являють собою два класи, інтереси яких протилежні, що вигода одного заснована на збитках іншого. Мета підприємця полягала в збільшенні капіталу, нагромадження якого відкривало дальші можливості набувати нові засоби виробництва і розширювати підприємство. Тим то він дивився на робітника як на машину; усі його зусилля були спрямовані на те, щоб ця машина коштувала якомога дешевше і виробляла якомога більше. Таким чином, капіталістичний спосіб виробництва висунув одне з найважливіших питань XIX сторіччя, а саме — робітниче питання. Підприємець спрямовує всі зусилля на те, щоб збільшити робочий час і скоротити плату. Робітник вбачає в підприємці ворога, експлуататора, що користується своїм вигідним становищем, щоб видавити з робітника всі соки. Із збільшенням багатства збільшились злидні робітників; поява машин і занепад дрібного виробництва створили таку силу вільних робочих рук, що попит перевищив подання, заробітна плата упала надзвичайно низько, становище багатьох робітників стало гірше, ніж перед промисловою революцією, а значна частина була приречена на жахливі злидні і перебувала на грані голодної смерті.

До запровадження машин англійські ткачі жили в селах поблизу міста, куди вони продавали пряжу через роз'їзних агентів. Вони жили в здоровій обстанові, заробляли достатньо, їх діти росли на сільському повітрі, часом допомагаючи батькам. Про жахливу дитячу 12-годинну працю в задушливій атмосфері фабрики тоді не мали поняття (Фр. Енгельс, Становище робітничого класу в Англії). В Англії 30-х років хліб і картопля були майже єдиною їжею ткачів; м'ясо — це були надзвичайні рідкості.

Ця протилежність інтересів стала виявлятися з перших кроків розвитку промисловості. Робітники з самого початку оголосили рішучу війну новому ладові, і ще з XVIII сторіччя починається непримиренна боротьба між обома класами.

У зовнішній історії цієї боротьби можна розрізнити деякі стадії. Спочатку ця боротьба має чисто стихійний характер: робітники борються з новим ладом промислового життя без певного плану; їх завдання — руйнування; вони спрямовують свою ненависть проти головної підпори промислового ладу — проти машин. Ця стадія боротьби виявляється в численних заворушеннях. Винахід бавовнопрядильної машини „Дженні“ Джемсом Гаргрівсом, розповідає Туган-Барановський у згаданих „Очерках“, викликав ціле повстання в його рідному місті:

юрби майстрів-прядильників вривалися до будинків, де були нові прядильні машини, і руйнували всі машини, що мали більше як 20 веретен; Гаргрівс примушений був тікати з Ноттінгама. Машина Аркرایта викликала ще більшу хвилю обурення: юрба спалила і пограбувала багато збудованих Аркرایтом фабрик і урядові не раз доводилося висилати військо, щоб придушити повстання і захистити фабрикантів. Нарешті, в Англії утворилось тайне товариство „ледитів“, що поставило собі завдання знищувати машини. Уряди вдавалися до надзвичайних заходів для боротьби з руйнниками: в Англії за руйнування машин була призначена страта, і кількох робітників було повішено. У другій стадії боротьби робітники намагаються зупинити хід історії легальними засобами; вони об'єднуються в спілки, які прагнуть відновити старі відносини між робітниками й господарями. Вони подають з приводу цього петиції урядам, організують страйки, щоб примусити фабрикантів повернутися до колишніх способів виробництва. В 1812 році відбувся, приміром, в Англії один із грандіозних страйків, в якому взяли участь 40 тисяч ткачів. Десять коло цього таки часу робітники подали до парламенту ряд петицій, вкритих понад 300 000 підписів. Але поки робітники виступали ворогами самої промислової революції, повставали проти нових форм виробництва, їх рух не міг мати успіху і зростання зубоження мас тривало. Єдиним позитивним наслідком цього руху було зміцнення класової свідомості: робітники усвідомили спільність своїх інтересів і навчилися діяти організованою масою; і в наступній стадії боротьби між працею і капіталом вони скористалися з цієї звички до організованої боротьби. Ця стадія характеризується тим, що робітничі спілки не прагнуть повернути минуле, вони борються, сказати б, у межах самого капіталістичного ладу. Ці спілки стають грізною силою, перед якою часто тремтять фабриканти. Спілки прагнуть знищити робочий договір у формі індивідуальної угоди між окремим робітником і господарем, вони стараються встановити нормальний договір для однакових підприємств певного району; від цього нормального договору не можуть відступити ні робітничі — члени спілок, ні господарі підприємств. Час, коли господар, користуючись безпорадним становищем окремого робітника, пропонував йому які хотів умови і висмоктував з нього останні соки, починає відходити в область історії: те, що господар міг зробити з одним робітником, він не зважиться проробити з спілкою, бо ризикує залишитись без робітників; поки кожен робітник думав про себе, господареві легко було знайти нові руки замість робітника, що відмовився б від тяжких умов; коли ж робітники почали діяти спільно, господар, що заходив у сутичку з кимнебудь із них, стикався з цілою спілкою. Спілки керують страйками, засновують спеціальні грошові фонди для підтримки своїх членів, які лишилися без заробітку під час страйку, опрацьовують форми колективних договорів і т. ін. Завдяки цьому робітникам у багатьох випадках вдалось добитися кращих умов праці. Вони визнали капіталістичний спосіб виробництва як

існуючий факт, постаралися з'ясувати своє становище в новому ладі і визначити ті засоби, з допомогою яких вони можуть обмежити вигоди підприємців собі на користь.

Вплив, що його промисловий переворот справив на свідомість європейського суспільства, посилювався тим, що він викликав швидке зростання техніки й науки. Відкриття, що відбувалися в лабораторіях дослідників, так само рішуче сприяли перетворенню світу, як і закони, що створювались на революційних зборах. Промислова революція розширювала сферу наукового дослідження, великі дослідження зміцнювали справу революції.

Уява сучасників була передусім вражена тими важливими послугами, які наука зробила їх практичним завданням. Нестановно важко уявити собі, який ентузіазм оволодів французами, коли Франція у хвилину великої небезпеки,— в той час як британський флот блокував її береги, а європейські армії загрожували після революції всім її кордонам,— коли Франція в ці скрутні дні знайшла собі могутнього спільника в науці. Застосування повітряного телеграфа в 1793 році вітали як початок нової ери. На значній відстані один від одного, на високих баштах установлювали апарати, що склалися з рухомих частин, і кожна комбінація цих частин правила за писемний знак, сигнал, що його негайно ж повторювала вся решта апаратів. З цього засобу „писати в повітрі“ конвент наказав негайно скористатися для сполучень між Парижем і північним кордоном, і 11 квітня 1793 року Барер доповів, що „повідомлення передаються з швидкістю блискавки і накази Комітету громадського порятунку проходять навіть крізь обступаючу армію“. Першого вересня всі апарати північної лінії прийшли в рух, і Париж довідався про велику перемогу. „Місто Конде,— говорила повітряна телеграма,— повернене республіці, капітуляція наступила сьогодні о шостій годині ранку“. Того ж дня конвент послав армії поздоровну телеграму і дістав відповідь від її командирів. Разом з повітряним телеграфом на службу дійовій армії стають аеростати. Коли виявляється нестача гармат і приставка міді з Німеччини стає неможливою, винахідники вказують швидкий спосіб перетворити в гармати церковні дзвони і статуї, учені видають трактати „про мистецтво виробляти гармати“, і статуя національної героїні Жанни д'Арк перетоплюється на гармати *Жанна* і *Діва*. Не вистачило пороху, не було більше індійської селітри, і наука винаходить нечувано швидкий спосіб добувати селітру, вказує невідомі досі прийоми очищення й сушіння, і дякуючи цим удосконаленням почали виробляти купи пороху за кілька годин. „Покажіть землю, що має в собі селітру, і за п'ять днів можна буде набивати гармати!“ Ця зарозуміла заява одного члена Комітету громадського порятунку, викликавши спочатку недовір'я, здійснюється на практиці (A. Rambaud, Hist. de la civilisation contemp., Paris, 1888, стор. 243 і д.).

Але ніякі сили природи не прислужилися так людству, як сила пари й електрики.

Ще в 1712 році англійцеві Ньюкомену вдалося пустити парову машину, яка, не зважаючи на примітивність її будови, могла замінити 60 кінських сил і в 6 раз скоротила витрати на виконання різних робіт. Однак, до кінця XVIII сторіччя ця машина не мала широкого застосування. Тільки в другій половині сторіччя вдосконаленням цієї машини займався Джемс Уатт; він працював над нею все життя і вніс в неї поправку, з культурним значенням якої не можна порівняти ніякі інші винаходи людського генія. Прямолінійну дію поршня, що рухається паром, Уаттові вдалося замінити обертовою дією, і тільки з цього моменту можна було думати про передачу сили на далеку відстань, про застосування пари для перевозу вантажів на морі і на суші. Винахідник ще за життя міг бачити наслідки свого винаходу. Він помер 19 серпня 1819 року; але ще в 1807 році Фултон спустив перший пароплав на воді Гудзона, а 25 липня 1814 року Стефенсон привів у рух перший локомотив, що тягнув за собою 8 вагонів на 30 тисяч кг і йшов із швидкістю 6,4 км за годину. В 1830 році той таки Стефенсон закінчив першу залізничну колію для загального користування між Ліверпулем і Манчестером. Вплив, який залізниця і паропластво справили на розвиток промисловості, на торговельний і духовний обмін людства, був невимірний. Вдячні громадяни спорудили Уаттові у Вестмінстерському абатстві пам'ятник з таким написом: „Не для увічнення імені, яке буде жити, доки процвітають мирні мистецтва, а на знак того, що людство вміє шанувати того, кому воно вдячне, король, його слуги, численна знать і громадяни королівства спорудили цей пам'ятник Джемсові Уатту. Генієві цієї людини вдалось шляхом експерименту вдосконалити парову машину. Цим він підніс багатство своєї батьківщини, збільшив могутність людства і досягнув високого ступеня серед великих поборників науки, справжніх благодійників людства“.

Не менш важливе значення мали відкриття в галузі електрики. До кінця XVIII сторіччя знали лише статичну електрику. В кінці цього сторіччя, завдяки дослідженням Гальвані, стала відома динамічна електрика, що довгий час звалася гальванічною. Гальвані, болонський професор, вивчаючи нервову систему жаб, повісив препаратів задні ноги жаби на залізній поперечці балкона на мідних гачках, що зачіпали їх нерви. Щоразу, коли ноги жаби випадково торкались об залізо, вони робили конвульсійні рухи. Цей щасливий випадок, за переказами, і дав поштовх плідотворним дослідженням. Це загадкове явище припускало два пояснення: або в самому тваринному організмі є особлива сила, або конвульсійні рухи жаби треба пояснити стиканням металів, що викликають явище електрики, причому ноги жаби відігравали роль тільки чутливого електроскопа. Гальвані прийняв перше пояснення і був переконаний, що відкрив спеціальну тваринну електрику, особливий нервовий електричний струм. Але другий італієць, Вольт, спромігся довести, що тваринні органи є в цьому випадку лише провідники електрики: явище

не спостерігалось, якщо органи заходили в стикання з одним металом. Вольта встановив закон, що два різнорідних метали в стиканні розвивають електричний струм. Величезним застосуванням нового відкриття був винайдений у 1811 році електричний телеграф, що немов об'єднав увесь світ в одну сім'ю: події, що відбувались на одному кінці світу, негайно ставали відомі в найвіддаленіших місцях, на відстані тисяч кілометрів; відстань немов перестала існувати: сполучення між людьми досягло такої швидкості, про яку не могли мріяти навіть найсміливіші вчені попереднього сторіччя.

Але великі наукові завоювання сприяли переворотові не тільки у всіх сферах повсякденного життя. Вони мали відограти велику роль в історії людської мислі, справити потужний вплив на свідомість європейського суспільства. Вони мали остаточно звільнити людський розум від влади авторитету і спрямувати його увагу на вивчення природи. Чудесне і незвичайне повинне було поступитися місцем перед природним з'ясуванням видимих явищ. Наука не тільки віддала під владу людини сили природи, не тільки сприяла поліпшенню умов життя,— вона дала новий напрям людській допитливості.

В 1812 році побачили світ „Recherches sur les ossements fossiles“ Жоржа Кюв'є (1769—1832), найтипівішого представника наукового напрямку цієї епохи. Самий метод його дослідження, сама форма його викладу надзвичайно характерні для науки нового часу. Кюв'є—рішучий противник всіляких неясностей, всього містичного в науці. В той час як у XVIII сторіччі любили в теоретичних побудовах посилалися на природні вимоги розуму, на традицію, Кюв'є вірив лише фактам і висновкам, що з них випливають. Він—ворог всіляких пророцтв і відкриттів у науці; його виклад ясний і простий, і на довгий час він зажив собі репутації сухого вченого, нездатного піднятися до натхненних відкриттів, що, проте, не завадило його дослідженням почати нову еру в багатьох галузях знання. Його „Recherches“ стали справжнім відкриттям. Кюв'є відродив із тьми далеких часів давно зниклі породи істот, що їх людська фантазія уявляла колись у вигляді міфічних велетнів. Кюв'є виходив у своїх дослідженнях із принципу співвідношення органів. „Якщо шлунок якоїнебудь тварини збудований так, що може перетравлювати лише м'ясо, то і щелепи цієї тварини мають бути пристосовані для пожирання, кігті—для держання і розривання, зуби—для роздрібнення, вся система органів руху—для переслідування і піймання здобичі, органи чуття—для її пізнання. Серед цих загальних умов можна, проте, помітити часом і деякі спеціальні. Так, приміром, щоб тварина могла занести здобич, потрібна певна сила тих м'язів, з допомогою яких тіло держиться в рівному стані. Це передбачає певну форму в'язків, від яких ідуть мускули, і потилиці, де вони скріплені“ (Fr. Danneman, Grundriss einer Geschichte der Naturwissenschaften, Leipzig, 1898, т. II, стор. 360). З цього принципу випливав надзвичайно важливий висновок. Знаючи залежність між окремими органами, легко за одним із

них визначити всю решту. І Кюв'є творив справжні чудеса в галузі палеонтології. Коли він вперше за небагатьма кістками відновив кістяки кількох невідомих, давно зниклих тварин, скептики, як звичайно, зустріли його відкриття посмішкою недовір'я; але коли знайдені згодом кістяки виправдали у всіх деталях здогадки Кюв'є, вчені були вражені блискучими перспективами, які відкривала нова наука. Доба мамутів і іхтіозаврів оживала в дослідженнях Кюв'є. Зниклий світ велетнів і потвор воскресав не в феєричному блиску міфологічних казок, а осяяний ясним світлом наукового знання. Великий учений мав своїх попередників — викопні останки звертали на себе увагу і за античних часів, і за середніх віків, але вчені, що цікавилися ними, не могли звільнитись від легендарних переказів; вони бачили в них останки велетнів і героїв, людей, загиблих під час потопу, намагалися припасувати нові факти до старих уявлень, поєднували наукове з фантастичним. Мірою наближення до ХІХ сторіччя дух строгого дослідження починає перемагати старі прийоми пояснень, і Кюв'є вже остаточно звільняється від схиляння перед авторитетом.

У своїх відкриттях у галузі палеонтології Кюв'є виходить з принципу постійності, незмінності кожної породи; він ще не знає законів еволюції, не знає пізніших відкриттів науки, яка проголосила, що кожна форма є результат довгого ряду попередніх перехідних форм. Тим то Кюв'є доводилось так чи інакше пояснити, як на місці відкритого ним світу викопних тварин стали сучасні нам породи. Кюв'є знайшов вихід у своєму вченні про катастрофи: він говорить, що земля пережила ряд переворотів; кожній геологічній добі відповідав окремий вид порід; кожна фауна була результатом нового творчого акту і не мала ніякого зв'язку з попередньою фауною, яка була зірвана катастрофою. Таким чином, появи кожної нової фауни передувало цілковите зникнення попередньої через якийнебудь великий переворот. Учення Кюв'є про самостійність видів тварин зіткнулось з іншим ученням про єдність тваринної організації, головним поборником якого у ХVІІІ сторіччі був Бюффон. На думку Бюффона, немає істотної відмінності не тільки між окремими видами тварин, але навіть між тваринами і рослинами; є безперервний ряд перехідних ступенів від рослини найнижчого виду до найдосконалішої тварини. Останніх років свого життя Кюв'є довелося навіть вступити в гостру суперечку з іншим поборником теорії єдності — Жоффруа Сент-Ілером. Проте, якщо Кюв'є до кінця лишився противником еволюціонізму, то це не через брак глибини його розуму, а більше через його обережне ставлення до наукових побудов. Тодішній стан науки не міг ще дати матеріал, щоб заповнити прогалини між різними фаунами, і, поки наука не давала засобів встановити зв'язуючі форми, Кюв'є вважав за краще не приймати гіпотезу поступового розвитку одних форм з інших. Не зважаючи на помилки Кюв'є, за ним лишається велике значення не тільки в спеціальних

галузях порівняльної анатомії, геології, палеонтології, але і в історії культури взагалі.

Такі люди, як Кюв'є, були живим доказом того, що наука стала на вірний шлях. Фаустів, що співали відхідну науці, через те що вона не відкривала тайну світобудови, заміняв новий тип ученого, що не ставив науці ненаукових вимог. Замість прагнути до відшукання первопричини всіх явищ людина прагне з'ясувати те, що відбувається перед її очима. Вона перестає цікавитись питанням, чому і для чого воно відбувається, а цікавиться питанням про те, як воно відбувається. Кюв'є — противник еволюції, він не дав повного нарису історії тваринного світу, але до нього ніхто не визначив з такою науковою незаперечністю самого факта поступовості. Думка про те, що вивчення фактів є найкращий керівник у всіх видах діяльності, починає завойовувати домінуюче становище. Догматизм дедалі більше поступається місцем перед дослідженням, експериментом і спостереженням, що почали свій переможний хід з часів Бекона. Розвиткові природознавства відповідає проникнення наукових поглядів і в соціальні теорії і літературу. Метод природничо - наукового дослідження починають застосовувати і в політиці і в підготовці до художньої діяльності. Навіть утопісти - мрійники, що кликали назад до минулого і прагнули замінити нові наукові методи викликаними з могили блідими примарами папського авторитету і традиції, — навіть ці мрійники, як побачимо, не могли не піддатися впливу наукових течій. Шатобріан намагається відновити будівлю католицизму на фундаменті історичного дослідження. „Наука, — говорить природодослідник нашого часу (К. Тімірязєв, Насущные задачи современного естествознания), — не знає реставрації; вона знає тільки інставрацію, — *Instauratio magna*, — виходячи звідки, переможно йде вперед уже четверте сторіччя“, і спроби повернути суспільство до містицизму, що відзначили епоху реакції, є найкраща ілюстрація цієї думки. Заклик до строгого дослідження чути і в заяві таких соціальних пророків, як Сен-Сімон, який, при всьому своєму пориванні до католицизму, проголосив геніальну думку, що справжня конституція має бути не винайдена, а відкрита. Строго наукові принципи проходять і в літературу. В епоху псевдокласицизму знання ставили вище за талант, але це знання було знанням правил не відкритих, а саме *винайдених*, правил догматичних, складених академією або Буало. Як змінилися наукові вимоги, ставлені до письменника XIX сторіччя! „Ви хочете стати літератором, — пише Жорж-Санд одному з письменників - початківців, що запитував її поради, — ви можете стати ним, якщо будете вчитися всьому. Мистецтво — не такий дар, що міг би обійтись без широких знань у всіх галузях... Вас, можливо, вражає брак угрунтованості більшості сучасних писань і творів, — все залежить від недостатньої наукової підготовки“. „У вас, — пише вона іншій особі, — є природжене розуміння й охота до мистецтва, але ви щохвилини можете переконатися, що художник, який є виключно тільки художник, безсилий, тобто абиякий, або вдається в край-

ності, тобто безумець... Ви гадаєте, що можна обмежитися самим роздумуванням і порадою. Ні, цим обмежуватися не можна. Треба пожити й пошукати. Треба спершу багато переварити, спершу багато любити, страждати, чекати, не переставачи в той самий час уперто працювати. Одне слово, перше ніж пустити в хід шпагу, треба ґрунтовно навчитися фехтувати" (Е. Каро, Жорж-Санд, М., 1899, стор. 166—167). Сама Жорж-Санд пристрасно захоплювалась природничою історією і ботанікою; з кропітливою увагою вченого натураліста часто приглядалася вона до того, що їй доводилось зображати. „Я люблю,— говорила вона,— спершу подивитися на те, що описую. Хоч би мені доводилося сказати три слова про якунебудь місцевість, мені приємно при цьому знову поглянути на неї у спогадах і помилитися якомога менше" (Е. Каро, стор. 170). Чим ближче до кінця сторіччя, тим більше зближуються між собою наука й література. В успіхах природознавства треба шукати коріння натуралізму і експериментального роману; в цих успіхах беруть початок спроби відкрити еволюцію літературних видів.

Розвиток промисловості і швидке зростання позитивних знань не відразу створили новий світ відносин. Старе не без бою поступалося своїм місцем. Поруч з прогресивним ходом людської думки виявляється прагнення відродити колишні основи, на яких трималося суспільство. Перший рік XIX сторіччя відзначився великим торжеством „примирення революції з небом". 15 липня 1801 року між папою Пієм VII і Бонапартом був укладений конкордат. Церкву, скасовану революцією, відновлено. Громадяни Парижа, де ще повторювались ущипливі глузування Вольтера з католицького духовенства і з традиції, могли читати тепер на всіх перехрестях: „Приклади сторіч стільки само, скільки й розум, наказують нам вдаватися до верховного первосвященника, папи, для злиття воедино думок і для втихомирення звичаїв". Але великому Бонапартові довелось закликати на допомогу всю свою залізну енергію, весь свій дипломатичний геній, щоб надати серйозного вигляду торжеству, що не відповідало новим запитам суспільства. Папський посол в'їхав до Парижа вночі; побоювались насміхань з боку людності. Золотий хрест, який за звичаєм католицької церкви треба було нести перед папським легатом, наділеним незвичайними уповноваженнями, довелося везти в кареті. Під час урочистої служби в соборі Паризької Богоматері генерали Бонапарта в парадних мундирах ледве стримували готові з'явитися на устах посмішки, немов їх запросили бути присутніми при необхідній комедії, а не при серйозній церемонії, що символізувала акт великої релігійної і державної ваги; у державній раді повідомлення першого консула про укладення конкордату було зустрінуте знаменним гробовим мовчанням, а на законодавчих зборах проведення його супроводжувалось вигнанням опозиції. Колись всесильна католицька церква, відкинута революцією, поверталася до Франції крадькома, під прикриттям ночі, під захистом геніального

авантюриста, що зробив з неї знаряддя своїх цілей і дорого продавав кожну поступку папським домаганням. Реставрація Бурбонів дала нову підпору клерикальним прагненням, але ні „конгрегація“ — приватне товариство, засноване незабаром після воцаріння Людовіка XVIII, ні пропаганда єзуїтів, що знову відчували під собою ґрунт, ні спроба католицької партії замінити наполеонівський конкордат новим, що посилював владу духовенства, ні схвалений уже при Карлі X закон про святотатство, за яким крадіжка в церквах і зневаження священних предметів карались стратою,— ніщо не могло відновити колишнього значення католицької церкви і повернути державу до теократичного ладу. Перемога роялістів, що настала далі, була такою ж нетривалою, як і тимчасова перемога клерикалізму. Епізод ста днів, що завершився остаточною перемогою Бурбонів і безповоротним падінням Наполеона, зробив великого завойовника об'єктом культу в тих сферах, де тужили за розбитими ідеалами, проголошеними революцією. Ім'я Наполеона стало символом революції і її прагнень. Наполеона протиставляли Бурбонам, як носителя ідеалів свободи— оборонця старого ладу. У його поверненні вбачали подвиг патріота, якого союзники переслідували за його любов до Франції і за його бажання відстояти завойовання революції проти поборників старого режиму. Роялісти жорстоко відсвяткували свою перемогу: наполеонівських генералів віддавали до військового суду і розстрілювали, громадян заарештовували з першого підозріння; у деяких південних містах роялісти організували різанину, під час якої не давали пощади навіть жінкам і дітям. Десятки тисяч людей томилась по тюрмах; у підручниках заборонено було згадувати про імператора Наполеона, а лише говорилося про генерала Бонапарта, головного командувача війська його величності Людовіка XVIII; король титулував себе королем милостю божою, не згадуючи про волю нації. Старій дореволюційній знаті, що емігрувала під час революції і тепер поверталася на батьківщину, Людовік XVIII віддавав більше уваги, ніж новій аристократії, створеній під час імперії. Проте, всі ці заходи не могли відновити блиск і силу старого дворянства, як не міг відновити його колишнього економічного значення мільярд франків, розданий при Карлі X емігрантам в нагороду за втрачену власність, як не можна було відновити старого абсолютизму, не зважаючи на заяву Карла X, що він швидше ладен колоти дрова, ніж царювати за таких умов, як в Англії, і не зважаючи на нещасні ордонанси Поліньяка, що поклали край відновленій владі Бурбонів.

Такі були умови, під впливом яких створювалась література першої половини XIX сторіччя. Ні одне сторіччя не має такого невідійманого права на назву історичного, як саме XIX сторіччя. Європейське суспільство, стомлене кривавими експериментами, швидкою зміною державних і соціальних систем, спиняється і замислюється. Ніколи ще не було такого сильного прагнення оглянутися на минуле, ніколи не було стількох спроб витлумачити його, підвести йому підсумки, встановити на його основі

закони розвитку людського суспільства. Саме в XIX сторіччі та галузь знання, що її ми звемо філософією історії, робить такі блискучі завоювання, яких вона не знала за весь попередній період розумової роботи людства. В першій половині XIX сторіччя майже всі світогляди, всі системи, які будьколи створювало людство, мають своїх переконаних представників. Проповідь сліпого підлягання авторитетові уживається поруч з незламною вірою в незалежність і права людської особи, містичні бредні—поруч з позитивним строго науковим світоглядом, песимізм, що бачить всюди тільки ознаки остаточного занепаду суспільства,—поруч з бадьорою вірою в прогрес, з палким прагненням до наукової роботи і до громадської боротьби, ідеалізація класичного світу—з аскетичними пориваннями; і католицизм і дух критики мають однаково блискучих і обдарованих адептів; в літературі процвітає культ вибагливої фантазії, проповідується відмовлення від життя, а разом з тим саме цей час проголошує принцип реалізму, вимагає від художника кропітливого, майже наукового вивчення дійсності. Перша половина XIX сторіччя—це епоха перегляду заповітів просвітительного віку, критична перевірка проголошених ним ідеалів, це судовий процес між XVIII сторіччям, з однієї сторони, і сторіччям феодалізму і папства—з другої.

II.

Песимізм на початку сторіччя.—Граф Джакомо Леопарді.—Його наукові заняття.—Графиня Мальвещі.—Боротьба за визволення Італії і ставлення Леопарді до цієї боротьби.—Патріотизм і любов у ліриці Леопарді.—Ставлення до віку, до зростання промисловості і до успіхів техніки.—Філософія Леопарді.—Закон загального страждання.—Людина і природа.—Суть життя.—Наука і маса.—Особа і маса.—Послідовність Леопарді і цільність його світогляду.

Ми бачили (див. I том „Нарисів“), що поезія світової скорботи зросла на ґрунті розкладу старих дворянсько-маєткових відносин. У найбільш чулих представників землевласницької аристократії песимізм поволі поступається місцем перед палкою любов'ю до людства, перед тверезим соціальним інстинктом, перед позитивними науковими запитамі. Байрон, співець манфредівських страждань, кінчає своє життя в боротьбі за свободу Греції; Фауст, що спочатку тужить про безсилля науки, наприкінці свого життя уміло і з користю застосовує свої сили і знання для щастя майбутніх поколінь.

Але поруч з цією течією в песимістичному напрямі була друга течія. Не всі песимісти намагалися вийти із свого розпачу через позитивну діяльність. У песимізму, як у стародавнього Януса, було два обличчя. Якщо одна група поетів світової скорботи дивилася в далеч майбутнього, погляди інших були звернені назад. Ці останні й собі поділяються на дві головні групи. Одні з них усвідомлювали непридатність старих ідеалів для сучасного життя, та, проте, залишались вірними цим ідеалам і не дали світові нічого, крім жалобних гімнів і хоробливих зойків. Інші

намагались нав'язати новому людству старі вірування і залишили нам картини ідеалізованого минулого, картини, рзмальзовані новими фарбами і з допомогою нових прийомів, а тому часто надумані. Але це не завадило їх авторам підноситися часом до сліпучої яскравості і створювати справді художні твори.

Італійський поет граф Джакомо Леопарді — найблисучіший представник першої групи, французький поет Шатобріан — другої.

Поезія Леопарді — цілковитий гімн смерті, тужний похоронний дзвін. Доля Леопарді тим трагічніша, що серце його було сповнене любові і хоробливої чутливості. Він також намагався зазірнути в сучасне життя, відгукнутися на сучасні питання, але не побачив у цій дійсності нічого, крім форм, в які можна прибрати свої скорботні думи. Життя тільки підтвердило думку про марність світобудови, що гніздилася в його розумі, тільки дала матеріал для того, щоб він міг угрунтувати і розвинути свою похмуру філософію розпачу, знамениту теорію *infelicità*.

Життя Леопарді — це історія суцільних невдач і розчарувань, це ціла епопея страждань, тяжкий конфлікт між передчасним розумовим розвитком і цілковитим фізичним безсиллям. Немає сумніву, що його особисті нещастя відогравали першорядну роль у виробленні його похмурого світогляду. Деякі біографи Леопарді у фатальному розладі між його духом і тілом вбачають єдину причину його трагічної долі. Інші йдуть ще далі: вони відмовляються визнати у філософії Леопарді систему, створену вільним розумом, а бачать в ній тільки „циру“ і „зворушливу“ автобіографію, „натхненні і патетичні“ спогади.

Леопарді (1798 — 1837) походив із старовинної дворянської сім'ї. Він народився в невеликому місті Реканаті, куди глухо доходили вісті про події, що хвилювали цілу Європу. Батько Леопарді з жахом і обуренням прислухався до далекого гуркоту Французької революції і суворо оберігав своє сімейне вогнище від нових подувів, додержуючи старовинних дворянських переказів не тільки в своїх літературних працях, але навіть і в своєму побуті аж до костюмів. Граф Мональдо був переконаний, що дворянин, який не забуває причепити з боку шпагу, ніколи не зробить поганого вчинку, а політичні погляди батька Джакомо найяскравіше виявляються з його заяви, що справжній носитель державної влади є лише той монарх, при якому за першого міністра є кат. Мати Леопарді була сповнена однієї турботи — налагодити фінансові справи сім'ї, що похитнулися; вона не справила особливого впливу на розвиток своїх дітей. В родині графа Мональдо, який, не зважаючи на свої реакційні погляди, був людиною освіченою і навіть ученою, була прекрасна бібліотека. У цій замкненій сім'ї, де все відтягало від сучасної дійсності і заносило в світ абстрактних міркувань або в область далекого минулого, в тяжкий для Італії рік народився хоробливий хлопчик з ознаками золотухи і з незвичайно розвиненою вразливістю. Антоніо Раньєрі, один із небагатьох друзів Леопарді, якому судилося бути присутнім при згасанні цього

нешасного життя і полегшити останні хвилини страдника, кількома рядками намалював портрет Леопарді. Він був невеликого зросту, згорблений, худий, з дуже блідим обличчям, з тонкими рисами, з голубими, ніжними очима. Будова його голови відзначалася неправильністю,— вона була велика, чоло широке й квадратне, голос у нього був глухий і кволій. Але в усмішці його було щось невимовно привабливе, „немов небесне“.

Реканатська обстановка мала всі умови, щоб сприяти дальшому неправильному розвитку цієї хоробливої організації. Швидкий розумовий ріст і занепад фізичних сил ішли весь час пліч-о-пліч. Не зустрівши розуміння і співчуття з боку навколишніх, молодий Джакомо рано замкнувся в собі і всю свою увагу спрямував на багату бібліотеку батька. У 14 років він уже знає стародавні і нові мови; за два роки створює наукові розвідки, що притягають увагу спеціалістів; 18-ти років він пише „Гімн Нептунові“ і оду „До Амура“ і, жартуючи, видає їх за нібито знайдені твори Анакреона; наслідування було таким геніальним, що жарт Леопарді (в той час подібні жарти були частим явищем серед учених) вводить в оману визнаних учених. В двадцять два роки він дивує своїми знаннями Нібура і примушує славетного вченого вигукнути: „Який обдарований народ ці італійці!“ В наслідок безперервних занять і духовної самоти розвинулась меланхолія, „похмура, жаклива і жорстока, що гризла й пожирала його. Живилася його заняттями, а без занять ще більше посилювалась“. Сили його підірвані, зовнішність — „єдине, на чому спиняється погляд людини“ — втрачена. Батько вважає його за хлопця, не довіряє йому, і коли йому вдається, нарешті, вирватися з Реканаті і поїхати до Рима, батько майже позбавляє його своєї матеріальної допомоги.

В житті Джакомо був один момент, коли він готовий був кинутися в обійми щастя. В Болоньї поет познайомився з графинею Мальвецці — розумною і освіченою жінкою. Графиня зацікавилася обдарованим, поетом і вченим, і дні, проведені ними в цікавих розмовах, були, можливо, небагатьма щасливими днями в житті Леопарді. „Це знайомство,— пише він своєму братові Карло,— відкрило мені очі. Воно переконало мене в тому, що досі здавалось мені неможливим,— що ми справді створені для щастя. Воно розбудило мое серце від сну, або вірніш, від смерті, що тривала стільки років“. Але світську жінку не міг довго приваблювати чоловік, єдиною перевагою якого були оригінальний розум, багаті знання і поетичний геній. Леопарді, в очах якого жінка завжди була вищою істотою, що підносить на все високе, змушений був покинути графиню Мальвецці, що блиснула єдиним світлим променем на темному небосхилі його існування, і ще ясніше стала перед ним ідея, що ми — іграшки в руках випадку, що долі нічого не важить одним ударом безглуздо і безцінно знищити наше хитке щастя.

І навіть тяжкий стан батьківщини не міг піднести дух цієї нещасної людини з розбитим серцем, з геніальним обдаруванням, з невмінням пристосуватися до життя і боротися за земні

інтереси. Він міг судити про сучасні події тільки з погляду стародавнього римлянина, світогляд якого він засвоїв, вивчаючи класиків. Він не міг розірвати той органічний зв'язок з традиціями феодалізму і пишного Ренесансу, пам'ять про який свято шанував граф Мональдо. Він стояв на височині сучасного знання, він зрікся віри, він шанував у Вольтері поборника вільнодумства, прибічника істини і ворога неправди, і в той же час він не приєднався до нових прагнень і до нових завдань. Він був реакціонером в іdealістичному розумінні слова. Для нього минуле служило символом всього величного і високого; в сучасному суспільстві і в новому житті він вбачав торжество непристойного і меркантильного, зникання героїчного і прекрасного.

А батьківщина вимагала від своїх кращих синів не марного суму, а енергійної і спішної роботи.

Уже в другій половині XVIII сторіччя італійська література виявила інтерес до питань першорядної ваги. В політичній економії ломбардські вчені могли стати в рівень з кращими політико-економими Англії. Реформа карного права по всіх європейських країнах чимало завдячує творові міланця Беккарія „Злочин і покарання“. Справи виховання, торгівлі і землеробства дедалі більше почали цікавити суспільство. Вірші і проза Альфієрі збуджували в італійцях патріотичні почуття, прагнення до свободи і ненависть до тиранії. На Французьку революцію в Італії відгукнулось співчутливо. По містах утворились таємні товариства, молодь хвилювалась. Коли Наполеон із своєю армією вступив до Італії, він проголосив себе відбудовником італійської свободи, але в душі дивився на Апеннінський півострів, як на привабливу здобич. Своїми промовами і вільнолюбними словами, запозиченими з лексикону перших днів революції, геніальний завойовник, який умів поєднувати свої деспотичні славолюбні замисли з ліберальними актами і реформами, сам сприяв поширенню на півострові ідеї вільної об'єднаної Італії, а проте, він зрадницьки пограбував її, з відвертим цинізмом продав Австрії при Кампо-Форміо і повів кращих синів її воювати за інтереси Франції в Росію, де вони загинули в снігах півночі. Коли, після повалення Наполеона, в Європі запанував меттерніхівський режим, революційний рух в Італії викликав у славленого австрійського міністра велику тривогу. Фердинанд Неаполітанський I уклав зрадницький договір з Австрією, дякуючи якому „шпигуни і поліція Фердинанда,— за словами одного історика,— були приєднані до меттерніхівського поліцейського штабу в Ломбардії“. Дальша історія Італії являє собою безперервну боротьбу між союзом іноземців і місцевих тиранів, з однієї сторони, і революційним рухом—з другої. Буржуазія протягом кількох десятиріч веде подвійну боротьбу: за об'єднання Італії і за політичну свободу проти іноземних самодержців. Наполеон і його ставленики, не зважаючи на свою корисливу політику, не перешкождали торжеству нових принципів в Італії, якщо це не перечило їх інтересам. Так, приміром, в Неаполі під час управління Йосифа Бонапарта і Мюрата були знищені рештки феодального ладу;

монастирі закривали, запроваджений був новий французький карний і цивільний кодекс; податки розподілені більш рівномірно, відмінність між сеньйорами і селянами перед правосуддям зникла. Реакція, що потім почалася, не могла вже знищити цих реформ. Ідея свободи пускала дедалі глибші коріння. Ви пам'ятаєте, з яким жахом вигукує Фамусов про Чацького: „Ой, боже мій, він карбонарій!“ Саме тоді утворилося в Італії таємне товариство, члени якого носили це страшне ім'я, що лякало московських бюрократів минулого сторіччя. З гуртками карбонарійів зблизився під час свого перебування в Італії Байрон, але Леопарді завжди стояв далеко від революційного руху. Громадське незадоволення примусило Фердінанда присягнути конституції, але незабаром віроломний цар знову зрадив свою батьківщину і з допомогою австрійського війська відновив необмежену свою владу. Дорого обійшлась Італії перемога Фердінанда! Гніт Австрії посилювався, а „мученики італійської свободи зникали зі світу, їх позбавляли будьякого зв'язку з людьми, ув'язнювали на цілі роки в мовчазні, всіма забуті тюрми півночі“. Але іскра свободи і далі розгоралася під спільним гнобленням іноземних і місцевих тиранів. Карбонарії не припиняли своєї діяльності, а численні вигнанці підтримували зв'язки з італійськими і іноземними революціонерами. Зусилля цілого ряду поколінь привели, нарешті, до бажаних наслідків. Італія добилася основ демократичного ладу. Але Леопарді не взяв участі в цій боротьбі.

Він був патріотом, але більше любив пам'ятки італійського мистецтва, ніж сучасну дійсність Італії; він журився її журбою, але для зцілення від неї звертався до тіней мертвих; він, здається, більше боявся можливої втрати „італійської мови, цариці між усіма живущими мовами“, ніж думав про практичні засоби відновлення політичної свободи своєї батьківщини. Навіть як учений він залишався по суті аристократом і реакціонером. Він не цікавився новими науками, що відбивали запити часу і відповідали цим запитам; він не знав політичної економії, але зате був геніальним філологом.

Кращим джерелом розуміння світогляду Леопарді є його ліричні поезії і його „Розмови“, короткі діалоги, в яких викладена його теорія *infelicità*.

Характер його патріотизму виявився найкраще в його оді „До Італії“. Він вилив тут свою тугу, бачачи зруйновані твердині предків, ганебні кайдани, що скували його „красуню Італію“, чуючи вість про загибель її синів, які воювали „в чужих краях за чужий народ“. Але замість того щоб підтримати поборників визволення, він переносить нас у прославлену ущелину Фессалії, вкриту трупами хоробрих спартанців, оспівує незабутній подвиг фермопільських героїв і закінчує свою оду великим гімном на честь полеглих греків. В іншій оді („*Sopra il monum. di Dante*“) він прямо називає таке нагадування про минуле завданням свого життя. Ці заклики не могли відродити Італії, і як упертий реакціонер Леопарді не шукає інших шляхів; він

бачить, що „священні пергаменти славетних дідів“ не можуть розбудити сучасну чернь, позбавлену честі і сорому („До Анжело Маї“), і тужить про тяжкий стан високо обдарованого духу. Хто вмів воскресити в собі античні доблесті, той приречений на самоту і страждання в цей ганебний вік, що вирив непрохідну безодню між доблестю і щастям. Але краще нещастя, ніж примирення з ганебними поглядами. Краще доблесна смерть, ніж ганебний компроміс. Стародавні і в цьому разі — великі вчителі: вони вмели стромляти в груди лезо кинджала, коли почували своє безсилля перед долею (*Bruto minore*).

До думки про смерть як єдиний вихід привела його патріотична туга. До цієї таки думки приводить його жадоба особистого щастя. Його пісні кохання — та ж сумна повість розчарувань і прихованих образ. Жінки не люблять таких людей, як Леопарді, — кволих і нікчемних у фізичному розумінні, і гіркота образливої несправедливості, що позбавила його дарів, які приваблюють жіноче серце, наповнює його любовну лірику. Жінки всесильні, вони можуть врятувати Італію.

В очах огонь вам небо запалило
І одягло вас владною красою.
Не перед вами забряжчать мечі.
Вашим ім'ям говорять стяги бою,
В мріях про вас зір юнака палкіш,
Слова молитви дшшать теплою.
В той тихий час, коли своїм лицем
Схляється і сонце над морями —
Неначе раб вам розум дань несе,
І владарі покірні перед вами.

Але сучасні жінки розтоптали великі дари, послані їм небом: вони пом'яли „квіти розкішних юних дум“, вони „надихнули в нас мізернії бажання“, вони приспали „допитливий, бадьорий розум, що зберігав минулого священні перекази“, вони — „матері безславних синів“ — винні в „лиху землі рідної“. І думка поета знову в минулому, в Спарті, де „юнакові любому до бою меч наречена подавала“, і в Римі, де Віргінія „без нарікань і зойків відійшла“, розбудивши своєю смертю сили Рима: „і впав тиран, розтоптаний на порох, і рабські кайдани упали з вільних рук“ („*Nelle nozze della sorella Paolina*“). Любов, для якої поет готовий був зробити єдиний виняток в своєму безнадійному світогляді, зійшла з свого п'єдесталу. Геній і добродієність, ліра і високі подвиги не мають значення в оцінці людей, — самий лише зовнішності дана влада над світом („*Ultimo canto di Saffo*“). У поезіях „*Il primo Amore*“ і „*A Silvia*“ Леопарді зображає муки, що є наслідком нетривалості кохання. Якщо людині і випадає на долю блаженство любові, доля, немов навмисне, розбиває її щастя. Розлучений з своєю коханою, поет став байдужий до всього. Ні веселість, ні розваги, ні усмішки ясних зір, ні краса світанку, ні зелень дібров, ні слава — не могли захопити його; любов витіснила навіть пристрасть до знань.

Проте Леопарді усвідомлював, що він повинен стати в певні стосунки з тими діячами, які бачили порятунок людства не в смерті, а в соціальних і політичних реформах, в успіхах промисловості і знань. І Леопарді відгукнувся на ці „жалюгідні прагнення“ поезіями, повними жагучого сатиричного презирства. Сумні руїни міст і вілл, які правили колись за притулок для сильних світу і поглинені були потім потоками огненної лави, викинутої гордим Везувієм,— краще потвердження мінливості людської долі і жорстокості природи: легким поштовхом руйнує вона те, що з таким трудом і чванливістю створює людина („La ginestra o il fiore del deserto“). Хіба не смішно після цього спокуюватися наївною вірою в якийсь прогрес? „О, гордий і нерозумний вік,— вигукує поет,— ти уявляєш, що йдеш вперед, і не помічаєш, що прогресом ти називаєш рух назад. Ти боїшся визнати слабкість і нікчемність людства, ти звеличуєш тільки тих поетів, які улещують тебе і твердять про всемогутність людей. Але я не хочу цієї дешевої слави, я не настроїв своєї ліри на лад подібних співців, я вважаю за краще відверто зневажати тебе і признатися в нашому безсиллі. Я не можу назвати розумною і благородною ту істоту, яка приречена на смерть, в поті чола свого здобуває собі їжу, а тим часом обіцяє всім народам якесь невідоме щастя, говорить про те, що наша доля — благо. Тільки той є благородний, хто гордо признається, що доля наша — страждання, що природа — наш ворог; він примусить людей об'єднатися, припинити взаємну ворожнечу і боротися проти одного спільного ворога — природи. Хай людина зрозуміє марність усіх своїх зусиль, усвідомить, що ніякі соціальні реформи, ніякі технічні удосконалення не дадуть їй щастя, не запровадять справедливості на землі,— і вона досягне вищої грані доступної їй досконалості. Залізниця, пара, преса і електрика з'єднали між собою далекі народи. Могутність машин і реторт так зросла, що вони оголосили війну самим небесам. Недалеко вже час, коли переїзди між містами відбуватимуться ще з більшою швидкістю; відкриється, нарешті, диво мистецтва — давно жданий шлях під ложем Темзи; глухі провулки будуть освітлені; робітник і землероб скинуть з себе грубий одяг, відкриють свої стіни сукном і оздоблять предметами розкоші свої житла“. І якими нікчемними здаються непримиренному песимістові ці завітні ідеали нашого часу! З яким презирством відповів він друзям, які говорять йому: „Облиш копатися в своєму серці. В серйозний вік не до твоїх почуттів. Звернись до політичних і економічних питань. Співай про потреби і сподівання віку. Час здійснення їх близький“. Леопарді гордо відповів їм: „Я не маю наміру об'єктом своїх пісень робити потреби віку. Хай вони ростуть. Справа купців і крамарів турбуватися про них“ („*Palinodia al marchese Gino Capponi*“).

Головна причина страждань Леопарді — його відірваність від життя. Він син класу, що втрачає своє історичне значення в зв'язку з перемогою індустрії і розкладом дворянсько-маєтко-

вої культури, що починався. Разом з цим він так щільно зв'язаний з традиціями і світоглядом цього класу, що нездатний сприйняти світ нових уявлень, які виникли на ґрунті посилення буржуазії. Звідси його хоробливий настрій і песимізм: він завжди витає в абстрактних сферах. Вважаючи щастя і досконалість нездійсненним завданням, він бачить у думці єдиний дар, який ще може виправдати долю, що кинула нас на землю для марних страждань. В поезії „Al conte Carlo Peroli“, що нагадає вступну оду Горация до Мецената, Леопарді прямо з'ясовує суть того, що прив'язує його до життя. Перелічивши так само, як і Гораций, принади, що приваблюють різних людей і полегшують їм існування, поет вигукує: „Я віддався іншим розвагам і присвячу їм рештки мого життя. Я почну досліджувати сувору істину і таємний сенс буття: навіщо створено рід людський? чому він пригнічений горем і нещастями? яка кінцева мета його існування? кому дає задоволення його страждання? як, чому і за якими законами відбувається рух всесвіту?“

На ці запитання він намагається дати відповідь у своїй філософії, викладеній в його діалогах. Сама форма викладу філософських ідей Леопарді приховує в собі презирливий і глибокий жаль до людської нікчемності. Співрозмовники в цих діалогах — здебільшого духи, планети, міфічні боги і велетні, величністю і мугутністю яких яскраво відтіняється безсилля людського роду. Якщо Леопарді і не створив філософської системи, стрункою і закінченою, викладеною в продуманому трактаті, системи, обґрунтованої в усіх частинах через систематизацію експериментальних спостережень, якщо його діалоги — швидше поезії в прозі, ніж послідовно логічно розвинені твердження, то проте в них перед нами встає певне світорозуміння, оригінальний погляд на природу і долю людства.

„Життя всесвіту є нескінченне коло виникання і руйнування, взаємно поєднаних так, що одне постійно прислужується другому і обоє разом — збереженню світу, який неминуче сам прийде до занепаду в разі знищення одного з цих елементів. Звідси виходить, що немає в світі ні одної речі, яка була б вільна від страждання“ („Dialogo della Natura e di un Islandese“).

Таке основне твердження Леопарді: саме існування світу зумовлене руйнуванням всього живого; думати про боротьбу проти руйнування, отже, марне завдання; страждання є неподільний елемент самого творіння, а не випадковість, якої можна уникнути; законів страждання підлягає все існуюче. Доля ісландця, якому природа на його запит відповідає наведеними вище словами, — найкраща ілюстрація цієї думки. Він пересвідчився в марності життя, усвідомив ілюзорність наших втіх і вирішив відмовитись від усіх турбот і тривог, що гнітять людство. Він гадав, що став вище за всі шукання і прагнення, він знайшов спокій. Але „які наївні ті, які думають, що, живучи з людьми і не ображаючи нікого, можна уникнути образ від інших; що добровільно поступаючись перед людьми і задовольняючись у всьому що-найменшим, можна сподіватися, що вони залишать тобі хоч

якенебудь місце і не будуть заперечувати цього найменшого!“ Пересвідчившись, що серед людей ні за яких умов не можна знайти спокою, ісландець оселився на самоті, але й тут йому не вдалося звільнитись від страждання; природа замінила людей: жакливі бурі на морі і на суші, загрозливий рев Гекли, чекання пожеж не переставали ні на хвилину обурювати його. Тоді він вирішив шукати нову країну і інший клімат, сподіваючись, що, може, природа „визначила людському родові який-небудь один певний клімат і якенебудь одне певне місце на землі“, як вона зробила це для всіх тварин і рослин; але він знову помилився: під тропіками він горів від жару, коло полюсів мерз від холоду, в помірних країнах — постійно терпів від коливань температури та інших змін в атмосфері; в інших місцях звіри без щонайменшого приводу з його сторони готові були розірвати його, змії загрожували отрутою, комахи місцями прокушували йому тіло ледве не до кісток; навіть сонце і повітря, найнеобхідніші речі для життя, завдавали йому страждань: одне — жаром і сліпучим світлом, друге — вологістю, суворістю і т. ін. Він не пам'ятає ні одного дня, проведеного без якої-небудь прикрості; він пересвідчився, що природа — ворог людей; люди злі, але вони, принаймні, не чіпають того, хто ховається від них; природа ж ніде, ніколи не перестає переслідувати людину, від неї нікуди втекти, нема де врятуватися. На ці скарги ісландця Природа відповідає йому. „Ти, здається, уявляєш, що світ створено для вас, людей. У всіх моїх справах я зовсім не думала про ваше щастя або нещастя, і коли б мені довелося стерти з лиця землі увесь ваш рід, я не помітила б цього“. Але якщо те, що руйнується, — страждає, а те, що руйнує, — не радіє і саме, кінець - кінцем, руйнується, то кому ж потрібне, кому корисне це найнещасніше життя всесвіту, який зберігається втратою і смертю всіх речей, що його складають? Але це одчайдушне голосіння ісландця лишається без відповіді. Кажуть, що його розтерзали саме в цей цікавий момент розмов з Природою два лева; за іншими відомостями, здійнявся жакливий ураган, що спорудив над ним мавзолей з піску, під яким ісландець перетворився в мумію.

Така доля живого — неминучість страждання і зле насміхання, коли людина намагається проникнути в сенс світової несправедливості. На світанку нових сподівань людства, в перші роки XIX сторіччя, гордого завоюваннями науки, перемогами людини над природою, в момент зародження великих соціальних учень, що вселяють віру в прийдешнє щастя людства, філософія Леопарді звучала як зловісний регіт над цими зусиллями, говорила про марність усіх намагань людства боротися з одвічним і всеосяжним *законом страждання*. Недосконалість лежить у самій природі речей — тому всі гордовиті задуми людства смішні і жалюгідні.

Приписуючи страждання всьому живому, Леопарді повинен був з'ясувати прив'язання людини до життя. Любов до життя, на його думку, — вигадка людей. Людина любить лише власне

щастя: якщо вона любить життя, то остільки, оскільки воно служить їй засобом здобування щастя. Самогубства — краший доказ, що любов до життя не є корінна властивість людської природи. Безсмертя було б нещастям для людини; творіння людської фантазії стверджують це: щасливі гіпербореї, казкові люди, що мали можливість жити вічно, після 1000-літнього існування, цілком вдовольнившись землею, добровільно кидалися в море і топили себе. Якщо людина любить щонебудь, то тільки щастя; нещасливе життя — зло, пропорціональне кількості нещастя; але життя і нещастя нерозлучні („Di un Fisico e di un Metafisico”). Як же з’ясувати, що людина згоджується жити? Людина живе тільки мрією; втіха існує тільки в уяві. Якщо кохана з’являється у сні, слід уникати на другий день побачення з нею, бо її реальний образ не витримає порівняння з мрією. Неправда дає багато вищу втіху, ніж істина. Втіха не існує в дійсності. Відчуваючи насолоду, часто досягнуту величезними зусиллями, людина ніколи не задовольняється нею; вона завжди чекає чогось вищого, кращого, що має дати всю повноту втіхи; людина завжди прагне до майбутніх хвилин втіхи, яка завжди кінчається раніше того моменту, що має її задовольнити. Людина може сказати: „я втішалася“ або „я буду втішатися“. Але вона ніколи не може сказати: „я втішаюсь“. Щастя ніколи не буває в теперішньому, воно завжди в минулому або майбутньому. А через те що предмет і мета життя — щастя, життя є безперервна недосконалість. Втіха і страждання збуджують людину. Всі проміжки часу між втіхою і стражданням заповнені нудьгою, так само як усі простори, не зайняті речами, і всі пори речей наповнені повітрям. Нудьга є чисте бажання щастя, не задоволене втіхою і відверто не збурене стражданням. Але бажання це, як ми бачили, ніколи не задовольняється, а втіха, власне кажучи, зовсім не існує. Тому життя людське, сказати б, перейняте і переплетене стражданням і нудьгою („Dialogo di Tasso e del suo Genio familiare“).

Розкривши безодню страждань, в яку ввергнуте людство, Леопарді вказує на те, що стан великого духу особливо тяжкий; перевага душі і нещастя — по суті те саме; перевага душі зумовлює найбільше відчуження життя, а, отже, і найбільшу свідомість свого нещастя („Della Natura e di un’Anima“). В цій заяві знову відчувається скарга розумового аристократа, якого не зрозуміли і не оцінили. Він знову обрушується на свій жалюгідний вік; це вік фізичного виродження; стародавні зневажали слабих — тепер не думають про виховання тіла, не дбають про мужність і силу; це — також вік розумового виродження. Леопарді — ворог демократизації знань: він зневажає масу. Наш час пишається тим, що знання розподілені тепер між багатьма людьми, а не зосереджені в небагатьох вибраних, і брак справжніх учених покривається цим багатством просто освічених людей. Але, вигукує Леопарді, „знання — не є багатство, яке може поділятися і з’єднуватися, складаючи завжди ту саму суму. Де кожен знає небагато, там і всі знають мало, бо знання неподільне“. Далі Леопарді по-

встає і проти другого великого руху свого часу, проти соціальних прагнень, проти підлягання особи інтересам мас. Тут він прибічник прав особи, і притому особи аристократичної, якщо не з народження, то духом. „Індивіди, — говорить він з іронією, — зникають перед масами, як елегантно висловлюються сучасні мислителі. Індивідам, отже, нема про що турбуватися. Усе віддано масам. Які ці маси, складаючись із індивідів, обходяться без їх участі, це, сподіваюсь, вам з'ясують представники сучасної освіти“ („Di Tristano e di un Amico“).

Такі були погляди італійського песиміста, який, можливо, найсумніше оплакував руйнування феодальної культури. Він не був корисний для нового часу і його завдань.

Леопарді помер в 1837 році, змучений боротьбою, матеріальними скрутами, усвідомленням своєї цілковитої непридатності до життя. „Не насміхаюсь я, — пише він в одному з останніх своїх діалогів, — над планами і сподіваннями віку, бажаю йому всіляких успіхів, хвалю і навіть поважаю його прагнення, але вже не заздрю ні нащадкам, ні тим, яким ще довго жити... Я не заздрю більше ні дурням, ні розумним, ні великим, ні маленьким, ні кволим, ні сильним; заздрю мертвим, і тільки з ними помінявся б я долею. Я помру спокійний і задоволений, немов би й не бажав нічого іншого і нічого не сподівався“.

Леопарді — найпослідовніший і найзакінченіший із поетів світової скорботи. Він, справді, у протилежність Байронові і Гейне, ні в чому в світі не знайшов ні сенсу, ні інтересу. І він був послідовний з свого погляду, коли заявляв, що „зневажає людське боягузтво, відкидає всяку розраду, всяку дитячу спокусу, бере на себе сміливість нести всяку безнадійність і підпасти всім наслідкам своєї філософії, скорботної, але істинної“. Він не перечив собі, коли говорив, що його „філософія якщо і не дасть користі, то дасть, принаймні, сильним людям горду втіху — зірвати останнє покривало з цієї таємничої жорстокості людської долі, що вічно ховається“. Це все, що залишалось робити представникам умираючого класу, нездатним перейнятися новими прагненнями.

III.

Позитивні ідеали письменників реакції. — Жозеф де - Местр і Бональд. — Відображення просвітительного віку в творах Жозефа де - Местра. — Шатобріан. — Головні риси його характеру. — „Дух христіанства“ і естетичний католицизм. — Зміст „Рене“. — Тенденція оповідання. — Монастирі. — Неправда і правда „Рене“.

Леопарді — найчутливіший із письменників епохи реакції; про нього навіть не можна сказати без застереження, що він не зрозумів своєї епохи і її прагнень. Навпаки, він вловив саму суть, увесь сенс цих прагнень; але він свідомо відкинув їх і з зловісною проникливістю передбачив багато темних сторін наставшого царства капіталізму; він був Кассандрою цього віку і з хоробливою втіхою наперед угадував його тернисті путі.

Але епоха реакції виставила мислителів і іншого типу, — мислителів, які вірили, що з історії людства можна викреслити

цілі сторіччя, і щиро проповідували відродження католицтва й феодалізму. Вони мріяли повернути суспільство до середньовічного ладу, вони не обмежувались критикою розсудкового й промислового віку, але намагались дати позитивні політичні теорії і змалювати картину того суспільного ладу, який один, на їх думку, міг врятувати людство, що гине. У письменників реакції, при всій їх різноманітності, є деякі спільні риси. Як і граф Леопарді, вони — аристократи походженням. Але, у протилежність йому, вони майже всі виходять у своїх ученнях з принципу папського авторитету. Крім того, вони — діти просвітительного віку, і хоч і картають вони це ненависне їм сторіччя, але не можуть відмовитись від його прийомів, і їх нове христیانство частенько носить на собі сліди вільнодумства. Недарма папство не раз оголошувало війну новим рицарям католицтва, і теорії найнепідкупнішого з них, Ламмене, були засуджені римською курією.

Граф Жозеф де-Местр (1754—1821) і Луї Габріель Амбруаз віконт де-Бональд (1754—1840)— типові представники цих творчих спроб реакції. Головний твір де-Местра — книга „Про папу“. Її основна думка — непогрішність папи. Тільки верховна незаперечна влада може відновити гармонію і лад на землі, а такої влади не може бути без визнання непогрішного авторитету. Така верховна влада має належати папі. Папа перебуває в сприятливіших умовах, ніж світські царі; йому нема чого збільшувати свої володіння і боротися з володарями, тому він більш за всіх здатний бути їх керівником. Суверенітет народу — безумство. Революція — спроби „великого народу“ встановити свободу, спроби, що привели на престол „корсіканського жандарма“, — кращий доказ того, які ганебні наслідки дають народні повстання, заборонені католицькими догмами і захоочувані протестантизмом з його принципом народного суверенітету. Повинна існувати центральна безапеляційна влада. В новому суспільстві єпископи будуть спрямовувати цивілізацію, створювати монархії, запроваджувати єдність в Європі, охороняти науки і мистецтва. Отже, як і в Середні віки, всі сторони життя має контролювати і направляти церква. Теократичний лад держави — ідеал де-Местра.

З цим основним поглядом зв'язані і його погляди на революцію, на походження влади та інші питання. В XIX сторіччі чимраз більше зміцнюється погляд, що державний лад складається як наслідок взаємодій різних сил нації. „Справжня конституція має бути відкрита, а не винайдена“, — говорив Сен-Сімон, тобто державний лад і форма керування мають бути виведені із спостереження над фактами через дослідження інтересів різних груп, що складають суспільство. Жозеф де-Местр гаряче нападає на ідеї просвітителів про договірне походження влади і енергійно відстоює принцип її божественного походження. Він повстає проти вчення про волю особи. На право особи прислухатися до внутрішнього голосу і вільно-мислити спирався протестантизм. Це право у XVIII сторіччі палко проповідував

Руссо. Де-Местр проклинає Лютера і ненавидить енциклопедистів. Всупереч Руссо, він твердить, що людина народжується не вільною, а рабом. Стародавні часи знали рабство, і безглуздо думати, що христیانство відкинуло його. Воно по суті зберегло його, надавши тільки йому нової форми: „Політична влада не може сама керувати; їй потрібне — як необхідний помічник — або рабство, що зменшує число воль, які діють у державі, або вища сила, що через особливе „духовне щеплення“ руйнує природну неподатливість цих воль і примушує їх діяти разом, не шкодячи одне одному“. Монашество у де-Местра виявляється „облагородженим рабством“, інквізиція — кращим засобом його збереження, а кат — істотою незвичайною, створеною творчою силою, як символ, що являє собою жах і зв'язуючу ланку людського єднання. Успіхи науки в очах де-Местра — не прогрес, а явище виродження, ознаки регресу. Бекон, від якого беруть початок схилення перед дослідом і індуктивний метод, — ненависний для де-Местра мислитель. Де-Местр повстає проти наукового тлумачення припливів і відпливів моря, проти спроби розкласти воду, будучи певен, що незабаром „покинуть ці необачні міркування“ (Р. Віппер, Общественные учения и исторические теории XVIII и XIX веков, стор. 129 — 131). Ось до чого договорились апологети реакції у своїй ненависті до нових прагнень і в своєму захопленні принципами авторитету.

Бональд іде ще далі, ніж де-Местр. Він виступає непримиреним ворогом ідеї розвитку, яка уже під час полеміки Кюв'є з Сент-Ієром посіла таке значне місце в природничих науках і яка в XIX сторіччі набула величезного значення при тлумаченні історичних явищ. Ідея розвитку підриває значення традиції, виключає думку про суспільство і державу як про вічні, непорушні божественні установлення. Бональд розумів це: він доводив, що завдання суспільства і окремих людей — не винаходити, не вигадувати, а зберігати настанови, зроблені богом першим людям і переказувані відтоді з покоління в покоління.

Бональд — один із найпохмуріших і впертих ідеологів реакції. Ненависть до революції і просвітительного віку була органічною частиною його істоти, і він ворожі церкві течії уловлював повсюди; він бачив роз'їдаючу отруту вільнодумства часто в такому явищі, в якому більш поверховий погляд міг би і не помітити зв'язку з основними твердженнями революції. Як тільки будова авторитету починала хитатися, Бональд з'являвся як вірний охоронець її, старанно замуруючи всяку пробоїну, шалено ставлячи на місце кожен випалий камінь. Незалежність парламенту і волю суду він картав як найбільше зло; до волі сумління і до волі друку він відчував огиду фанатика. Він з жахом говорив про скасування в деяких країнах страти на горло, цієї дорогоцінної кари, цього „першого засобу збереження суспільства“. Чоловіколюбність, що інколи „раптом охоплювала уряди“, здавалася йому незбагненим безумством. Природничі науки, що вивчають лише фізичний світ і відкидають вищі абстрактні знання, особливо „величну метафізику“ старого

часу, викликали в ньому ненависть (Брандес, Реакція у Франції). Він провів свої реакційні погляди через усі сторони життя; ніхто, приміром, не усвідомив так глибоко щільного зв'язку, що є між сімейним питанням і державним ладом, і в своїй книзі „Про розлучення“ він виступив запеклим противником проголошеного революцією принципу, що шлюб є справа волі і що бажання одного з подружжя досить для розлучення. Між чоловіком і жінкою, на його думку, немає рівності: чоловік втілює владу, жінка — тільки виконавиця накреслень влади, у дітей зовсім нема права голосу, вони — підлеглі.

Проте, при всій своїй відданості справі церкви апологети реакції, самі того не помічаючи, підкопувались під авторитет папства. У своїй полеміці вони спирались на доводи розуму, вони засвоїли термінологію і прийоми просвітительного віку. Бональд, що ненавидів природничі науки, одному з своїх творів дав такий заголовок: „Аналітичний дослід про природні закони суспільного ладу“; Жозеф де-Местр, борючись за принцип непогрішності папства, завдавав цьому принципові жорстокого вдару; він робив висновок про необхідність визнати непогрішність не з її абсолютної істинності, а з її користі. „Якби бога не було, його треба було б вигадати“, — говорив Вольтер. „Якщо папська непогрішність і є фікція, її все таки треба визнати“, думав де-Местр. Погана аргументація для істинно-віруючих: віруйте в те, що, можливо, і неправдиве, але в що треба вірити заради загальної користі. Це, так би мовити, „післявольтерівське“ христیانство відрізняється від середньовічного тим, що останнє справді ґрунтувалось на принципі авторитету, на абсолютній вірі в істину папського учення, на вірі, що не припускала сумніву і міркування; нове христیانство де-Местра спиралося на доводи практичної політики, а не на внутрішню істину; якщо треба вірити в папську непогрішність, щоб встановити суспільний лад, то що зробити, коли збереження того таки ладу вимагатиме того, щоб скасувати папську непогрішність? Те, що для середньовічного христіянина було божественною істиною, установленням Христа, вічним і незмінним, те в устах де-Местра перетворювалось в людське установлення, отже, таке, що його можна заперечувати і зміняти.

І ніхто краще за самого ж де-Местра не показав усю хиткість основи, на якій реакція будувала принцип папської непогрішності. Коли папа, на вимогу Наполеона, поїхав до Парижа коронувати імператора, де-Местр в страшенному обуренні різко нападав на голову католиків. Виходило, що рицар католицизму сам побачив помилку у вчинку „непогрішного папи“. Справджувався відомий німецький вираз нашого часу: „Und der König absolut, wenn er unseren Willen tut“. Папство вже не мало колишнього впливу, воно вже відмовилось від багатьох старих вимог, ішло на компроміси, робило поступки духові часу, і діячі реакції, що нав'язували папству належну йому роль, ішли проти інтересів самого папства, доводили своє цілковите нерозуміння нових відносин.

Реакція виставила не тільки політиків і філософів, вона висунула й обдарованого поета, який, можливо, найбільше вплинув на свідомість того часу, який намагався в художніх образах втілити ідеал нового католицтва і скористався з найбільш дійової для мас зброї — поетичної фантазії.

Доля Шатобріана (1768 — 1848) однакова з долею багатьох письменників епохи реакції, нащадків феодальних родів, поетичні перекази яких мали так мало гармонії з буденною обстановкою, що їх оточувала. Як і Леопарді, він народився в глухому закутку, де з жахом говорили про Париж і вільнодумців просвітительного віку. Як і рід графів Леопарді, рід де-Шатобріанів належав до найстаровинніших родів. І він, як багато інших аристократичних родів, потерпів під час заворушень кінця XVIII сторіччя; рід Шатобріанів втратив колишні багатства, але свято оберігав традиції, жив спогадами і не мирився з новими формами життя. Франсуа Рене де-Шатобріан був нащадком аристократичного роду, і притому аристократичної родини Бретані. Хто читав „93-й рік“ Гюго, той пам'ятає звичаї, що панували в цьому старому гнізді католицтва й феодалізму. Об віковій стіні бретонських замків не раз розбивались хвилі нових течій, що йшли з культурних центрів; ідеї, що хвилювали Європу, безслідно губились в непрохідних лісах Бретані. „Бретань — стара бунтарка, — говорить Гюго у згаданому романі. — Щоразу, коли вона повставала протягом двох тисяч років, вона мала рацію; на останній раз вона не мала рації. А тим часом, проти чого б не повставала вона — проти революції чи проти правителів, герцогів і перів, проти асигнацій чи проти здавання на відкуп податків; хто б не були ті особи, що борються — Нікола Рапен, Франсуа де-ла-Ну, капітан Плювіо і пані де-ла Гарнаш, або Стофле, Кокро, Лешандельє де-Первіль; коли б не відбувалась боротьба — при Рогані проти короля чи при Рошжакелені за короля, — завжди Бретань провадила одну війну, війну місцевого духу проти центрального. Ці стародавні області являли собою стояче болото; ця стояча вода не могла текти; подуви вітру не оживляли їх, а драгували. Коло Фіністера кінчалась Франція, кінчалась арена дій, віддана людям, спинявся прогресивний рух покоління. Стій! — кричав океан землі, а варварство — цивілізації. Щоразу, коли центр, Париж, давав імпульс, звідки б він не виходив, від королівської влади чи республіки, і куди б він не спрямовувався, чи в бік свободи, чи деспотизму, виходило щось нове, і Бретань найжувалась... Всі наші спроби, всі наші заходи в справі законодавства і освіти, наші енциклопедії, наші генії, наші філософії, наші слави — зазнають невдач, як тільки досягають Гуру“.

Така та країна, з якої вийшов найвизначніший поет реакції. Його батько був сім'янином на манір Бональда; суворий і гордий, він був не другом, а владарем дітей; мати була побожною католичкою; підтримати блиск свого роду при убогих коштах було головною турботою батька Шатобріана. Оповідання про минулу велич і бліду сучасну дійсність сприяли незвичайно швидкому розвитку уяви в екзальтованій дитини. У мріях

Шатобріан знаходив притулок від того холоду, що панував у сім'ї. „Зібравши воедино різні риси бачених мною жінок,— розповідає поет,— я створив в уяві жінку ідеальну і передав цій істоті дух і невинність моєї сестри, ніжність моєї матері, зріст, волосся і усмішку прекрасної незнайомки, що пригорнула мене до грудей; в однієї селянської дівчини я запозичив очі, в іншої я брав свіжість обличчя. Інші риси я набирив з портретів двірських дам часів Франсуа I, Генріха IV і Людовіка XIV, які оздоблювали наш салон, а деякі красоти я позичав навіть від образів мадонн. Ця чарівна діва всюди була зі мною; я розмовляв з нею, як із справжньою істотою; вона змінювалася з моєї примхи: вона набирала форм то кокетливої німфи, то пристрасної Венери; вона була сувора, як Діана, або захоплююча, як Геба; часто вона ставала феєю, яка підкоряла мені природу“ (Шахов, Очерки літературного движенья первой половины XIX века, стор. 25). Ці мрії про жіночий образ, який був об'єктом кохання поета і чарівних місячних ночей в Неаполі або в Сіцилії відповідав йому взаємністю, не були чистими, тільки духовними мріями.

Юнаком Шатобріан поступає у військову службу і потрапляє в Париж. Його аристократичне походження відкриває йому доступ до двору Людовіка XVI. На цей час монархія вже хиталася при самих своїх основах; злі сарказми Вольтера і руїницькі парадокси Руссо повторювались у салонах, і Шатобріан зазнав долі багатьох обдарованих людей тієї епохи, коли ще сяк-так трималися старі основи і разом з цим нові ідеї починали перетворюватись на страшну дійсність: він бачив затухаючий блиск приреченої на загибель династії і чув з різних уст вільнодумні мислі енциклопедистів; певна плутанина понять, що відзначає всіх діячів реакції, ніколи не залишить і Шатобріана.

Коли почалась революція, бретонський дворянин виходить у відставку і виїжджає в Америку. Тут він дістав можливість втішатися первісною природою і дикунами і навч побачив перед собою ті картини, що ввижались його вчителеві Руссо. Вість про грізний поворот подій у Франції і про небезпеку, що стала перед королем, спонукала Шатобріана як вірного рояліста повернутися до Франції; події відбувались з запаморочливою швидкістю і в 1792 р. Шатобріан емігрував із Франції; його друзі і родичі підпадали утискам і гинули на ешафоті. Ми застаємо його або в Лондоні, або в лавах армії емігрантів на Рейні, або в Брюсселі. В Лондоні в 1797 р. Шатобріан видав свій перший твір „Essais historique sur les Révolutions“ („Історичний дослід про революції“), в якому подуви нового часу відбилися так сильно, що згодом, коли Шатобріан уже став вождем католицької реакції, йому довелося боронити твори молодості проти обвинувачення в атеїстичних тенденціях, що проймають цю книгу. Смерть матері зворушила екзальтованого юнака, її „замогильний голос“ примусив його покаятися і повернутися до релігії. Він стає одним із рицарів католицизму, і його славетний „Дух християнства“— красномовна, хоч і безладна апологія католицтва, з'являється одночасно з офіціальним відновленням християнського культу, з

укладенням конкордату. „Дух христیانства“ відкриває Шатобріанові кар'єру в службі, але після страти герцога Енгієнського він відвертається від Наполеона і виходить у відставку. Під час реставрації він знов з'являється на політичному горизонті, але після липневої революції, в період міщанської монархії¹, він, незадоволений новим станом, віддається головно своїй літературній праці.

Шатобріан бачив ще липневі події; він помер 1848 року, і рік смерті співця католицьких і феодальних ідеалів був роком утворення Другої республіки і майже збігся з появою „Комуністичного маніфеста“.

Шатобріан був справжній співець реакції і справжній романтик. Недарма у Франції ведуть від нього початок романтизму. Його твори мають усі характерні риси цієї поезії: багата уява постійно заносила його або в далеке минуле, в перші віки христیانства, або в далекі країни; незадоволення сучасністю примушувало його поринати в своє „я“, носитися з своїми мріями і почуттями, позувати і хизуватися; він був романтик і в тому значенні, що раціоналізмові просвітительного віку і довершеним струнким формам католицизму протиставив безладдя форми і безладдя думки. І коли він захотів переконати світ, що необхідно повернутися до католицтва, він не знайшов кращого засобу для захисту поруганої релігії, як поетичні докази. Католицтво — найпоетичніша з усіх релігій, — така основна думка „Духу христیانства“. Висновки про перевагу католицизму Жозеф де - Местр робив із політичних, Шатобріан — з естетичних міркувань. І ті і ті доводи — поганий аргумент для істинно-віруючих. Основні твердження релігії Шатобріан угрунтовує на їх красі і зворушливості; істинність католицтва угрунтовується на тому благотворному впливі, що його воно справило на поезію і науку, відкривши їм нові перспективи, матеріалом поезії зробивши подвиги святих, учення про ангелів, рай і т. ін. „Хіба можна, — питає один критик, — робити висновки про святість христیانської релігії з того факта, що птахи перелітають з країни в країну? Хіба гадюка-плазун може правити за доказ перворідного гріха, а невинність бджіл — за аргумент на користь необхідності целібату духовенства? Приєднайте до цих „доказів“ опис лицарських турнірів та інші поетичні картини, почутливі звірвання і захоплені поривання“, і характер шатобріанівської аргументації буде цілком ясний (G. Pellissier, Le mouvement littéraire au XIX siècle, 2 éd., стор. 58, 59).

Поетична аргументація вимагала поетичних ілюстрацій, і в „Дух христیانства“ вставлені „Атала“ і „Рене“, два оповідання, або, певніш, дві поеми, які повинні були в образах подати муки бунтівливих людей, захоплених злочинними пристрастями, і спасенність релігії як притулку для таких людей. „Рене“ — більш характерний із двох епізодів і на ньому не можна не спинитися докладніше.

¹ Міщанською монархією автор називає тут і далі буржуазну монархію Луї-Філіппа. — Р е д.

На березі ріки Міссісіпі, що „серед чудової тиші велично котила свої хвилі“, один із тих страдників, образи яких уже знайомі нам по Вертеру і Манфреду (див. т. I „Нарисів“), розповідає старому індієвці Шактасу і місіонерові Суелю свою сумну повість. За народження Рене мати його заплатила життям; в дитинстві він був самотній, і тільки сестра Амелі була йому другом і прикрашала тугу самоти. По смерті батька, в тузі і незадоволенні він кидається від одного вирішення до іншого, вагається і ні на чому не спиняється. Він хоче поступити в монастир, але „чи природна непостійність, чи упередження проти монастирського життя“ примушують його змінити своє вирішення. Як і Чайльд-Гарольд, він вибирається в подорож, відвідує руїни Греції і Рима, руїни „країн, повних великих і повчальних спогадів“, але подорож переконує його тільки в марності слави і тлінності всього великого. Не знайшовши задоволення в бурлакуванні, він оселяється в передмісті, де живе в цілковитій невідомості серед незнайомих людей. Але це життя, що спочатку захоплювало його, стає, нарешті, нестерпним, бо постійне повторення тих самих думок і сцен набридло йому. Він біжить у самоту села, але і природа незабаром перестає задовольняти його. Тоді він вирішив розлучитися з життям. Він пише Амелі; але сестра, звикши читати в його серці, розгадала його прихований намір з листа. Хоч Рене і не згадував у ньому про свій задум, сама приїхала до нього і примусила його заприсягнути, що він відмовиться назавжди від безумної думки про самогубство. Час, проведений із сестрою, був найщасливішим періодом у житті Рене: „коли ранком, замість того, щоб бути самому, він чув голос сестри, то здригався від радості і щастя“. Але ось одного разу він піднявся до неї; на його стук немає відповіді; він входить і в спорожнілій кімнаті Амелі знаходить лист. В ньому вона благає брата простити їй, що вона покинула його так несподівано, бо боялася, що „не встоїть проти його прохань“. Вона вирішила назавжди піти з світу, в якому залишалася тільки заради Рене, і постригтися в черниці. Рене в розпачі їде за нею, щоб відговорити Амелі від її наміру, але вона твердо залишається у своєму вирішенні і запрошує його заступити їй місце батька при алтарі в день постриження. І ось, коли відбувається священний обряд, Рене довідується, нарешті, про фатальну тайну, що була причиною страждань Амелі. Спід похоронного покривала, яким укрили його сестру, пролунали „страшні слова“, які тільки він один міг почути: „Милосердий боже,— молилася його сестра,—зроби так, щоб я не встала з цього похоронного ліжка, і обдаруй твоїми щедротами брата, який не поділяв моєї злочинної пристрасті“. Амелі любила свого брата не тільки любов'ю сестри... Рене виносять непритомного, колишня туга опановує його, і він виїжджає в Америку.

Оповідання Рене зворушило старого Шактаса, але викликало палкий протест з боку місіонера: „Що ви робите,— говорив він,— у хаті лісів, де ви на самоті проводите дні, нехтуючи своїми обов'язками? Святі, скажете ви мені, переховувалися в пустині.

Вони перебували там з своїми слізьми і на придушення своїх пристрастей витрачали час, що його ви витрачаєте, може, на збудження ваших. Самотність не добра для того, хто не живе в ній з богом“.

Такий зміст одного з кращих творів Шатобріана. Автор хотів, поперше, змалювати тут нові пристрасті і почуття, що зросли на основі християнства і невідомі античним народам; він хотів цим шляхом показати, як дякуючи християнству розширилася сфера поезії, як збагатився внутрішній світ людини. Подруге, Шатобріан говорить, що йому хотілось довести рятівний вплив монастирів, цього великого притулку, який католицька церква пропонувала бунтівливим душам, охоплюваним сумнівами і пристрастями.

І поет католицизму виконує своє завдання так само талановито, але й так само невміло, як католицькі політики своє.

Правда, його твір`багатий на поетичну красу; привабливими фарбами малює він мир і віраду, що панують в похмурих стінах монастиря; церковний дзвін в його описанні перетворюється на цілу гаму складних почуттів: „яке серце не зворушували звуки дзвонів його батьківщини,— тих дзвонів, які радісно звучали над його колискою, повідомляючи про його появу на світ, позначали перші удари його серця, благовістили навкруги про святу радість його батька, про муки і про ще більш чудову радість його матері! Дивні мрії, в які ми поринаємо, чуючи благовіст рідного дзвона, містять у собі: релігію, сім'ю, батьківщину, і колиску і могилу, і минуле і майбутнє“. Лист, що його Амелі, постригшись у монастир, пише Рене, є апофеоз релігії, радісний гімн на честь монастирської самоти і аскетизму: „Коли я чую гуркіт бурі і коли морський птах б'є крилами в мое вікно, я, бідна небесна голубка, думаю про те, яка я щаслива, що знайшла притулок проти бур. Тут священна гора, висока вершина, звідки чути останній шум землі і перші співи неба; тут релігія солодко заколисує почутливу душу: щонайбільш пристрасну любов заміняє вона чимось наче жагучою непорочністю, в якій поєднується і коханка, і діва; вона очищає дихання; полум'я тлінне перетворює в полум'я непорочне, вона чудесно прилучає свій спокій і свою невинність до рештки смут і похитливості серця, яке шукає заспокоєння, і до рештки згасаючого життя“. Сама фабула оповідання говорить про багату винахідливість його автора, що дала йому можливість яскраво висвітлити конфлікт між релігією і людськими пристрастями. Цю геніальну винахідливість виявив Шекспір, коли як перешкоду в одруженні Ромео і Джульєтти він виставив спадкову ворожнечу двох сімей. У середньовічному італійському князівстві не можна було зустрінути більш трагічного конфлікту, як зіткнення жагучої пристрасті з родовою ворожнечею. Руссо, розділивши Юлію і Сен-Пре становими перегородками, вибрав не менш удамо свій сюжет напередодні рішучої боротьби між привілейованим дворянством і незадоволеною буржуазією. Поет католицизму, якому треба було показати всю глибину безодні, що стоїть перед

людством, охопленим пристрастями всупереч христiанському iдеаловi покори,— такий поет не мiг вигадати бiльш фатальної перешкоди для любовної пристрастi, нiж кривнi зв'язки. Любов'ю зв'язанi у Байрона Каїн i Ада, брат i сестра, чоловiк i жiнка в один i той же час. Проте, якщо в свою мiстерiю британський поет вклав, можливо, приховану iронiю, з самої Бiблiї почерпнувши сюжет, неприемний богословом, то Шатобрiан скористався сюжетом злочинної любовi, щоб показати могутнiсть церкви, на лонi якої знаходять заспокоєння бунтiвливi думи i палкi пристрастi. Кохання до брата—вищий прояв людської нестриманостi; монашество, що дало Амелi можливiсть урятуватись вiд самої себе,—вищий прояв величi i сили релiгiї.

I проте Шатобрiан невдало виконав своє завдання: якщо тихi стiни монастирської келiї дали рятiвний притулок для героiнi оповiдання, то герой, iм'я якого дало назву самому оповiданню, до кiнця життя не знайшов собi розради. „Кажуть, що Рене, умовлений двома старцями, вернувся до своєї жiнки (Рене, прибувши до iндiйцiв, повинен був, за їх звичаями, вибрати собi жiнку з їх племенi, але вiн не жив з нею), але не мав щастя з нею. Незабаром вiн загинув разом з Шактасом i Суелем пiд час рiзанини французiв i натчезiв у Луiзiанi. Ще й тепер показують скелю, на якiй вiн мав звичку сидiти перед заходом сонця“. Цi слова, що ними закинчується оповiдання, указують на те, що докори мiсiонера не досягли мети, i Рене помер, не примирившись з небом. Як не старається автор зробити з Рене христiянина, в особi свого героя вiн виводить, зрештою, того носителя „свiтової скорботи“, вiдмiннi риси якого нам добре вiдомi. Рене кидає небу тi самi нарикання, що виходять з уст i Вертера, i Чайльд-Гарольда. Вiн таксамо жалеться на нiкчемнiсть людини. Побачивши статую Карла I i довидавшись, що робiтники, якi лежали пiд нею, нiчого навiть i не чули про катастрофу, зображану мармуровою статуєю, Рене вигукує: „Нiщо не давало менi такого вiрного мiрила життя i нашої нiкчемностi. Що сталося з цими особами, якi наробили стiльки шуму? Час посунувся на один крок, а вигляд землi геть перемiнився“. Вiн також тужить про обмеженiсть сил людини, про невiдповiднiсть мiж цими силами i закладеними в нас прагненнями: протягом усього свого життя вiн бачив перед своїми очима „творiння неосяжне i разом невловиме, а поруч з собою — зiвує провалля“. Недосконалiсть людської природи доводить його до розпачу: „Хто не почував себе пригнiченим тягарем власної зiпсованостi i нездатним нi на що велике, благородне, справедливе?“ Вiн також тужить про недосконалiсть людського знання i заздрить дикунам, якi краще за нього „досягли результатiв мудростi“.

Правда, вiн вiдрiзняється вiд Манфреда i Каїна тим, що не кидає гордого виклику богovi; навпаки, вiн засуджує себе за свої величезнi домагання. Вiн сам називає великим грiхом свою думку про самогубство; вiн говорить, що „всяка грiшна думка тягне за собою розлад i нещастя“. Його глибоко зворушує вигляд монастиря, „притулку нещасних i квoлих“, i вигляд жiнок, що

„падають ниць перед Всевишнім“. І проте він не йде, як Амелі, в монастир, не шукає пристановища в цих притулках, де, за його власним висловом, „набожна душа, як гірська рослина, підноситься до неба, щоб подати йому свій аромат“. Ми бачили, що автор не дав собі труда з'ясувати причини того, чому Рене відмовився від думки поступити в монастир. Рене сам обмежується здогадкою, що причини ці криються в його „природній непостійності або ж в упередженні до монастирського життя“,— пояснення, мало задовільне для такого захопленого оборонця монастирів. Покора Рене—це та покора, про яку кажуть, що вона „гірша гордості“, і старий місіонер, що назвав його високодумним юнаком, мав рацію.

Поет чулий і правдивий, лірик, що вилив свої власні скорботні думи і думи свого покоління, взяв гору в авторі „Рене“ над тенденційним апологетом католицизму. Бажаючи прославити аскетизм і монастирські ідеали, Шатобріан, сам того не помічаючи, проспівав жалобний гімн тим засобам заспокоєння, що їх середньовічна церква пропонувала бунтівливому духові. Рене—типовий герой цієї епохи, і його доля правила за науку зовсім не в тому розумінні, в якому хотів автор. Саме доля Рене доводила, яке марне і безцільне було існування тих, хто звертав свої погляди в минуле і не знайшов собі місця в світі нових відносин.

Естетичний католицизм Шатобріана так само мало міг сприяти відродженню істинної віри, як і утилітарно-політичне християнство Жозефа де-Местра.

Однак, епоха реакції не пройшла безслідно. Неспроможні в своїх позитивних прагненнях письменники реакції були проте сильні своєю критикою: їм удалося виявити багато помилок просвітительного віку, вони заставили замислитися і оглядітися тих, хто і далі розвивав ідеали свого віку, заставили прогресивних письменників іти обережніше вперед і не повторювати помилок минулого.

РОЗДІЛ ДРУГИЙ.

СОЦІАЛЬНА І РЕАЛІСТИЧНА ЛІТЕРАТУРА В АНГЛІЇ. ДІККЕНС. ТЕККЕРЕЙ.

IV.

Економічне і політичне становище робітників в Англії на початку віку.— Хлібні закони.— Роберт Оуен.— Критична і позитивна частина його вчення.— Чартизм.— Боротьба проти хлібних законів.— Поети злидні в і горя.— „Пісні про хлібні закони“ Елліота.— Томас Гул.— Чарльз Діккенс.

В XIX сторіччі, як і в попередньому, нові ідеї зароджувались в Англії. Франція перекладала їх на загальнолюдську мову, роблячи їх здобутком цілої Європи. На літературу XIX сторіччя, як ми вже зазначали, сильний вплив справили два фактори — розвиток промисловості і успіхи природознавства. Ми бачили, що в Англії раніше проти інших країн почався робітничий рух, боротьба з безробіттям і злиднями. Відповідно до цього руху в літературі розвинувся інтерес до соціальних питань, до економічного становища мас. Література зближується з життям, прагне стати на допомогу соціологам і реформаторам, зібрати матеріал для їх висновків, висвітлити стан і звичаї різних суспільних груп, покликаних до життя промисловим переворотом. Таким чином, після періоду панування романтизму і чистої поезії починається розквіт соціальної і реалістичної літератури. Відкладаючи з'ясування поняття реалізму до характеристики відповідного напрямку у Франції, ми спинимося на робітничому русі в Англії першої половини XIX сторіччя і на літературі, щільно зв'язаній з цим рухом.

На початку XIX сторіччя ні в одній країні різниця між багатими і бідними не відчувалася так глибоко, як в Англії. Майже вся земля належала великим власникам, лордам і сквайрам; селяни майже не мали своєї землі і являли собою клас наймитів, що працювали на великих землевласників. У промисловості також велике виробництво витісняло мале, і дрібні продуценти перетворювалися в найманих робітників великого підприємства. Головним лихом, що обтяжувало становище бідняків, було існування так званих „хлібних законів“, через які доступ хліба в Англію за кор-

дону був майже неможливий. Хлібні закони, запроваджені поміщиками, давали їм можливість підвищувати ціну на хліб до неймовірних розмірів, бо не було закордонної конкуренції. Їх доходи збільшувались коштом найбідніших класів, для яких хліб є головним предметом споживання і які змушені були платити величезні ціни за цей продукт широкого вжитку. Французька революція налякала англійську аристократію, і на початку сторіччя ця аристократія міцніше ніж будьколи трималася за свої привілеї і боролася проти всякої спроби поліпшити становище бідних класів. Агітація за реформи і численні мітинги та петиції спочатку не давали бажаних наслідків. Уряд не тільки не приймав петицій, але видавав справді драконівські закони проти агітаторів, проти зборів, проти авторів політичних творів. Виборча система в Англії була побудована так, що біднота майже не могла посилати депутатів у парламент. Головний контингент депутатів вибирали містечка, з яких деякі мали характерну назву „гнилих“. Це були глухі села, в яких часто можна було зустріти лише одного виборця, а часом і ні одного. В інших містечках, що називалися „кишеньковими“, нараховувалося часом не більше 50-ти виборців, причому все містечко належало одному власникові, який і вказував жителям, за якого кандидата їм голосувати. В 1829 році в Ньюварку герцог Ньюкестльський виселив кілька сот жителів свого містечка за те, що вони голосували за невгодного йому кандидата (Сеньобос, Политическая история современной Европы, том I, під ред. Поссе, вид. 2-е, стор. 11). Отже, тяжкий економічний стан бідноти закріплювався її політичною безправністю; вона не могла навіть посилати депутатів, які б боронили її інтереси в парламенті. Тільки в 1832 році під тиском народного руху уряд, нарешті, провів реформу виборчої системи; багато містечок були позбавлені виборчих прав, які були передані містам, і число виборців було збільшене. Реформа не мала радикального характеру. Більшість робітників ще не дістала права участі у виборах, та проте після 1832 року вже була можливість боротися проти несправедливого соціального ладу.

Ця боротьба зв'язана з ім'ям великого утопіста, одного з тих мрійників, що мріяли про золотий вік, про загальне щастя, про справедливий соціальний лад. Першої половини XIX сторіччя таких проповідників було багато. Вони вірили в досконалість людської природи, вірили, що треба тільки з'ясувати людям переваги справедливого ладу, і багаті самі відмовляться від експлуатації бідняків.

Роберт Оуен (1771—1858) — один із таких мрійників. Цей оборонець робітничого класу вийшов не з того середовища, за права якого боровся все життя. Він перебував в атмосфері, ворожій цьому класові. Він був багатим фабрикантом і стояв на чолі великої бавовнопрядильної фабрики в Нью-Ланарку; цей заклад з багатотисячною робочою людністю мав довести світові, що мрії Оуена не такі вже й далекі від дійсності. Підвищення заробітної плати, скорочення робочого дня, організація цілої мережі закладів виховного характеру, громадські кухні,

ідалні, житла, пенсії для старих робітників, каси взаємодопомоги, лікарні тощо,— всі ці поліпшення не тільки не скоротили прибутків підприємця, але навіть піднесли цінність його підприємства в багато разів (Туган-Барановський, цит. тв., стор. 95—96).

В 1813—1816 роках виходить твір Оуена „Новий погляд на суспільство, або дослідження про принципи утворення людського характеру“. Основний погляд автора полягає в тому, що характер людини є наслідок умов її життя і виховання. Тим то не особа, а навколишнє суспільство відповідає за злочини особи: нещастю, а злидні породжують злочинців; щоб людина була доброчесною, треба її оточити такими умовами, які сприяли б розвиткові добрих сторін її характеру. З цієї основної думки виходять усі проекти Оуена. Він дає яскраву картину тяжкого матеріального і розумового становища робітників, піддає суворій критиці соціальний лад, за якого людина перестає бути людиною і розглядається тільки як робоча машина. Проте, наскільки Оуен великий у критиці, настільки він слабкий у позитивній частині свого вчення. Коли він починає давати настанови, якими засобами виправити існуюче зло, тільки тоді виявляється наївність цього благородного мрійника, його віра в доброту й великодушність людини, його ідеалізм, що не знає, яка недосконала людська природа, і заплушує очі перед людським егоїзмом. Позитивне вчення Оуена полягає ось у чому. І економічне і політичне пригноблення є наслідок нерозуміння своєї і загальної вигоди багатьма сильними й багатими. З прикладу Нью-Ланарка всякий фабрикант і підприємець може пересвідчитись, що поліпшення становища робітників дає користь не тільки цим останнім, але й підприємцям. З другої сторони, правителі і законодавці негайно ж відмовляться від суворих законів і страт, як тільки пересвідчатся, що злочинам можна запобігати, замість боротися з ними через карні заходи, що зникнення злиднів приведе до припинення злочинства і т. ін. Отже, Оуен сподівався порятунку суспільства від самих таки експлуататорів. Головна помилка цієї програми полягала в тому, що вона визнавала наявність умов, яких у дійсності немає; для її здійснення необхідно було, щоб англійський парламент і англійські підприємці стояли на тій інтелектуальній і моральній висоті, на якій стояв сам автор „Нового погляду“, щоб вони були запалені такою ж безмежною любов'ю до людства, перейняті таким самим палким бажанням сумлінно розібратися в причинах зла, мали такі ж знання і таке саме вміння здійснити ці завдання. „Звертатися до парламенту і фабрикантів з пропозицією виступити на захист робітників було,— говорить Туган-Барановський,— так само дотепно, як умовляти вовків подбати про овець“.

Оуен належав до мрійників того типу, з яким ми познайомимося ближче в особі Сен-Сімона і Фур'є. Його проекти кооперативної общини під час спроби здійснити їх в Америці зазнали фіаско; він до кінця лишався противником боротьби і насильницьких заходів, до кінця вірив що можна примирити

багатих з бідними, і досить байдуже ставився до політичної боротьби, вважаючи її за питання другорядне. А тим часом критична частина його вчення збуджувала почуття незадоволення. Як і багато інших мрійників і теоретиків, Оуен давав поштовх тому, чому сам не співчував.

В 1838 році була опублікована славетна хартія, що дала початок великому рухові — чартизмові. Оуен ніколи не співчував чартизмові, а проте хартія була складена його послідовником; вона вимагала радикальної реформи виборчого права, рівномірного розподілу депутатських місць і загальної подачі голосів. Агітація чартистів тривала десять років, виявляючись у грандіозних страйках, маніфестаціях і петиціях за мільйонами підписів. Для керування рухом чартисти зібрали спеціальних виборних з робітників; ці виборні засідали незалежно від палати громад і дістали назву парламенту робітників. Одночасно з чартистською партією виникла ліга, що керувала рухом на користь іншої назрілої реформи, а саме — скасування хлібних законів. Ліга організувала мітинги, влаштовувала маніфестації. Голод в Ірландії в 1845 р. і зростання народного незадоволення примусили, нарешті, парламент замислитися. В 1846 році хлібні закони були скасовані, але тільки через 20 років робітники добилися також і реформи виборчого права: в 1867 році парламент схвалив, нарешті, реформу, після якої більшість робітників стали виборцями, і в Англії встановився демократичний лад.

Така в короткому викладі історія боротьби проти політичного гніту і економічної експлуатації в Англії першої половини XIX сторіччя. Англійська поезія того часу повна гуманної скорботи про гірку долю бідняків і робітників; ця поезія увічнила сумні думи з життя робітників і гнітючі думи людей, які навіть непосильною, задурливою працею не можуть забезпечити собі надійного шматка хліба. Поезія змальовувала зворушливі образи цих знедолених, зображала різні моменти їх існування і часто закликала прокляття на голови експлуататорів. Найбільшою популярністю в тридцятих роках користувалися „Пісні про хлібні закони“ Їбенезера Елліота. Він змальовував страшні картини: видовище зубожіння і загибелі бідної сім'ї, продаж її жалюгідного скарбу, пияцтво господаря, що дійшов до розпачу, несамовитість матері, що вбиває свою голодну дитину, падіння дочки, що кидається в безодню розпусти; ці похмурі картини закінчувались прокляттями багачам, „за яких — закон“, які не чують зойку голодних. „Ваш дух — жорстокий, зір — п'їтьма, — покликає поет, — для жебраків у вас — тюрма. Та не мине вас помсти час! Робочий проклинає вас!“ (Н. Стороженко, Из области литературы, стор. 231).

Найобдарованішим співцем страждань робітничого класу був Томас Гуд. За рік до своєї смерті, в 1844 році, він надрукував свою славетну „Пісню про сорочку“. Цей вірш дав йому велику славу і став найулюбленішою піснею англійського народу. Його передрукували всі видання, він був покладений на музику, його друкували на носових хустках, переклали на всі європей-

ські мови, і всюди він збуджував найпалкіший ентузіазм. Цієї пісні співає швачка, сидячи за роботою над сорочкою, у своєму нужденному лахмітті. „Працой і працой, і працой,— ще тільки співають півні! Працой і працой, і працой, хоч зорі горять у вікні!“ Той, хто одягне цю сорочку, не знає, якою ціною вона куплена.

О, браття любимих сестер,
Надія усіх матерів і дружин!
У вас на сорочках не полотно,—
Вік швачки тяжкий і сумний.
Ший! Ший! Ший!
Я шню, у злиднях, голодна, брудна.
Для сорочки і савана голка одна,
Однакове і полотно.
Та що мені смерть? Я її не боюсь,
І страху у серці нема.
Хай прийде кошава по душу мою,
Я стала похожа на неї сама.
Я з голоду схожа на неї сама...
Здоров'я не вернеться знов.
О, боже, чому такий хліб дорогий,—
Дешеві і тіло і кров?

Нагорода за цю пекельну працю — „солома в кутку та хліба черствого шматок“. Несчасна заздрить ластівкам, що мають можливість щebetати в сяйві дня і draжнять її весною; бідній швачці навіть сльозами не можна полегшити свое горе, бо сльози перешкоджають її голці, мочать її шитво; болять її затерплі пальці, і вона

Шне — шне — шне,
Голодна, у злиднях, брудна,
І жалісно тужної пісні співа...
Чи ж дійде та пісня, багаті, до вас?
Співа про сорочку вона.

У другій поезії „Сон леді“ поет зображає гризоту, що прокинулася в душі багатой леді, яка досі „серед насолод, у чаду чарування, не бачила світу робіт і стражданья“; їй приснилася молода швачка, що гнула спину у своїй хатині „заради убрання, вигадливих мод“; „ось тягнеться бідний каліка — сліпий жебрак, ось бездомний старий, ось плаче-ридає невішно вдова, дитина голодна кричить“. Пишна леді з жахом думає про те, що вона „сльози нещасних могла осушити“, але не зробила цього, і тепер „страдницькі очі журливі докори і тугу в душі розбудили“. Безжурно йшла вона земним шляхом, прибрана в шовк і бархат і в „шуби дорогі“, а „там на морозі голизна тремтіла, під брудним лахміттям ховаючи тіло“. Тенденція цієї поезії надто ясна, і ви бачите, що вона збігається з мріями Оуена. Як і великий утопіст, Гуд також чекає порятунку суспільства від того, що прокинеться сумління в душах сильних і багатих, він таксамо вірить в добрий інстинкт людини, він не закликає робітників і бідняків до боротьби з багатими, він примушує знедолених звертатися до милосердя і добрих почуттів тих, хто,

потопаючи в достатках і розкошах, не чує більше зойків, не бачить сліз.

У поезії „Міст зідхань“ чути відгомін іншої гуманної ідеї утопістів: не можна судити злочин, доки навколо все наштовхує на нього. Поет роздумує над трупом самогубниці, юної дівчини, якій „набридло безрадісно жити, попереду злочин і ганьба і нещадна жорстокість людини“. Вона кинулася туди, де „бушує безодня глибока, прибоєм у берег б'ючи“. Її треба зрозуміти і простити, вона була самотна і безпорадна; „обширна столиця багата, у бурхливій юрбі порина, але проклята нею, всіма позабута, не мала притулку вона“. Не слід „гребувати цим мертвим тілом“ і плямувати „словами докору цей бідний і змучений прах“.

„Появіть до померлої шану, підніміть же її поскоріш! Це — тендітна була істота, доторкатися обережніш!“

Те суспільство, до якого поети звертались з докірливим словом, цілковито і всебічно відбилось у реальному романі, що посів перше місце в англійській і європейській літературі ХІХ сторіччя. Тільки в романі можна було охопити поглядом увесь могутній потік життя. Тільки роман, ця найвільніша форма літературної творчості, задовольняв інтелектуальні запити ХІХ сторіччя, дозволяв охопити всі деталі загальної картини, давав можливість правильно розподілити фарби, світло і тіні, з'ясувати роль і значення кожного з елементів складного і різноманітного життя сучасного суспільства.

Чарльз Діккенс (1812—1870) вірний побутовий письменник цього суспільства, невтомний виявник його пороків, могутній ворог тих, хто егоїстично збирав буйний урожай з ланів соціального безладдя, самовідданий друг і оборонець тих, кому випали на долю злидні і сльози в несправедливому поділі щастя і горя.

Діккенс був дитиною, коли Байрон знайшов у Греції свою передчасну кончину. Лише чверть віку розділяє роки народження обох письменників, а тим часом яка характерна зміна за цей період сталася в становищі тих, хто покликаний в художні образи втілювати свої думи, плоди досвіду, здобуті в життєвій боротьбі. Доля письменника, умови, в яких йому доводиться діяти, перешкоди, що пильнують його на шляху, ставлення до нього суспільства — осявають не менш яскравим світлом епоху, ніж сама творчість письменника, якщо тільки він є типовий для свого часу, якщо маса зробила його своїм кумиром, якщо він володів умами, а його ідеї і образи підхоплювались сучасниками. Забуті перекази старого замку, віджилі, але милі образи поетичного минулого носилися над колискою Байрона, нашіптували йому старі казки про безумні пригоди відважних предків, про похмурі, але привабливі таємниці, що відбувались в алеях вікового парку, про пристрасні поцілунки і глибокі зідхання, що лунали під байдужими арками понурих готичних склепінь. Нужда, нещадна боротьба за існування — такі були перші враження маленького Чарльза. Байрона все заносило від дійсності, тягло в сферу фантазії; Діккенса доля змалку кинула в саму гущу життя, заставила глибоко замислитися над його важливими проблемами. Син скромного, зубожілого чиновника,

майбутній романіст, ледве переступивши перше десятиріччя свого життя, потрапляє на фабрику. Все життя він пам'ятатиме кімнати з похмурими стінами, поточені шашлями сходи, по яких бігали з пронизливим писком величезні сірі щури, і вогкий льох, і пил і цвіль, що виступали всюди. Все життя не забуде безглуздої праці, на яку він був приречений в ніжному віці, він, жвавий, повний ентузіазму, обдарований здібностями, чулий і вразливий. Його робота полягала в тому, що він повинен був покривати банки з ваксою спочатку промашеним папером, далі папером голубим, потім обв'язувати цю покришку стрічкою і, нарешті, обрізати її кінці. „Я,—писав він багато років опісля,—так глибоко зберіг у своєму серці спогад про свою занедбаність і свое безсилля, вся істота моя була до того перейнята свідомістю образливих несправедливостей, жертвою яких я був у цю епоху, що навіть тепер цей ненависний привид ганебного дитинства і далі відвідує мене і повергає в трепет... Я забуваю, що я відомий, щасливий, любимий, що у мене є мила дружина і милі діти... Я забуваю... і в похмурих мріях переносюсь з тугою до перших днів мого життя“ (А. Плещеев, *Жизнь Диккенса*, „Сев. В.“, 1890). Одним із перших уроків, що їх почув він від батька, був практичний урок, поданий в такій обстанові, яка була наочною ілюстрацією людської безсердечності й могутності цифр. Маленький Чарльз відвідав свого батька в борговій тюрмі, куди він потрапив з милості лихварів-кредиторів. „Він радив мені, пам'ятаю, берегтися тюрми,—писав згодом Діккенс;—зауваж, сказав він мені, якщо людина одержує двадцять фунтів щорозу і витрачає дев'ятнадцять фунтів, дев'ятнадцять шилінгів і шість пенсів, вона буде щаслива. Але заївий витрачений шилінг погубить її“ (John Forster, *The Life of Charles Dickens*, v. I, Leipzig, 1872, стор. 51). Діккенс не скоро забуде боргову тюрму і згодом устами Мікобера, повторивши в „Копперфілді“ цю коротку, але красномовну мораль, цю нескладну життєву мудрість, він ніколи не забуде, що тисячі знедолених перейняті однією турботою — підтримати своє матеріальне існування, що життя для них є нескінченна арифметична задача. Романтики проклинали вік статистики і політичної економії і втікали від його прозаїчних потреб в гори або знаходили заспокоєння на безмежній широчині океану. Діккенс сміливо прийняв виклик, кинутий йому життям, він не відійшов від нього і став до бою з тяжкими обставинами. Ми бачимо його за впертою працею; він учить однієї з найменш вдячних наук — стенографії, перемагає її страшні труднощі, зображені ним потім у „Давіді Копперфілді“. Коли, нарешті, доля усміхнулася йому, і перші випуски „Піквікського клубу“ принесли йому і матеріальні кошти і велику славу, він стикається знову з тяжкими умовами капіталістичного ладу, заснованого на егоїзмі і конкуренції, що поширив свій дух крамарства і експлуатації і на літературні відносини. Капіталістичний спосіб виробництва, що зводить учасників виробництва до двох основних груп — підприємців і робітників, має тенденцію підкорити загальному ладові всі

відносини і зробити письменника найманим робітником видавця. Діккенс підписує контракти з різними видавцями, що обступають його звідусюди. Відчувши в його особі привабливу здобич, вони намагаються взяти з нього якнайбільший зиск. Діккенс бере на себе зобов'язання, він пише романи на певні строки. Примхливий романтик, білоручка, співець, що покоряється тільки польотові свого натхнення, змінюється письменником нового типу, ремісником, що працює заради шматка хліба. Романи Діккенса розходяться тисячами примірників, і лєвова частка прибутків дістається видавцям. В 1837 році твори Діккенса дали йому не більше 60 тисяч франків, в той час як його видавці Чапман і Галль одержали чистого прибутку 600 тисяч франків.

Такі були враження дитинства і юності, що визначили той шлях, яким піде літературна діяльність Діккенса. Це — шлях старанного вивчення життя. Це — література, що являє собою наполовину наукову розвідку, наполовину публіцистику. З сумлінністю і запопадливістю справжнього вченого Діккенс збирає і вивчає життєві явища. З пориванням палкого публіциста обстоює він висновки, здобуті ним у цій роботі. До нього доходить жахливі чутки про Йоркшрські школи, про нелюдське катування там нещасних дітей; процес, що його почав батько одного маляти, розкриває кричущі порядки цих установ. Діккенс сам їде в Йоркшир; дійсність перевищує всі описи, і великий художник привозить з собою страшні виявні документи. „Ніколай Нікльбі“, роман — наслідок цієї подорожі, справляє сенсацію. Мерзотники пізнали себе. Зображення учителя - звіра було таким яскравим і типовим, що десятки осіб вважали Сквірса за пасткавіль на себе. Мета була досягнута: за рік після появи „Ніколая Нікльбі“ всі економічні школи Йоркшира зникли. Вони були або добровільно розпущені самими їх власниками, або закриті судовою владою (А. Плещеев, Жизнь Диккенса).

Діккенс не був би справжнім англійцем, якби все життя прожив в Англії. Всякий англієць — мандрівник з природи. У січні 1842 року Діккенс сів на корабель і поїхав до Америки, де він користувався нечуваною славою, куди його неодноразово запрошували його заатлантичні друзі і захоплені шанувальники. У той час як Байрон покинув батьківщину, пригнічуваний невиразною тугою, Діккенс поїхав з Англії бадьорий і сильний. Він шукав нових знань, знайомства з новими людьми. Згадайте пісеньку Чайльд - Гарольда і ви пересвідчитесь, що позаду корабля, який ніс на собі його автора, не лишалося нічого для нього дорогого, йому не було про що шкодувати: „Самотний я знов, як в минулі роки, один посеред цих вод. Нащо ж мені плакати за кимось, коли за мною ніхто й не зітхне?!“ Прочитайте кореспонденцію Діккенса цього періоду і ви побачите, як близько був зв'язаний романіст з його батьківщиною і з рідними. Він проявляє зворушливу дбайливість про жінку, дітей і своїх читачів. Його подорож — наслідок серйозних міркувань і обдуманого вирішення. Він їде за океан з певними цілями. Як не тяжко йому розлучатися з друзями, але „користь

від подорожі буде, за його розрахунками, така велика, що він вважає цю подорож за справу першорядної ваги“ (J. Forster, The Life of Ch. Dickens, v. II, стор. 108).

Цей тверезий, практичний розум Діккенса виявляється і під час самої подорожі. Небагатьом на місці Діккенса вдалось би зберегти моральну рівновагу при тому прийомі, який йому влаштували в країні доларів. Його подорож по містах Америки була тріумфальним походом. Бали, спектаклі, урочисті обіди і церемоніальні зустрічі являли собою немовби нескінченну чарівну феєрію. Вищі сановники держави, знаменитості розуму й таланту поспішали один перед одним заявити про свою уклінність перед автором „Піквікського клубу“. Тисячні юрби народу заповнювали вулиці, де з'являвся великий художник. Треба було мати серйозний погляд на життя, палке прагнення до правди, яким перейнятий був Діккенс, щоб розглядіти темні сторони американської дійсності при цій сліпучій урочистості, щоб підслухати зойки і ридання знедолених і пригноблених серед оглушливого хору загальних радінь.

По той бік океану, як і на батьківщині, ним керує гуманна думка. Він всюди бачить докази соціального безладдя. Показна сторона американського життя не може приховати від нього зворотний бік медалі. Подорож Байрона і подорож Діккенса — характерні моменти в історії новітньої літератури. Видовище горя і людських страждань збудило в гордому співці „Манфреда“ мрії про минуле. Він викликав тіні героїв і закликав їх до порятунку світу. Він навмисне і зневажливо заплющував очі перед дійсністю; йому були чужі ті шляхи, якими нове людство йшло до свого визволення. Він вірить, що Іспанія тільки тоді скине ярмо іноземців, коли знову забряжчать мечі на вулицях і залунають звуки серенад під балконами. Байрон — романтик. Тверезе вивчення фактів і їх причин, проведення політичних і соціальних реформ, — про такі засоби боротьби з громадським злом Байрон не думає. Діккенс — людина фактів. В одній із тюрем він бачить красивого хлопчика років 10—12. Романіст вражений нещасним виглядом юного в'язня серед мертвої тюремної тиші. Його здивовання ще більше зростає, коли з слів сторожа він довідується, що хлопчик не заподіяв ніякого злочину. Він — син убивці, і його держать тут, щоб він міг давати свідчення проти свого батька на суді. І перша думка, що охоплює поета перед цим кричущим фактом, це — думка про безглуздя і жорстокість такого поводження з свідками. Він потрапляє в тюрму самотного ув'язнення. Він вражений виглядом цих живцем похованих. „Засуджений входить у тюрму серед ночі. Він бере ванну, його одягають в арештантський одяг, на голову і на обличчя йому накидають великий чорний капюшон і потім ведуть його в камеру, звідки він вийде тільки в той день, коли мине строк його ув'язнення. Я дивився на деяких з цих людей, як дивився б на людину, яку живцем опускають у могилу. Я обідав у тюрмі з директорами і розповідав їм про те, як я був вражений тим, що бачив. Я питав їх, чи досить судді певні свого знання людського серця і чи

розуміють вони весь жах того покарання, до якого вони засуджують з філантропії. Два роки самотного ув'язнення, на мою думку,—найбільше, до чого можна засудити людину; але десять, одинадцять, дванадцять років, додав я, це жорстокість, яку не можна простити. Краще було б їх повісити“ (А. Плещеев, *Жизнь Диккенса*). Отже, картини людського немилосердя і жорстокості не відштовхують Діккенса від життя, як це сталося з романтиками і поетами світової скорботи. „Все або нічого“,—так можна формулювати ту вимогу, що була в основі песимізму на початку ХІХ сторіччя. Діккенс—типовий представник дрібно-буржуазного світогляду. Якщо одним ударом не можна знищити зло, що панує в світі, то лишається ще путь часткових поліпшень і поступових реформ. Байрон, бачачи страшні картини самотного ув'язнення, проклинав би людський егоїзм і гордо протестував би перед „творцем всесвіту“. Діккенс вдовольняється побажанням, щоб строк ув'язнення був скорочений до двох років.

Коли Діккенс потрапив до штатів, де панувало рабство, його обуренню не було меж. Славетний письменник вважав за ганебні для себе ті торжества і прийоми, що їх йому готували. Він відмовився від будьяких вшанувань протягом усього того часу, поки перебував в області рабства. Повернувшись на батьківщину, Діккенс випускає „Американські нотатки“, і цей прекрасний твір є пам'ятка його безсторонності і непідкупності. Він міг пишатися тим, що захоплений прийом з боку американців не вплинув на його твір. Темні сторони життя молодого народу знайшли в Діккенсі безпощадного і правдивого виявника. Ця книга була зустрінута по той бік океану хвилею обурення. Самовпевнені американці, засліплені успіхами техніки її торгівлі, зростанням багатства й населення, обвинувачували в невдячності і злобі письменника, який викривав болячки, що гноїлися всередині суспільного організму, картав практицизм юної нації, вказував на відсутність в ній ідеалізму, виявляв продажність і лицемірство її журналістики, освітив яскравим світлом похмуре життя її тюрем, приховане від людських поглядів, і палким словом обрушився на рабство, цю спадщину варварської епохи, перенесену до Нового світу.

Публіцист переважив у Діккенсі художника. Він належить до плеяди славних художників ХІХ сторіччя, які забували поетичні пісні заради бойового клича, залишали пензлі і фарби заради меча і панцера. В 1845 році Діккенс зайнятий планами видання щоденної газети. Його друг Форстер застерігає його; він боїться, що журнальна діяльність погано позначиться на творчості і на здоров'ї Діккенса. Але славетний романіст відчуває потребу виступити на захист інтересів народу і вірить в його допомогу. В епоху, коли в Ірландії тривали жорстокі переслідування борців за національну незалежність, а в самій Англії партії готувались до рішучої боротьби за хлібні закони, Діккенс не міг лишатися байдужим і працювати в затишному кабінеті над великими романами. Він почував, що час вимагає прискореної відповіді на питання і завдання, які звідусюди

обступали мислячу людину, що епоху безжурних мрій про ідеал змінє час малої, але плідотворної роботи. Правда, Діккенс не був публіцистом і людиною партії в сучасному нам розумінні слова. Він не міг поставити себе в рамки певної програми. Він був гуманістом в душі радикальної інтелігенції і підходив до питань з мірилом філантропа. В його проповіді не почуєш заклику до боротьби. Він ще близький до мрійників, подібних до Оуена, які звертались до серця сильних і багатих і в пробудженні їх заснулого сумління бачили порятунок слабих і бідних. Однак, його ім'я оточило певним зачарованням перші кроки газети, якій судилось відограти таку визначну роль серед англійської прогресивної преси. Ця газета, „Daily News“, стала надовго керівним органом ліберальної партії. Діккенс як гуманіст не ставив перед собою певної політичної програми. Але складений ним проект при всій його невиразності ясно говорив про того, до кого привернені симпатії романіста, кому він має намір служити і чії інтереси обстоювати. „Газета буде вільна від усяких особистих впливів і партійних сторонностей; вона буде боронити всі чесні і розумні засоби, що можуть сприяти відновленню справедливості, підтримці законних прав, розвиткові щастя і добробуту суспільства“ (John Forster, The Life of Ch. Dickens, v. III, Leipzig, 1873, стор. 237).

Форстер не помилявся, коли провіщав, що Діккенс не зуміє справитися з виданням газети. Справді, Діккенс незабаром відмовився від участі в цій тяжкій і клопітливій справі, але ім'я його ще деякий час не сходило з шпальт газети, і за ним лишається, безумовно, велика заслуга в історії англійської преси, що збагатилася впливовим органом.

Діккенс — син шумної і багатой столиці, син центру, де фабрикуються моди й ідеї. Кипуче життя столиці живило й підтримувало його. Він — один із раних урбаністів. І в цьому розумінні Діккенс — письменник нового типу, цілковита протилежність романтикам-дворянам, що тікали з міста в обійми природи або в екзотичні країни. Байрон тікає і зневажає людей. Діккенс почуває сили і бадьорість тільки в самій гущі життя. Фантазія автора „Манфреда“ здобувала могутні крила тільки на вершинах Альпійських гір або на просторах океану. Діккенсові потрібен шум вулиці, рухлива юрба. Залишивши газету, він знову вибрався в подорож, і з Лозанни повідомляє Форстера, що не може швидко писати. „Це стало для мене майже неможливими. Я вважаю, що головна причина цього — відсутність вулиць і перехожих навколо мене. Не можу вам сказати, до чого мені необхідні вулиці і юрба. Мені здається, що вони живлять мій мозок, без чого я не міг би жити. Я можу протягом тижня чи двох писати дуже багато в якомунебудь самотному місці. Потім один день, проведений у Лондоні, відновлює мої сили. Але писати день-у-день без цього чарівного ліхтаря болісно і втомно“. В другому листі він пише: „Відсутність вулиці і далі якось чудно мучить мене. Це — явище мозку. Якби навколо мене були вулиці, я б не гуляв по них вдень. Але мені бракує їх

вночі. Я не можу здихатися своїх привидів, якщо не розгублю їх у юрбі“. Немає більш разючого доказу влади міста над сучасною людиною, як ці слова,—[показник] зміни культур, процесу, що тривав протягом усього ХІХ сторіччя. Ця жадова юрби, це почуття вулиці—не особиста примха Діккенса. Це—інтелектуальна хвороба ХІХ сторіччя. Ми зустрінемося з нею не раз при огляді літературних явищ цього сторіччя. Такі різно-рідні письменники, як Балзак і Бодлер,— діти вулиці. Це нове явище, якого не знала попередня епоха, є живе потвердження катастрофи індивідуалізму і надземних фантазій, симптом перемоги реалізму і соціальної основи, є кращий доказ того, що байронівська зневага суспільства і культури змінилась закріпленням органічного зв'язку між особою і навколишнім середовищем, що атмосфера, створена умовами життя великих міст, стала необхідною для тонко розвиненої особи.

До кінця життя Діккенс лишався невтомним мандрівником. Він побував в Італії, був у Парижі перед революцією 1848 року і незабаром після неї. І завжди в своїх листах він стає перед нами тверезим реалістом, який уважно всюди приглядається до ходу подій. Париж тієї епохи, коли міщанська монархія доживала останні дні, справив на нього тяжке враження політичним індіферентизмом суспільства. Він обурений тим, що скандали і інтимні подробиці з життя дам півсвіту більше цікавлять французьку пресу, ніж питання політики й торгівлі. Він передчуває наближення катастрофи. Коли він відвідав Париж під час Кримської кампанії, через кілька років після революції, він був здивований байдужістю французького суспільства до подій на фронті війни. Вість про перемогу французів, оголошена в театрі під час спектакля, не справила ніякого враження. Ні одного вигуку, ні одного виявлення радості. „Кілька біржовиків виїняли свої записні книжечки і, щось занотувавши в них, швидко вийшли“. Дух наживи, жадова грошей, шалена конкуренція, всі ці блага, що їх подарувало людству позолочене міщанство,— все це має в особі Діккенса тонкого критика і нещадного виявника. Він зауважив, що шалена спекуляція опанувала і знатних і юрбу. „Засліплені кількома величезними і швидко нажитими багатствами, маленькі люди пускаються в найнепевніші справи, ставлять на карту плодів своїх тривалих заощаджень, убожіють і гинуть. Гучні свята, радісні вигуки тих, що виграли на біржі, заглушають плач і передсмертні хрипи самогубців. Спекуляція що день, то все більше поширює свою владу, зростає, стає потворою, що загрожує все поглинути“ (А. Плещеев, Життя Діккенса).

Діккенс помер 9 червня 1870 року, не дійшовши 60-літнього віку. Його остання воля полягала в тому, щоб поховали його без шуму і щоб над його могилою не було пам'ятника. Його бажання було виконане. До дубової труни, в якій поховало тіло поета, була прибита мідна дощечка із скромним написом: „Чарльз Діккенс. Народився 7 лютого 1812 року, помер 9 червня 1870 року“. За тиждень доктор Джоуетт, після урочистої служби в пам'ять Діккенса, з церковної кафедри

вшанував небіжчика такими словами: „Чарльза Діккенса нема більше. Немає його, доброго, лагідного, сильного, захисника всіх покинутих, утішника всіх печалей, оборонця всіх пригнічених, друга всіх страждущих... Його нема... і нам здається, що погасло ясне світло, здорове й радісне, і що в світі раптом стало темніше“ (А. Плещеев, Жизнь Диккенса).

Особа Діккенса і вимоги, що їх епоха ставила до літератури, визначають характер його творчості. Діккенс передусім — чутливий письменник. Він — співець горя, співець страждань. Він зворушений несправедливістю і ставить собі завдання всюди шукати її сліди і вибирає картини, що якнайбільше вражають серце. Його призначення — терзати серце; він не дає заспокоїтися. Порівнюючи Діккенса з Бальзаком і з Жорж-Санд, Тен зауважує, що обидва французькі письменники також розповідають про страждання, але вони їх не шукають, вони з ними стикаються і, зіткнувшись, зображають їх; але Діккенс ніколи не заспокоює нашого вболівання, він вибирає сюжети, в яких лише воно одне проявляється і притому більшою мірою, ніж абиде. Подруге, Діккенс — сатирик. Його сміх однаково жорстокий, як і його сльози. Цей сміх однаково нещадно ранив наше серце, як і його ридання. Його винахідливість в зображенні людської мерзотності така ж невичерпна, як і в зображенні людського нещастя. З витонченою жорстокістю досвідченого ката пригадує він різноманітні катування; він застосовує їх повільно, не відразу, втішаючись муками своєї жертви. Ось, приміром, містер Мордстон — суха, солідна людина, нездатна зрозуміти чутливу натуру нещасного хлопчика, якого доля віддала йому в руки. Бідний Давід страждає від безглуздої системи виховання, вигаданої містером Мордстоном і його сестрою. Цей безраднісний факт подано на десятках сторінок. Картина урока, ця жахлива самою своєю простотою картина, примушує здригатися глядача. Кожна її деталь, що пройшла б у житті непоміченою, набирає трагічного значення, освітлюється зловісним світлом, волосся стає дибом перед цим повсякденним, але страшним видовищем. Від кожного слова містера Мордстона, від кожного жеста міс Мордстон віє згубним холодом. Крапля по краплі вливається в душу дитини згубна отрута. Кожен рух подружжя Мордстонів відкриває безодню людської жорстокості і немилосердя. Якщо гумор є видний світові сміх крізь невидні, світові сльози, то у Діккенса ці сльози змішані з кров'ю. Його сміх не зігріває тим зворушливим, примиряючим настроєм, який є звичайною ознакою гумору, цей сміх насичений гіркотою і жовчною ненавистю. Демонічний гуркіт цього сміху зливається із стоном і зойками страждущого людства. Діккенс виставляє порок у всій його голізні, злоба не дає йому додержати меж пристойності; він забуває все і доходить до цинізму; він прилюдно хльоскає по голому тілу, відкриває напоказ найбільш гнійні і смердючі болячки.

Він не революціонер. Його сатира не грім революційної сурми, не заклик до повстання і боротьби. Його скривджені і пригно-

блені—здебільшого покірливі страдники. Він побутовий письменник, правдивий і людяний, і в зображувані муки він вкладає стільки само ніжної почутливості, скільки злоби і ненависті в змалювання пороку. Так само як і багато інших великих сатириків, він не мав певної, позитивної програми. Якщо він ставив собі якенебудь завдання, то це було завдання виправити людське серце. Він, здається, вірив, що, виявивши темні сторони людської душі, він заставить злочинців здригнутися, а уряд—замислитись. Подібно до багатьох великих письменників, він був сильний не тим, в чому бачив свою силу. Він дав обширний матеріал в руки реформаторів, зібрав важливі документи для визначення причин соціальних непорядків. Він часто запалював полум'я ненависті і бойовий запал в серцях пригноблених, коли сам не мав цього на увазі. Він був одним із найбільших представників реальної поезії, яка, можливо, виконала величезну культурну місію нашого часу, осяяла ясним світлом психологію сучасної людини і подала незамінну послугу справі правильного розуміння ускладнених суспільних відносин.

V.

Фабричне місто у Діккенса.—Роман „Тяжкі часи“.—Зображення капіталіста.—Бондербі, його ставлення до соціальних питань, його одруження.—Зображення робітників у „Тяжких часах“.—Стефен.—„Домбі і син“.—Гордість англійського негоціанта.—Пекснїф.—Показ лицемірства у Діккенса.—Діти в творах Діккенса.—Аліса Марвуд, Луїза і Том, Давід Копперфільд.—Сантиментальність, підсолонженість і вдоволення Діккенса.

Зачеплені Діккенсом питання і виведені ним типи вражають своєю різноманітністю. Його романи увічнили епоху жорстокої конкуренції, епоху прозаїчних практичних прагнень, увічнили чванливі й холодні фігури її фаворитів і сумні образи її жертв. В цих романах на всю широчінь розгортається складне життя промислового віку. Минув час фантастичних мрій, з літератури зникли байронівські корсари і східні одаліски. Крамарі й фабриканти замінили туманних романтичних героїв; дим фабричних труб закryw прозорі хмари. Шум великого міста ввірвався в літературу і порушив величну тишу швейцарських гір, на яких Манфред думає свої безнадійні думи.

В одному з найтиповіших своїх романів, „Тяжкі часи“, Діккенс переносить нас в центр кипучого фабричного життя. Ми—в місті, повному машин і високих труб, з яких тягнуться хвости диму. Чорний і брудний канал. Річка, забарвлена в червоний колір від наявності в ній смердючої фарби; споруди з безліччю вікон, звідки цілими днями доходить нестерпний шум, грюкіт і одноманітний рух поршня величезної парової машини, який рухається вгору і вниз і дивно нагадує хворого на тихе божевілля слона; вулиці, як дві краплини води схожі одна на одну, і не менш схожі одне на одного люди, що живуть в них, що завжди виходять в той самий час і зовсім однаково човгають по тротуару ногами і мають однакові заняття,—така типова обстановка фабричного міста, породженого промисловим віком.

Машинне життя знищило всю різноманітність і поезію людського існування; бушуючі хвилі життєвого океану воно перетворило на непорушну поверхню, строкаті і яскраві фарби затушувало сірим, одноманітним кольором. У місті Коктоуні все носило на собі відбиток незвичайної практичності. Нічим не різнилися одна від однієї букви вивісок. „Тюрма дивно нагадувала лікарню, лікарня — тюрму, міська дума і собі могла назватися разом і тим і тим. Факти, факти й факти! Всюди панували факти — як у зовнішньому вигляді міста, так і у внутрішньому його житті. Все, що не мало матеріальної форми, що не можна було купити за безцінь на ринку і продати втридорога, — все це енергійно виганялося з ґрунтового і суворо практичного міста Коктоуна“. Рано починалось життя цього міста. Його „чарівні замки“ загоралися вогнями багато раніше, ніж бліде світло вранішньої зорі могло освітити довгі хвости диму, що без кінця тяглися над містом. Розлягався „тяжкий грюкіт залізних блоків, і всі чавунні потвори, вичищені й підмащені, знову починали свою тяжку одноманітну роботу“. Людей вважали в цьому місті тільки за робочу силу, і відповідність між цією силою і кількістю сил парової машини була обчислена з абсолютною точністю.

Такий зовнішній вигляд цього міста. Які ж були ті люди, що керували життям цих машин, які перетворилися в живі потвори, і цих робітників, перетворених у машини? Керівники цього рухомого величезного механізму повинні мати залізну волю і незламний математичний розум. Людські пристрасті, високі поривання і низькі інстинкти, добро і зло, любов і ненависть, жадоба щастя і зворушлива саможертва — все це перемелюється в свідомості підприємця, перекладається на суху мову цифр і розмінюється на одну монету, яка є мірилом усіх людських здібностей, саме — на продуктивну робочу силу. Минуле містера Бондербі — темне і жорстоке. Це була сувора боротьба. Бондербі любив перебільшувати свої нещастя. Він любив розповідати, нібито народився в канаві і змалку дні проводив у канаві, а ночі у свинарнику. Він запевняв, що ніколи не заглядав до школи і до пансіону. Він виріс серед голодранців. Лондон він вивчив під проводом п'яного каліки, злодія-професіонала і непоправного бродяги. Чи могла сто років тому така людина мріяти про могутність, багатство і щастя? ХІХ сторіччя відкрило широкий шлях таким пройдисвітам. Бондербі зробив кар'єру. Він пройшов послідовно ієрархічну драбину. З бродяги він перетворився в двірника, потім став фермером, писарем, клерком, управителем, нарешті, господарем. В романі він уже купець, мануфактурник, банкір, власник величезного майна. Він запевняв, що вивчився читати з вивісок, а розпізнавати час за сонячним годинником на дзвіниці. Він пройшов сувору школу і загартувався в ній на все життя. „Якщо вам потрібні люди з залізними нервами і міцними кулаками, я до ваших послуг!“ хвастовито говорив містер Бондербі.

Світогляд Бондербі простий і ясний, як простий внутрішній світ звіра, перейнятого одним бажанням — піймати і поглинути

свою здобич. А втім, Бондербі гонористий і хвастовитий, і цим він підноситься над природною психологією тварини. Своім впливом і багатством він завдячує тільки собі, і він любить нагадувати про це. Він пишається тим, що містрис Спарзіт, дама знатного і старовинного роду, примушена завідувати його господарством. Цей нікчемний нащадок благородних поколінь є крашою прикрасою його тріумфального походу, як переможені східні деспоти, що йшли за урочистою колісницею римського імператора, правили за найяскравіший вияв його торжества. Розбагатілий бродяга любить вихвалити минуле містрис Спарзіт, щоб показати свою власну могутність в сліпучо яскравому світлі. Він — втілення зарозумілого капіталізму, усипаного золотом міщанства. Доля містрис Спарзіт — картина катастрофи родових переваг перед тріумфуючою силою грошей.

На всі людські відносини містер Бондербі дивиться дуже просто. Він любить дим фабричних труб і називає його найздоровішою річчю в світі, бо цей дим є джерелом його добробуту. Любов до людства він вважає за „дурну фантазію“ і заради неї „не має наміру змінювати парові котли“ своєї фабрики. Маса живих людей, робітників, зайнятих у його ділі, розпадається перед його очима тільки на дві групи. Одних він ненавидить і вважає за своїх природних ворогів. Це ті, що на його думку прагнуть роз'їжджати в каретах, мріють про „суп з дичиною і з ч'репахою“ і „відчувають потребу в золотих ложках“. До другої групи він ставиться з симпатією. До цієї групи належать робітники, які не наслідуються думати про всі ці блага, що їх містер Бондербі вважає за свій і подібних до себе людей привілей. Все людство розпадається в очах містера Бондербі на багатих і бідних. Першим дозволяється все, другим — нічого. Адміністрація, наука, законодавство — все мусить служити капіталові. Доля бідняків — не ремствуючи скорятися тягареві обставин. Робітникові Стефену, який благає Бондербі допомогти йому розлучитися з п'яною дружиною, він говорить: „Перше вам доведеться піти до законника, адвоката, далі до цивільного суду, потім в палату лордів, і всюди з проханнями, потім дістати парламентський дозвіл взяти другий законний шлюб, якщо тільки за вами буде на це право. На все це треба багато, багато грошей: від тисячі до півтори тисячі фунтів стерлінгів, а може, і вдвоє більше“. Коли обурений Стефен вигукує, що це розбій, а не законодавство, Бондербі спокійно напоумлює його: „Не говоріть дурниць про такі речі, яких ви не можете зрозуміти, і не називайте розбоєм законодавство цілої держави, інакше чого доброго потрапите до суду, — не вашого розуму це справа“. Державний лад в очах Бондербі — санкція експлуатації. Одні мають користуватися благами життя, інші нести його тягар. Завдання суспільного ладу полягає в тому, щоб підтримувати це нове рабство. Суд є охорона цього насильства, зброя в руках багатих для придушення всякого протесту страждаючих.

Така соціальна й політична філософія містера Бондербі. Соціальний лад, що є ідеалом Бондербі, відкриває широкий

простір зажерливості і честолюбності жорстоких і егоїстичних людей. І Бондербі знає це. Він не тільки типовий представник, але й ідеолог свого класу. Він розуміє, що за нового життєвого ладу, до якого прагне енергійний підприємець - капіталіст, не може бути місця почуттям і духовним прагненням. Він свідомий того, що його сила в сухому практичному знанні. Він — грубий матеріаліст. „Я, Джосіа Бондербі з Коктоуна! Мені знайомі всі цеглини міста, мені відомі всі міські фабрики, всі труби, я знаю навіть дим цих труб, я знаю всіх робітників,— все це речі відчутні, реальні; але якщо хтонебудь почне тлумачити мені про почуття, про уяву або фантазію, то я відповім, що все це брехня, і мене цим не обдуриш. Під цими високими словами звичайно розуміють суп з черепахою, смажену дичину, золочені ложки і карету шестериком“.

І Бондербі точно йде за своєю філософією.

Його одруження — комерційна угода, звичайна математична викладка. Леопарді і ідеалісти початку віку проклинали статистику і політичну економію. Градгрінд, тесть Бондербі, визнає тільки ці науки. Містерові Бондербі п'ятдесят, Луїзі, його нареченій, двадцять років, але статистика шлюбів в Англії і Валлісі показує, що більшість шлюбів беруть особи дуже нерівного віку. Як далеко сягає сила цього закону, показує той знаменний факт, що серед тубільців англійських володінь в Індії, потім в значній частині Китаю і між калмиками найточніші статистичні відомості дають саме такі висновки“. „Тату, я часто думала, що життя наше дуже коротке“, — говорить Луїза. „Безперечно, мій друже,— відповідає Градгрінд. — Однак статистика доводить, що середня тривалість людського життя піднеслася останнім часом. Розрахунки різних товариств, що страхують життя і прибутки, крім непогрішних числових даних, теж установили цей факт“. Ці люди вірять тільки фактам, тільки цифрам, тільки точним арифметичним розрахункам. Люди в їх очах — одноманітні одиниці, з яких можна так само легко складати різні числові комбінації, як і з звичайних одиниць. Протягом усього передвесільного часу містер Бондербі ні на хвилину не покинув свої заняття. Любов його виявлялась у даруванні коштовних браслетів та інших подарунків; шили убрання, замовляли коштовні речі, до весільного контракту заносили довгі стовпці фактів, що визначали стосунки подружжя. „Час, всупереч запевненням поетів, минав не швидше і не повільніше, ніж звичайно“. Кінцевим пунктом весільної подорожі вибрано Ліон: „містер Бондербі вирішив скористатися з весільної подорожі, щоб навіч пересвідчитись, в якому стані там робітники і чи не прагнуть вони, як тут, мати золоті ложки“.

Здійснявалось пророцтво Леопарді, падали ідеали, гинула поезія, наставало царство крамарів, що обернули в предмет торгівлі людське почуття.

Леопарді, співець зневір'я, відлучення від земних інтересів, і Діккенс, реаліст, побутовий письменник, кривно зв'язаний з землею і життям, сходились у критиці промислового ладу, в презирстві до його матеріалістичних прагнень. Але італійський поет

не знайшов виходу, він прокляв свій вік і співав скорботні хвалебні гімни минулому. Англійський романіст пристрасно шукав виходу і вірив у світле майбутнє. Торжество неправди, що заставило співців світової скорботи бігти від життя, спонукає Діккенса стати до бою з цією неправдою. Його зброя не тільки сатира, але й жалість. Він не тільки запально ненавистю і презирством — він розриває серце картинами мук і горя. В „Тяжких часах“ перед нами не тільки торжествуючий Бондербі, але й страдник Стефен. Він — представник класу, що його Діккенс зображає з особливою любов'ю. Вони до останньої хвилини мучаться за шматок хліба, живуть в жахливих умовах; посилена робота на заводах і фабриках не дає їм іншого виходу, крім смерті. Вони зберегли в своєму середовищі той альтруїзм, який утратили розбагатілі підприємці. Спільність їх тяжкого становища навчила їх міцно триматися один за одного і з чисто християнським милосердям допомагати один одному в нужді і в хворобі. До них звикли ставитись як „до машин без пристрасі і поривання, без спогадів, без серця і надії“. Навіть Луїза, чутлива і жаліслива Луїза, знала про них менше, ніж про комах. У неї склалося про них туманне уявлення як „про якісь чудні істоти, які вічно щось роблять і постійно щось платять; про істоти, які мусять постійно пристосовуватись до законів попиту і подання; про істоти, що терплять страшні злидні під час дорожничі хліба і об'їдаються, коли він дешевий; істоти, що розмножуються на стільки то процентів і дають стільки то процентів злочинів і стільки то пролетаріату; істоти, силою яких наживається величезне багатство; істоти, які часом піднімаються, як море, завдають лиха і спустошення (здебільшого собі) і потім знову заспокоюються“.

В цих людях живе не тільки жалість і милосердя, яких не знають Бондербі і Градгрінд, — в них живе щире почуття, поезія і фантазія. Яка глибока відмінність між зворушливою любов'ю Стефена і Рахілі, з однієї сторони, і діловим шлюбом Бондербі — з другої! Скільки ніжної простоти у прощанні Стефена з Рахіллю, коли нещасний робітник, вигнаний товаришами і звільнений хазяїном, покидає Коктоун. Діккенс наївний, як справжній гуманний міщанин, коли вигукує: „Хоч яке коротке було прощання цих двох простих людей, але воно глибоко запало їм у душу. О, ви, учені політико-економи, — вигукує автор, — кропателі фактів, елегантні атеїсти, ви, гучні проповідники стількох жалюгідних і заяжжених віроучень, старайтесь розвивати в душах ваших менших братів, доки не минув ще час, живлющі зародки фантазії, які б могли прикрасити їх трудове сіреньке життя“.

Картати порок — перше знаряддя в руках Діккенса. Зворушувати серця роздираючими сценами нещастя — його друге знаряддя. Стефен змалку не бачив і малого просвітку в темряві свого життя. Хазяїн звільнив його за те, що він не хотів говорити неправду і ганити своїх товаришів. Товариші вигнали його з свого середовища, бо він не хотів приєднатися до страйку, в доцільність якого не вірив. Юний негідник, син Градгрінда, обікрав банк, щоб покрити витрати на свої гулянки, і в злодій-

стві обвинувачують Стефена. Він любив Рахіль, але він зв'язаний шлюбом з жінкою п'яницею, а розлучатися біднякові не можна. Нещасний випадок кладе край цьому страдницькому існуванню. Він упав у ту шахту, яка згубила багато сот людей — батьків, синів, братів, визволивши їх, таким чином, із злиднів і голоду. Робітники не раз посилали урядові великі послання, в яких ім'ям бога просили захистити їх життя від подібного ризику; вони просили зберегти це життя для своїх жінок і дітей, яких вони люблять не менше, ніж джентльмени своїх. Скільки душ згубила ця шахта в той час, коли безліч людей працювала в ній. Але й усіма забута, вона і далі забирає нові й нові жертви. Коли його витягли з шахти, на дні якої він в жахливих муках провів кілька днів; Стефен розкриває Рахілі, що, плачучи, стоїть перед ним, картину свого сумного життя. Він дивиться на ясну зірку. „Вона світила прямо мені в серце, — говорить він, — а я, дивлячись на неї, думав про тебе, Рахіль, і з душі моєї поволі скочувався тяжкий камінь! Я погано знав людей, та, проте, вони самі не знали мене... Упавши в шахту, я страшенно гнівався на них (тобто на тих, що були причиною обвинувачення Стефена в злочинстві) і при нагоді вирішив ставитись до них так само несправедливо, але згодом я роздумав: яке право мають люди платити злом за зло? Ми повинні бути поблажливі до вчинків наших близьких! Міркуючи про це в хвилини страшних мук, дивлячись на ясну зірочку, що сяяла мені з небесної височини, я навчився ясніш бачити речі і просив бога у своїй передсмертній молитві, щоб він навчив людей краще розуміти одне одного, ніж я, бідний і темний невдаха!“

Типове розв'язання соціального питання для утопіста, який пропонує знищити експлуатацію не організованою боротьбою робітничого класу, а проповіддю морального удосконалення. В цій картині найкраще виявляється погляд Діккенса. Він виводить два типи робітників: С л е к б р і д ж — пропагандист ідеї боротьби з підприємцями, організатор страйку; С т е ф е н — сантиментальний мрійник, що вірить в людську природу і звертається до почуття жалості і справедливості господарів. „Я, — говорить Стефен, — єдиний серед робітників на фабриці містера Бондербі, що відмовився приєднатися до страйку. Вірте, я роблю так з глибокого переконання, не вірячи в спасенність цього заходу і вважаючи його навіть шкідливим для всіх нас“. Симпатії самого Діккенса явно на стороні Стефена, а не Слекбріджа, який виголошує палку виявну промову проти Стефена, називаючи його блягузом і зрадником. Діккенс не йде за ходом історії: в організовану боротьбу робітників проти підприємців, в цей шлях, що його вказувала логіка речей, великий гумніст не вірив.

Діккенс не тільки письменник своєї епохи, але й письменник спеціально англійський. Його мільйонери, підприємці і комерсанти мають усі національні риси англійської буржуазії. Якщо в „Тяжких часах“ в особі Бондербі і Градгрінда втілено егоїзм і сухий практицизм, то в особі Д о м б і в романі „Домбі і син“ перед нами на весь зріст стає постать мільйонера-комерсанта, пе-

рейнятого тією специфічною гордістю, яка відзначає негоціанта великої торговельної нації. „Ви бачите, — говорить про Домбі Тен, — характер, який міг народитися тільки в країні, що поширила свою торгівлю на весь світ, в країні, де комерсанти — монархи, де компанія купців експлуатувала континент, живила війни, руйнувала королівства і заснувала імперію в сто мільйонів чоловік“. Представники капіталу у Діккенса — могутні люди. Їх влада дісталась їм не легко. Тільки під впливом всесильної пристрасті могли вони так уперто прагнути до своєї мети, перемогти всі перешкоди. Тим то кожен з них — втілення якоїнебудь пристрасті, що в ньому переважає. Домбі — втілення гордості. Це — постать, вирізьблена з каменю. Ніякі нещастя не можуть заставити цю людину визнати себе переможеною. Ні одним мускулом не здригне його обличчя, ні один рух не викаже його внутрішнього хвилювання. Холодний і гордовитий, завжди з одним виразом обличчя, він хоче підкорити собі саму долю і старається ігнорувати її, коли вона завдає йому дошкульних ударів.

Ні в чому ця безумна гордість Домбі не виявляється з такою силою, як у його ставленні до дружини. Його весілля — типовий зразок шлюбу в цьому середовищі. Навіть ці інтимні моменти свого життя великий буржуа перетворює на виставку своєї могутності. Те особливе плазування, що панує навколо грошей, показано з незрівняною правдивістю. Із уст в уста передається як вірогідний факт, що перебудова будинку і умеблювання кімнат коштували женихові — легко сказати! — п'ять тисяч фунтів, а у нареченої ні копійки за душею. Поздоровлення й побажання, що їх розсипали перед Домбі з приводу весілля, повні побожності перед його багатствами. Ніхто не насмілюється навіть назвати його щасливим. Містер Домбі надто великий, щоб одруження з будь-якою жінкою могло збільшити його щастя. Така думка була б зневагою для містера Домбі. Поздоровники мають заздрити не йому, а його дружині. Обраниця його серця дістала справді нечувану честь. У неї все, що є в світі прекрасного і коштовного. Містер Домбі може розливати навколо себе щастя. Він може обсипати золотом кого захоче. Але його ніхто не може зробити щасливим, він сам творець свого щастя і нікому не хоче бути вдячним.

Але в особі своєї другої дружини Домбі зіткнувся з таким самим незламним і гордим духом, який був у ньому самому. Із своєю першою дружиною він повадився як нестримний тиран. Він був для неї монархом, він користався з кожного моменту, щоб підкреслити свою недосягну величчю, і вона все життя залишалася його покірною рабинею, покоряючись його примхам, була іграшкою його самолюбства. Зламати волю міс Едіт було не так легко. На самоті в своєму кабінеті, він доходив до люті від думки, що його дружина роз'їждає по місту, не звертаючи ніякої уваги на те, що це викликає його незадоволення. Її холодна, горда байдужість „гострим кинджалом колола його честолюбне серце, і він вирішив збудити в ній свідомість обов'язку“. Він нагадує їй про своїй погляд на їх взаємини: „Ваша доля

зв'язана з моїм становищем і з моєю репутацією. Не вважаю за потрібне говорити, якою честю для вас є це одруження в очах суспільства. Я звик бачити навколо себе цілковиту покору і не стерплю опору від особи, якої це стосується більше, ніж будь-кого іншого". Коли Едіт пропонує йому компроміс, який може хоч частково виправити їх помилку і зробити зносним їх нещасне подружжя, містер Домбі, засліплений гордістю, не хоче слухати голосу розуму. „Я не можу укласти з вами ніяких угод, ніяких договорів. Все і завжди цілком залежатиме від моєї власної думки. Я сказав своє останнє слово". Домбі помилився в своїх розрахунках. Едіт покидає його і тікає з його прикажчиком, якому він доручив нагляд за нею, з тим, хто був його покірним рабом, хто читав його волю в його очах і виконував усі бажання перше, ніж він устигав їх висловити. Він вдарений у найуразливіше місце. Його самолюбству завдано смертельного удару. Жорстока рана викликає нестерпний, невгамовний біль. Але світ не повинен бачити його муки, і кам'яне обличчя цієї людини зберігає свій спокійний вираз. Він забороняє навколишнім згадувати про втікачку, і лицемірне співчуття, готове вийти з уст його друзів, завмирає перед холодним поглядом гордого багача. Нетяжко догадатися, яке пекло в душі цієї людини, які нелюдські муки приховуються за цією зверхньою гордістю. Він певен, що весь світ має одну мету — стежити за рухами і вчинками містера Домбі. І проте, йому не вдається приховати сліди внутрішньої бурі; його видають запалі очі, брезклі щіки і похмурий, замислений вигляд. „Непроникний, як завжди, він, однак, перемінився; недоступний і гордий, як завжди, він, проте, значно занепав духом: інакше світ не бачив би цих слідів". Думка про світ — злий демон його душі. Свідомість того, що його образа — об'єкт розмов світу, ця свідомість гнітить його. „Лукавий демон вештається серед його домашньої челяді, злобно нашіптуючи, коли він приходить і виходить; він штовхає його на вулицях взад і вперед, забирається з ним до контори, дивиться на нього на біржі через плечі багачів, киває йому пальцем через згордовану юрбу і попереджає його на кожному кроці, займаючись скрізь і всюди його справами. Опівночі, коли містер Домбі сидить сам у своєму кабінеті, проклятий демон знову починає шарудіти в його домі, стукає, розважаючи його, по бруку, витанцьовує по стінах, тріщить і скакає в каміні, дуріє на статуетках, передражняє його спід столу".

Ця людина все життя не знала ні до кого милосердя, і він знає, що йому також нема від кого сподіватися співчуття. Многолюдне царство його, всі ці прикажчики, бухгалтери, службовці його контори, що живуть з його підприємств, ненавидять свого владаря. Чим ближче хто до його милостей, тим ближче він до його нахабства. Його царство — справжня східна деспотія з інтригами, нашіптуванням, фаворитизмом і доносами. Тут тремтять від сміливого слова, брат боїться сказати правду братові, всяк приховує свої думки. І владар цього царства в своєму засліпленні не поступається перед азійськими самодержцями.

Могутність грошей у наш час впливає на їх власника не менш розкладницьки, ніж сила влади впливала колись на перських сатрапів. Світ віддав себе під владу нових земних богів, і ці боги, заснувавши своє значення на нових засадах, зберегли з минулого зверхні ознаки влади, засвоїли старі прийоми її підтримання, вносили моральний розклад у підвладний їм світ, зневажали людську особу і вбивали людську гідність не гірше за своїх стародавніх коронованих попередників.

Англія не тільки країна великих комерсантів, тут не тільки створився особливо сприятливий ґрунт для їх необмеженого панування. Англійська буржуазія і дворянство — середовище класичного лицеміства, пуританства і зовнішньої благопристойності. Кращі письменники не раз втілювали цей порок англійського „суспільства“ в художні образи, повні комізму. Шекспір висміяв пишну потворність фальшивого пуризму в особі Мальволю (див. I т. „Нарисів“). Байрон все життя боровся з чопорністю своїх одноплеменців. Лицемірна лють лондонських ханжів назавжди закрила доступ до Англії гордому і незалежному поетові. Пізніше вона ж кинула в тюрму Оскара Уайльда. Діккенс створив прекрасний тип англійського Тартюфа.

Містер Пексніф, в романі „Мартін Чезлвіт“, — не тільки лицемір і ханжа, в звичайному загальнолюдському розумінні цього слова. Це — спеціально англійський багач-лицемір. Він син середовища, де глибока пошана до традиційної моралі і релігії стала звичкою, ввійшла в плоть і кров. Англійське „вище“ товариство — найлицемірніше з товариств. Установлений віками обряд стає тут святинею; замах на найменшу його деталь рівнозначний замахові на національну недоторканість. Тут ніколи не здаватиметься дуже нудним нагадування про добродішність і благочестя, ніколи не набридне благопристойність. Англійське благочестя — умовність, правило поведінки, а не вияв внутрішнього почуття. Моральні сентенції тутешні Тартюфи виголошують в моменти неморальних дій, так само як світські люди привітно тиснуть один одному руки у хвилини взаємної злості. Англійський лицемір говорить неправду за звичкою, не замислюючись над своєю брехнею, так само як вихована людина, зустрівшись із знайомим, піднімає капелюха, не здаючи собі справи в цьому машинальному русі.

Постать Пексніфа, його жести, завжди ласкаві і м'які, його голос улесливий і тихий, його мова, повна благочестя і покори, — все це являло собою напрочуд гармонійне і закінчене ціле. Навіть шия його, — говорить автор, — була моральною. Ви могли бачити більшу її частину: треба було глянути тільки поверх дуже вузького білого галстука, і ось вона перед вами, чиста, між двома виступаючими вершинами коміра. Вона ніби говорить вам від імени містера Пексніфа: „Тут немає обману, леді і джентльмени. Мирним спокоєм перейнятий я“. Те саме говорить і його зачеплене сивиною, збите на лобі, волосся, що злегка опускається при однорідному русі важких повік; і його рівне, але не повне обличчя, і його м'які манери, навіть чорний

сюртук, стан удівця, лорнет, — словом, усе кричить: „Дивіться! Ось добродесний містер Пексніф!“

Добродесні думки не сходять з уст Пексніфа. Наймерзенніші почуття, найжорстокіші прояви свого егоїзму він звик прибирати в таку благочестиву словесну форму, що часом здається, ніби перед нами не несвідомий ханжа, а нахабний цинік, що глузує з усіх священних почуттів. Суворого морозного дня, їдучи в кареті, він любить міркувати про те, що іншим не так тепло, як йому. „Це цілком природний і прекрасний порядок, бо він не обмежується каретами, але поширюється і на багато інших соціальних розгалужень. Якби всяк був ситий і не мерз, то ми не мали б приємності дивуватися стійкості, з якою відомий клас людей зносить холод і голод. Якби нам довелось їхати не краще за інших, що було б з нашим почуттям вдячності, найсвятішим почуттям нашої натури“. Цю дивну сентенцію містер Пексніф вимовив з сльозами на очах, загрожуючи кулаком жебракові, що хотів простягти до нього руку по милостиню. У всякій іншій країні така сцена могла б видатися утрированою. В Англії вона цілком можлива. У країні, де критики пишуть цілі дисертації про добродесність Навуходоносора, як зауважив Тен, вигідно бути моральним своєю зовнішністю. Це — монета, яку треба мати. Ті, у кого немає справжньої, фабрикують фальшиву і чим більш цінною проголошує її англійська громадська думка, тим більше фальшують її. Філософія експлуататорів, своерідна психологія гнобителів, не мала б у Діккенса всебічного висвітлення без Пексніфа. Аргументація цього класу мала б у собі важливу прогалину, якби доводи Пексніфа не збереглися для нащадків. Проголосити експлуатацію великою моральною засадою, зробити з кричущої економічної нерівності могутній виховний засіб і стимул наших кращих почуттів, пролити сльози над красою мук — це найбільш оригінальна філософія, до якої міг договоритися егоїзм ситих людей. Жадоба збагачення створювала енергійних, сильних людей на зразок Бондербі, сухих практиків, як Градгрінд, чванливих деспотів, як Домбі. Але Пексніф найоригінальніший з них усіх. Серед зажерливих рідичів, що, як шуліки, злетілися до ліжка хворого мільйонера, постань Пексніфа особливо яскраво виділяється. Він жадає золота ім'ям неба; у своїх хижацьких інстинктах він вбачає ледве чи не вияв божественної волі. Діалектична винахідливість Пексніфа разюча. Він здобуває науку з таких фактів, які неглибокий спостережник не зауважив би. Моральні сентенції ллються з його уст безперервно. Яйця мають свою повчальну сторону, бо, пожираючи їх, Пексніф усвідомлює, що всяка втіха скороминуша. „Лисина нагадує нам, що ми не що інше, як (хробаки, хотів він сказати, але згадав, що у хробаків немає волосся на голові) плоть і кров“. Навіть процес травлення викликає в нього на очах сльози зворушення. Йому приємно знати, що, „втішаючись своєю скромною стравою, він дає рух найбільш прекрасному механізмові, який тільки ми знаємо“. Йому здається, що, переживаючи цей процес, він „виконує громадський обов'язок“. Звичка на

кожному ступні повчально міркувати перетворила його в механічний апарат, звідки моральні сентенції вилітали за всяким рухом. Найзвичайніші міркування він говорив таким тоном, що кожного разу здавалося, ніби він знаходив нові істини, ніби в його шаблонних словах „була мудра заповідь, досі незнана людству, що відкрила йому джерело розради“. Якби він тільки сказав: „Присудок має узгоджуватися з підметом в числі і особі, добрі друзі мої“, або „ $8 \times 8 = 64$, серденько“, то й тоді йому були б глибоко вдячні за чоловіколюбність і мудрість.

Містер Пексніф лицемірить завжди. Він не покидає свого чутливого, зворушливого тону навіть тоді, коли має справу з співрозмовником, який бачить його наскрізь, якого він не може ввести в оману. Його переговори з Джонсом, що сватає його дочку, являють собою по суті звичайнісінький торг. Джонс хоче одержати якомога більше, Пексніф — дати якомога менше. І продавець і покупець прекрасно знають один одного. Справа могла б обійтись без зайвих ламентаций. Але Пексніф вірний собі. Слухняні сльози вже блищать у його очах. Він говорить про „свою дорогу Черрі, свою підмогу, свій скарб“. Він не забуває висловити глибокодумне зауваження про „жорстоку боротьбу“, яка є, на жаль, „річ звичайна“. Він знає, що „повинен колись розлучитися з нею і передати її чоловікові“. І всі ці банальні сентенції Пексніф виголошує як великі істини, вкладає в них щось значне і важливе. Він бреше всім: бреше друзям, ворогам, власним дочкам. Він зробив добродішність і благочестя найгнучкішою формою, яка легко облягає першу - ліпшу мерзоту. Друга донька хоче покинути його, і Пексніф, що ледве уміє приховати свою радість з приводу визволення спід втомного тягара, уже лле потоки чулих промов, заходить в роль людини, готової на жертви, згадує про першу доньку, про цю „пташку, що покинула його заради серця іноземця“, тужить за другою пташкою, яка відлітає від нього, і наприкінці заявляє, що не відмовиться від свого принципу жертвувати заради дітей своїм щастям.

І цими талантами, цією дивною винахідливістю Пексніф користується для тієї ж мети, яка була провідною зіркою всьому капіталістичному суспільству. Розбагатіти, заволодіти мільйонами — для цього варто потрудитися. Те, що Бондербі, Домбі і Градгрінди здобували в нестатках, величезною енергією і нелюдськими зусиллями, — до того Пексніф вибрав оригінальніший шлях. З дивним терпінням розставляє він свої тенета навколо свого мільйонера - родича, старого Чезльвіта. Він стежить за кожним його кроком, він надзвичайно старається, щоб витіснити з його серця небезпечних противників, він вчить дочок брехати, він попереджає всі бажання старого, намагаючись виправдати всі його примхи й вередування.

Пексніф стає перед нами не тільки у своїх вчинках і розмовах. Діккенс пояснює його сам, і рідко коли злий сарказм проявляється так яскраво, як у цих поясненнях. Він вважає за потрібне роз'яснити цю своєрідну людину, в якій лицемірство

стало майже ширим, яка, закликаючи небо, майже вірила в його допомогу. Діккенс ставить „філософське питання“: чи мав містер Пексніф підставу сказати, що за нього особливо заступалася доля у його справах, чи не мав? „Він увесь свій вік ходив вузькими манівцями, з палкою в одній руці і з гаком у другій, збираючи в торбу цінні рештки. Коли припустити, що є „спеціальна доля“ в падінні горобця, то (може, містер Пексніф так і міркував) мусить бути особливою доля і в падінні каменя, палиці або іншого предмета, пущеного в горобця. Вбиваючи горобця палицею або гаком, містер Пексніф міг вважати себе за призначеного спеціально збирати в торбину горобців і панувати над усіма птахами, які йому пощастило здобути. Отже, містер Пексніф мав підставу сказати те, що сказав, і можна було дозволити йому сказати це, і сказав він це не самовпевнено, не гонористо, не гордо, а в душі високої віри й великої мудрості, що заслуговують похвали“.

Хоч би які були егоїстичні прагнення тієї чи іншої суспільної групи, вона завжди зуміє вбачити в своїх домаганнях велику місію, оголосити небо своїм спільником. Вона чуває потребу з'ясувати своє ставлення до вічних основ релігії і моралі. Ім'ям цих основ палали костри інквізиції і відбувались подвиги добра й милосердя. В розтяжні рамки загальних принципів винахідливий і не дуже сумлінний розум легко вкладає найбільш протилежні прагнення. Пексніф умістив у них те, що, здавалось, найтяжче було вмістити, те, на чому ґрунтуються добробут і могутність капіталіста — право експлуатації.

Серед численних героїв, увічнених Діккенсом, зовсім окремою групою стоять діти. Його романи — ціла галерея дитячих типів. Це — не випадковість. Нам уже доводилось відзначати, що Діккенс своїми поглядами на утворення людського характеру підходить до Оуена. Характери створює навколишнє середовище, умови виховання, і відповідальність за злочин окремої особи падає на суспільство. Ось чому Діккенс так любить розповідати історію своїх героїв, починаючи з їх раннього дитинства. Він бере не готових людей, не закінчені характери: він розкриває самий процес їх утворення, виявляє численні зв'язки, що поєднують особу з середовищем. Ось чому діти — його улюблені герої. Згубний вплив середовища на чисті й ніжні дитячі душі — звичайна тема його романів. Він відкриває нескінченні наслідки, які часто бувають результатом одного необережного слова, поганого прикладу. Небагато письменників залишили в своїх романах такий багатий матеріал для педагогічних висновків, і значення Діккенса як педагога не раз правило за об'єкт спеціального дослідження (див., приміром, „Педагогические очерки“ проф. А. Кирпичникова, М., 1890).

У романі „Домбі і син“ розказана звичайна і зворушлива історія однієї дівчинки, — історія до того звичайна, що вона може правити за стереотип десятків подібних історій.

Аліса Марвуд народилася в злиднях, доглядена в злиднях, виростає в злиднях. Нічому її не навчили, ні до чого не готували,

і ніхто про неї не дбав. Її лаяли, били, як собаку, морили голодом, морозили холодом— ось у чому полягали турботи про неї; інших не знала Аліса Марвуд. Так жила вона дома, так сновигала і по вулицях з юрбою інших жебраків-бродяг. І проте виростала дівчинка, виростала і кращала щодень. Тим гірше для неї. Було б багато краще, коли б її забили до смерті. Чим більше виростала Аліса Марвуд, тим більше кращала і обіцяла стати щонайпершою красунею. Пізно стали вчити її— і навчили всього поганого. До неї залищалися, приглядалися і за короткий час вимуштрували її на всі манери. З дівчинкою сталася та сама історія, що повторювалась тисячі років. Вона народилася на загибель і— загинула. Була злочинниця на ім'я Аліса Марвуд, ще дівчинка, але забута й покинута. І повели її на суд, і судили її, і засудили. Наче зараз бачу суворих джентльменів, які розмовляли в суді. Як складно й розумно говорив голова про її обов'язки і про те, що вона згانیла в собі божественні дари природи, і про те, що вона мусить цілувати караючу руку закону, і про те, що доброчесність завжди і всюди дістає заслужену нагороду, а порок— заслужене покарання! Наче не знав благочестивий джентльмен, що цей таки закон, який не вжив своєчасно надійних заходів, щоб врятувати невинне створіння, прирікав тепер нещасну жертву на неминучу загибель! Наче не відав він, праведний суддя, щопустодзвінне красномовство не врятувало і не врятує ні одної жертви, втягнутої через злидні в безодню розпусти! Алісу Марвуд засудили на заслання і відправили на другий кінець світу. Вона повинна була, по закону, вчитися обов'язків у такому місці і в такому товаристві, де не знають ніяких обов'язків і де в тисячу разів більше пороку й розпусти, ніж на її батьківщині. І Аліса Марвуд повернулася жінкою, якою їй належало бути після всіх цих наук. Настане час і, звісно, скоро, коли знову поведуть її на суд, і знову почує вона благочестивого красномовця, який ще з більшим запалом і з більшою урочистістю стане говорити про доброчесність і пороки і про покарання. Тоді не буде більше Аліси Марвуд, але й після її ганьби і смерті благочестиві джентльмени не побудуться роботи: свіжі юрби злочинців і злочинниць, хлопчиків і дівчаток, доглянутих злиднями, вихованих розпустою, не зарбаряться з'явитися перед їх світлі очі, і славний шматок хліба зароблять джентльмени, базікаючи про красу доброчесності і про жах пороку!

Так створюються злочинці. Це коротеньке оповідання повне гуманних думок. Закон має запобігати, а не карати злочинство. Суспільство, а не злочинець, винне в його падінні. Злидні і нещасття— розсадники пороку, і не з ним, а з його причинами треба боротися.

Романи Діккенса рясніють описами пансіонів, дитячих будинків і всяких виховних закладів. Ми вже згадували про „Ніколая Нікльбі“, цю злу сатиру на йоркшірські школи. В „Тяжких часах“ показані сумні наслідки надто реальної, сухої, практичної системи виховання. Школа містера Градгрінда— це

школа, де навчають тільки фактів, де з'ясовують дітям величезне значення фактів, де винищується все, крім фактів. В цій школі діти навчаються вбачати в коневі „тварину чотириногу, трав'юдну, що має сорок зубів, з яких двадцять чотири кутніх, чотири очних і дванадцять різців, тварину, що линяє навесні, а в заболочених місцевостях навіть міняє копита“ і т. ін. В цій школі довідуються, що в житті треба керуватися тільки фактами, що уява не потрібна, що треба оточити себе тільки такими речами, які б не заперечували реальне життя. „Якщо ти ніколи в житті не ходила по квітах, то не ступай по них і тоді, коли вони зображені на килимах. Якщо ти ніколи не бачила, щоб заморські птахи й метелики сідали на домашній посуд, тобто на чашки, тарілки й блюда, то не вдавайся до штучного відтворення їх на твоїх чашках, тарілках і блюдах. Нарешті, якщо ти ніколи не бачила, щоб коні розгулювали по стінах кімнат, то й не купуй таких шпалер, на яких зображені ці чотириногі тварини. Одне слово, ти мусиш вибрати шпалери з малюнками різних геометричних фігур, з допомогою яких можна щонебудь довести або з'ясувати. Ось у чому полягає останнє слово науки; це і є факт, це і є уподобання!“ Такі напучування вислухує одна з учениць градгріндівської школи від свого наставника. Ці маленькі Градгрінди ніколи не вдивлялися в місяць, і з нього ніколи не дивилося на них людське обличчя. Ні один із них не знав дурної пісеньки: „Блимай, блимай, зірочко“. Вони не бачили нічого прекрасного в зорях. Але зате кожен з них міг перелічити всі зірки Великого Воза не гірше професора Оуена, і всі вони знали, що таке місяць, перше ніж навчилися вимовляти його назву.

Ось у якій атмосфері виросла донька Градгрінда Луїза. В ній загинула та співчутлива, тонко відчуваюча і розумна істота, якою створила її природа. Вона одружилася з містером Бондербі, бо питання про те, чи кохає вона його, чи кохає він її, здавалися недоречними її батькові, бо вияв будьяких романтичних і романтичних почуттів з боку містера Бондербі говорив би тільки, на думку Грандгрінда, про брак пошани до доброго розуму Луїзи. Нарешті, її не спинило і те міркування, що містер Бондербі був старший за неї у два з половиною рази: статистика шлюбів в Англії і Валлісі давно довела, що в більшості їх беруть особи дуже нерівного віку, причому старшинством завжди переважають чоловіки.

Все життя вона йшла за цією системою фактів, і результати вийшли жахливі. Вона полюбила тоді, коли була вже одружена. Вона злякалася самої себе, вона прибігла до батька. Вона почала докоряти: „Навіщо ви мені дали життя і разом з тим забрали все, що дає радість і щастя людського існування? Хіба в мене були радості? Хіба в мене було дитинство? Що ви зробили з моєю душею, в якій винищили все, що становить справжню прикрасу життя! Ви перетворили її на жахливу пустиню... Якби ви знали, скільки невисказаних поривань, прихильностей, бажань, що могли перетворитися в силу, гніздилося тоді в моїй

душі,—поривань, що не підлягають ні розрахункам, ні математичним викладкам!.. Хіба б віддали ви мене тоді заміж за людину, яку я так глибоко тепер ненавиджу. Так, тату, коли б я народилася сліпою і глухою і тільки навпомацки прокладала б собі дорогу; коли б я самим лише дотиком знайомилась із зовнішнім світом і жила б самою фантазією, то, вірте, я була б у мільйон разів щасливіша, розумніша, людяніша і невинніша з усіх поглядів, ніж тепер“. Ця промова зворушила Градгрінда. Він зрозумів помилку багатьох років. Протягом кількох годин він вивчив характер Луізи краще, ніж за всі попередні роки. Але помилки виховання не поправиш; життя нещасної жінки розбите назавжди, і Градгріндові лишається використати науку минулого для виховання молодшої дочки.

Ще більш жорстокі наслідки дала та така система виховання щодо сина Градгрінда Тома. Він зламав грошову шафу в банку і викрав звідти гроші. Коли нещасний батько, довідавшись про це, доходить до розпачу, Том виголошує таку цікаву тираду: „Чого ти вбиваєшся? Аджеж з безлічі людей, що живуть на землі, завжди виходить певний процент шахраїв і злодіїв. Ти сам не раз говорив мені, що такий уже, мовляв, закон природи. Хіба я міг устояти проти нього? Був час, коли ти з цього робив розраду для інших, ну, а тепер маєш її сам“.

Отже, романи Діккенса — це кінець-кінцем все таки апологія доброї натури людини; не зважаючи на всю жорстокість його сатири, це — проповідь морального вдосконалення людини. Ми бачили, що Діккенс мало вірить в значення соціальних реформ і особливо в значення боротьби. Вселити правильне уявлення про справедливість, намалювати привабливими фарбами стан людської душі з чистим сумлінням і показати жах пороку — ось його основне завдання.

Діккенс був побутовим письменником англійського суспільства XIX сторіччя і притому сатириком, сатириком, як ми бачили, часто злим і нещадним. Але разом з тим він був моралістом особливого, чисто англійського складу. У Діккенса майже завжди порок дістає заслужене покарання, а добродесність торжествує. Його злочинні герої часто приходять до усвідомлення своєї злочинності. Сцени каяття і сентиментальні картини примирення між ворогами надають його романам часто особливого відбитку чогось підсолодженого. Його Давід Копперфільд лишається почутливим, наївним і чистим юнаком, не зважаючи на потворне виховання, яке повинне було скалічити всяку натуру. Гордий Домбі в кінці роману примиряється з своєю дочкою, яку він ображав і пригнічував ціле життя. Картина цього примирення повинна викликати дещо маніловське розчулення в читача. Тен дотепно й вірно сказав про цю розв'язку: Домбі стає прекрасним батьком, але псує прекрасний роман. Трагічна історія загибелі людської душі в особі Луізи завершується також обіймами Луізи з її черствим і сухим батьком, який все життя не розумів своєї дочки, але чомусь на кінець життя прозрів, проливає сльози каяття і виголошує почутливі промови тоді,

коли життя молодої жінки розбите назавжди. Містрис Домбі, що покинула свого гордого чоловіка заради його прикажчика, виявляється невинною. Вона тільки імітувала адюльтер, щоб помститися своєму мучителеві. Може, правильно запевняє наш відомий критик Дружинін („Сочинения“, том V, СПб., 1865, стор. 237), що багатство і достатки, які порівняно рано припали на долю Діккенса, сприяли його сантиментальному оптимістичному поглядові на світ. Життя Діккенса почалось трагічно, але кінець його не відповідав початкові. Діккенс ніколи не переставав думати про знедолених, але в ці думи з часом дедалі більше заходило те почутливе вдоволення, яке часто буває у добрих, щасливих і ситих людей. „Діккенс 30-х років і Діккенс нашого часу,— писав у 1856 році Дружинін,— не можуть дивитися на життя тим самим поглядом... Його гумор став лагідний, його сатира або поблажлива, або слаба в своїх перебільшеннях; відсутність колишніх тяжких, але зворушливих сцен заміняє він холодною дидактикою. Дедалі частіше в його творах чути голос людини, заспокоєної, задоволеної своєю долею, людини, що надто лагідно дивиться на навколишній світ. В його романах герої аж надто часто цілються, проливають солодкі сльози, одружуються з дівчатами доброї поведінки і завдають тяжких ударів злодіям, змальованим нашвидку. В Діккенсових „Тяжких часах“ є багато і горя, і злиднів, і поганого в людині; але ми бачимо, що про горе, про нужду, про погані сторони людини розмовляє з нами поет, дуже багатий, дуже добросердечний, дуже поблажливий, дуже щасливий. Що ж робити з цим? Як повставати проти щастя в приватному житті романіста, проти його достатків і спокою, проти пошани, якою він оточений, проти успіху, яким користуються твори, що вийшли спід його пера?“

VI.

Теккерей. — Причини його песимізму. — „Ярмарок гонору“. — Характер Ребекки Шарп. — Особливості теккерейської сатири. — Снобізм. — Аристократія в зображенні Теккерей. — „Ньюкоми“. — Типи аристократів у цьому романі. — Леді К'ю. — Бернес Ньюком. — Лорд Фарінтош. — Позитивні герої роману: полковник Ньюком і його син. — Основна тенденція автора.

Сучасник Діккенса Вільям Теккерей (1811—1863) не був такий щасливий, як автор „Домбі“. Йому довелося пройти суворіший життєвий шлях. Сивина раніше вкрила його голову, рано ослабла його енергія. Він також був сатириком. Але в його зображенні пороку більше свідомої ненависті, в його поглядах на життя немає того розчулення і тієї простодушної чутливості, які є у Діккенса. Теккерей простіший і суворіший за свого славетного суперника.

Він народився в Калькутті, де служив його батько. Він учився в Чартергаузі. Судячи з слів Джорджа Венебльса, його шкільного товариша, Теккерей у школі не відзначався своїми успіхами. Він не любив директора школи Росселя, але товариші ставились до нього добре. Літературний хист ви-

явився в ньому рано. Учні заходилися видавати журнал, і Теккерей написав для нього поезії, але з цього нічого не вийшло. Загалом Теккерей любив у школі писати вірші, причому здебільшого це були пародії (Anthony Trollope, Thackeray у серії „English Men of Letters“, 1892, стор. 5). Загалом він рано виявив сатиричні нахили; він любив у школі схоплювати смішні сторони своїх товаришів і вмів дотепно і тонко сміятися з них. В 1829 році він вступає в Кембріджський університет. Очевидно, він мало захоплювався університетським викладанням, принаймні, до нас майже не дійшли будьякі згадки про його університетські заняття. Проте, безперечно, що під час його короткого перебування в університеті почалась його літературна кар'єра. Саме в 1829 році в Кембріджі почав виходити маленький журнал „The Snob“, причому в оголошенні говорилось, що члени університету не беруть участі в цьому виданні. Теккерей, безперечно, співробітничав у цьому журналі. Видання це існувало недовго, так само як недовго виходив після цього і другий журнал „The Gownsmen“, в якому Теккерей також брав участь.

Як всякий справжній англієць, Теккерей не міг прожити на батьківщині, нікуди не виїжджаючи. Вийшовши з університету, він вибирається на континент. Він побував у Веймарі, де познайомився з великим Гете і де зберігаються альбоми з карикатурними малюнками Теккерей. Далі він виїжджає до Рима вивчати живопис, а звідти в Париж, де також займається живописом, копіюючи картини Лувра. Теккерей почував великий нахил до малювання, і окремі малюнки його мають на собі ознаки безперечного таланту. Деякі біографи його навіть схильні думати, що на цій арені йому швидше вдалось би зажити собі слави, ніж на поприщі письменника (James Hapney, „Brief Memoir of Thackeray“, Edinburg, 1864, стор. 9). В 1832 році доля усміхнулася Теккерееві. Він, дійшовши повноліття, стає власником величезного батьківського майна. Але минуло кілька років, і від цього майна не лишилось і сліду. Запевняють, що Теккерей грав у карти, що частина грошей пропала в Індійському банку, де зберігав їх Теккерей. Проте, безперечно, що головною причиною зuboження Теккерей були його видавничі справи. Він купує газету „The National Standard“. Він віддає цій справі не тільки свої гроші, але й сили. Недосвідченість у видавничих справах, однак, не дала йому можливості міцно поставити газету, і справа гине, проіснувавши дуже недовго, поглинувши багато грошей і сил і довівши бідного письменника до розпачу. Проте, він затіває нову газетну справу, але його спіткала та сама доля, і непрактичний підприємець остаточно убожіє. Ці невдачі тяжко впливали на нього. Мабуть, їм Теккерей певною мірою завдячує своїм песимістичним світоглядом, своїм зневір'ям в людях. Він робить з своїх видавничих справ сумний висновок, що „треба наробити ряд дурниць, щоб стати розумною людиною“. Серед невдач, справедливо зауважує Троллоп („Thackeray“, 12), найбільш нещасні аж ніяк не ті, кого невдачі переслідують з першого кроку. Найбільш сумна доля випадає

тим, яким, як Теккереві, вона усміхнулась спочатку, а потім вразила жорстокими ударами.

Думку про видавання йому доводиться облишити, і він віддається літературній діяльності. Але й тут доля не перестає гратися ним. Його кращі твори, що зажили йому опісля гучної слави, журнали не завжди приймають, а вийшовши друком, часом проходять поза увагою громадськості і зустрічають холодні або ворожі відгуки критики. Один з його прекрасних творів—„Історія Самуїла Тітмарта і Великого Гогарта Діамонда“—не звернув спочатку на себе уваги, а проте тепер цю повість знає кожен англієць. Він ніколи не знав цілковитого спскою. Він жив у постійній тривозі, у постійній турботі про завтрашній день. Його мучили безперервні сумніви. Йому часто здавалось, що літературна кар'єра—не його путь. Він брав під сумнів визнання його хисту публікою, брав під сумнів свою здібність скористатися з свого таланту, не вірив у свої фізичні сили, в удачу і щастя.

Цікаво відзначити, що в цьому Теккерей—протилежність Діккенсові, який був на рік молодший проти нього. В кінці 30-х років, коли Теккерей ще був літературною богемою в тому розумінні, що ніколи не був певен надійності ринку для свого товару,—в цей час Діккенс був уже в zenіті своєї слави. Його „Піквікський клуб“ уже поширювався по всій Англії, були надруковані вже „Олівер Твіст“ і „Ніколай Нікльбі“. Вся читацька Англія говорила про молодого письменника; і в цей час Теккерей писав ще анонімні статті і дрібниці для різних журналів заради шматка хліба. Діккенс був певен своїх сил, він завжди ясно бачив перед собою свою мету, він рідко коли вагався. Співчуття друзів було йому приємне, але він не потребував його і обійшовся б без нього. Ворожа критика не могла порушити його рівновагу, забрати його енергію і довести до розпаду. Теккерей, навпаки, відзначався хиткістю і непевністю своїх сил. Він кидався з одного шляху на інший, він захоплювався то видаванням, то живописом, то літературою. „Його твори повні пафосу і юмору, любові й милосердя, в них завжди проводиться ідея правди і справедливості, в них багато мужнього благородства й жіночої скромності. І проте їм часто чогось бракує. Вони відзначаються непевністю, яка доводить, що автор не твердо водив своїм пером, коли писав їх. Здається, ніби він колись мріяв піднятися у височінь і з розбитим серцем розповідає про те, що літ в далекі країни був йому над сили“ (А. Тгоl-lоре, Thackeray, стор. 11).

Доля не пестила Теккерей і в його приватному сімейному житті. В 1837 році він одружився з Ізабеллою, дочкою полковника Шо. Це було нещасливе одруження. Його дружина збожеволіла. Теккерей довго боровся проти нового удару долі. Він не хотів вірити в безумство любимої жінки і напружував усі зусилля, щоб вернути собі своє щастя. Але всі зусилля були марні. З трьох дочок від цього шлюбу одна померла рано, одна, пані Рітчі, зажила слави як романістка.

Навіть найпопулярніший твір Теккерея „Vanity Fair“ („Базар життєвої суєти“, або, за іншим перекладом, „Ярмарок гонору“) не дав йому того задоволення і щастя, що їх він міг сподіватися. Спроба видрукувати в журналі роман, що зажив авторові слави, зазнала фіаско. Теккерей змушений був звернутися до видавців, і твір його виходив випусками. Останній випуск побачив світ у 1848 році, але ще до появи закінчення „Ярмарку гонору“ роман звернув на себе загальну увагу і випуски швидко розбирали. Впливовий літературний орган „Едінбурзький огляд“ вітав появу нового твору статтею; Теккерей став вхожий до кращих знатних родин,—починається те схиляння перед улюбленим письменником, яке так часто повторюється в Англії. З цього часу слава романіста швидко зростає не тільки в Англії, але й за кордоном. Під час подорожі до Америки Теккереєві влаштовують перейняті захватом зустрічі. Коли з'явився „Ярмарок гонору“, авторові його було лише 37 років. Здавалось, перед ним відкривається блискуча путь слави і щастя. Але попередні невдачі надто вразили його. Теккерей уже не міг забути їх і заспокоїтися. Внутрішня тривога не покидала його. Турботи про сім'ю, побоювання за свій матеріальний стан, непевність своїх сил і міцності громадських симпатій—все це дуже глибоко вкоренилося в серці Теккерея, щоб він міг спокійно віддатися літературній роботі. І після блискучого успіху „Ярмарку гонору“ він не вірить, що доля його забезпечена. Він клопочеться про посаду в поштовому відомстві. Один з його впливових знайомих обіцяє влаштувати його; але доля знову завдає йому удару: йому не вдається дістати посаду...

Останнє десятиріччя його життя—це був ряд цілковитих удач. В 1851 році він читає в Лондоні свої славесні лекції про англійських сатириків і гумористів. Лекції ці збирають силу слухачів і мають блискучий успіх. Наступного року він читає свої лекції в Америці, де йому влаштовують не менш захоплену зустріч, ніж Діккенсові. Журнал, що його він почав за три роки до смерті, як і лекції, дав йому також великі грошові суми; перший номер журналу розійшовся більше як в ста тисячах примірників. Але пізній успіх не міг повернути втрат минулого. Його сивина і старечий вигляд говорили про те, як багато пережила ця людина. Він помер 52 років, в 1863 році.

„Ярмарок гонору“—найпопулярніший роман Теккерея. Амелія Седлі і Беккі Шарп були подругами по пансіону. Одна була багата, друга бідна. Уже в пансіоні одній діставались ласки, другій—лайка і зневага. Історія цих двох дівчат—головна тема роману. Амелія добродісна. Беккі—вмістище всіх пороків. Приїхавши з пансіону гостювати до Амелії, вона залазить у душу всім домашнім, провадить проти брата Амелії Джозефа атаку, що викликає почуття огиди. Але їй не вдається одружитися з Джозефом, і ми бачимо її в родині баронета Пітта Кроулей як гувернантку. Незабаром і тут Беккі почуває себе на місці, бо стає в центрі сімейних інтриг. У Пітта Кроулей є сестра, власниця величезного майна, і брат, пастор Б'югт. Майно

міс Кроулей — принада для обох сімей. І сер Пітт і містрис Б'ют Кроулей, дружина пастора, мріють про спадщину. Але міс Кроулей, очевидно, віддає перевагу перед усіма родичами молодшому синові баронета, серові Раудону, офіцерові, борги якого не раз вона сплачувала, коли той учився в школі і пиячив, будши на військовій службі. За короткий час Беккі завойовує загальну симпатію. До всіх, починаючи від багатой міс Кроулей і кінчаючи дружиною пастора, Беккі Шарп зуміла влізти в душу. По смерті дружини баронет сватається до неї, але вона тайно повінчалася з його сином Раудоном. Розрахунки її, однак, не оправдалися: після цього нерівного одруження тітка позбавляє племенника прихильності, а разом із тим і спадщини. Далі ми бачимо Беккі разом з чоловіком у Бельгії, куди Раудон вибрався з своїм полком проти Наполеона. Вона зачаровує всіх, між іншим старого генерала, приймає від усіх подарунки, холодно-кровно вираховує, що в неї залишиться в разі смерті чоловіка, який її пристрасно любить. На випадок такого „нешастя“ вона старається забезпечити собі симпатії Джозефа Седлі, який також у Брюсселі. Беккі — в Парижі. Тут вона — у вищому світі. Звідти вона знову потрапляє в Лондон і тут сходиться з старим маркізом Стейном. Обурений Раудон покидає її, і кінець її життя дуже сумний: вона падає дедалі нижче.

Інакше судилося Амелії. Її батько несподівано убожіє через знецінення акцій. Це нещастя особливо тяжко вражає Амелію, бо вона заручена з молодим гарним офіцером Джорджем Осборном. Вони кохаються, але батько Джорджа, багатий банкір, і слухати не хоче про це одруження після того, як зубожів Седлі. Молоді люди беруть шлюб проти волі батька Осборна і потрапляють в Брюссель, де чоловік Амелії також бере участь у поході проти Наполеона. Осборн гине в одному з боїв, і Амелія свято зберігає пам'ять про нього і відхиляє всі сватання Вільяма Доббіна, який до нестями любить її. Але Беккі показує Амелії любовну записку, яку написав їй покійний Осборн, коли вони зустрілись у Брюсселі перед виступом у похід. Амелія вважає себе після цього вільною і одружується з Доббіном.

„Ярмарок гонору“ не тільки найпопулярніший, але й найхарактерніший твір Теккерея. У цьому романі поєднались головні властивості його творчості і основні риси його світогляду. Ніде негативний погляд Теккерея на людську природу не виявляється так яскраво, як у зображенні Беккі Шарп. Якби ця авантюристка мала найзапеклішого ворога, що стежив би за кожним її рухом, ця злобна й непримиренна людина не могла б терзати свою жертву з більшою жорстокістю, ніж це робить автор. До кожного її слова він додає злі коментарі, приховано втішаючись, перехоплює він кожен фальшивий звук її голосу, виводить на чисту воду найменшу брехню. Перед нами не оповідач, а прокурор. Його повість — не художній образ, а обвинувальний акт. З якою витонченою злобою виявляє він кожен крок її атаки на Джозефа! Беккі удає втілену невинність. Вона йде в родину Седлі, озброєна всіма потрібними відомостями, але в розмові

з Амелією прикидається, ніби вона не знає про те, що Джозеф нежонатий. З удаваною добродушністю, в якій приховано так багато злого сарказму, Теккерей коментує цей факт такими словами: „Дуже можливо, що Амелія говорила про це ще в пансіоні, але Ребекка через неухважність зовсім забула“ і т. ін. Або: „Ріш планів і пропозицій виник у голові невинної дівчини і все це сходило до одного висновку, який простою і ясною мовою можна сформулювати так: якщо містер Джозеф нежонатий і багатий, як індійський набоб, то чому ж мені не стати йому дружиною“. Побачивши вперше Джозефа, Ребекка сказала пошепки Амелії: „Який він гарненький“. І Теккерей тут же додає до її слів нові злі пояснення: „Перший маневр її показав, що вона майстерно вміє братися за діло. Назвавши містера Седлі гарненьким, вона знала, що Амелія перекаже це матері, яка й собі натякне про це містерові Джозефу і принаймні буде рада, що син її дістав таку похвалу. Скажіть якійнебудь готентотці, що син її прекрасний, як ангел: вона повірить вашому слову і від захоплення розтане, як дойова свічка. Материнське самолюбство не має ніяких меж, і Ребекка розуміла це інстинктивно“. Джозеф дарує Беккі букет. Вона приймає його, вигукуючи: „О, небесні, божественні квіти!“, і злобна посмішка уже з'явилась на обличчі автора, жорстоке підозріння уже виникло в його свідомості: „Може бути, міс Ребекка зазирнула перше в букет і пошукала між *небесними* квітами *billet doux*; але цього ми не можемо сказати напевне“.

Сарказм набирає вищої своєї сили, коли автор стає на захист цієї істоти, мерзенні властивості якої він поклав виявити, коли з прокурора він стає адвокатом. Такий маневр дає йому можливість розвинути всю аргументацію порочних людей. Він немов би заходить у роль злочинця, ототожнює себе з ним, розвиває його світогляд, навмисне не помічаючи, що кожен новий виправдний довід стає новим, страшним обвинуваченням. Удавана добродушність оповідача прикриває витончену, езуїтську злобу. Так, Яго, добродушно захищаючи Дездемону перед Отелло, сів в душі нещасного мавра жажливі підозріння. Немає більш переконливого обвинувачення, як захист з неспроможними аргументами. А такий захист — улюблений метод Теккерей. Виступаючи в ролі адвоката, намагаючись підібрати все, що говорить на користь підсудного, і даючи шохвилини зрозуміти, що ці намагання марні, Теккерей користується найнемилосерднішими засобами. Ворог намагається виявити, і навіть в разі успіху його докази не мають непохитної сили тому, що він — обвинувач; ми відчуваємо, що він зібрав усе, що можна було зібрати проти обвинуваченого. Але безсилля друга відстояти цього обвинуваченого справляє величезне враження, особливо якщо цей друг уміло добирає виправдні доводи і непомітно сам таки підриває їх значення. А саме таку роль відіграє Теккерей. Часом він так тонко імітує співчуття до Беккі, що здається, ніби він щиро хоче виправдати нещасну. Але зате, коли прихований замисел автора виявляється, виходить непоборне враження.

„Якщо міс Ребекка Шарп поклала привернути увагу першого-ліпшого здоровила, про якого покищо їй відомо тільки те, що він мужчина і багатий, як індійський набоб, то я аж ніяк не гадаю, пані, що ви або я маємо незаперечне право засуджувати молоду дівчину. Всім і кожному дуже добре відомо, що вловлювання женихів, як уже повелося, доручається мамуням або тіточкам, які часом для цього тільки й живуть на білому світі; але згадайте, що дівчина Шарп, безрідна і безпритульна, кинута щодо цього напризволяще і, отже, їй доводилося самій шукати собі жениха... Ви обурюєтесь, пані, ви хмуритесь; але скажіть, ради Аллаха, навіщо з такою невтомною запопадливістю молоді люди домагаються знайомства і виїздять у світ, якщо в них немає бажання одружитися? Навіщо регулярно щоліта групи тіточок, мамунь, кузин, супроводжуваних ватагою доньок і племенниць, вибираються на мінеральні води у всі кінці світу? Навіщо 8 місяців зряду танцюють вони до упаду щоночі до п'ятої години ранку?

„Навіщо ж ми будемо обвинувачувати Ребекку Шарп? Амелія була ще в пансіоні, але дбайлива мамуня влаштувала для неї щонайменше дюжину лотерей одруження. Їй, бачите, треба було влаштувати свою доньку, тим часом як ніхто в цілому світі не міг думати про те, щоб улаштувати Ребекку, якій, в строгому розумінні, жених ще більш потрібен, ніж для міс Седлі. Поперше, в неї немає ніякого заступника, а подруге, міс Ребекка має почутливе серце і найпалкішу уяву. Вона читала „Арабські ночі“ і сентиментальні романи в новітньому стилі. Ось на цій от підставі міс Ребекка Шарп, одягаючись до обіду і розпитуючи Амелію різне за її братика, збудувала в своїй фантазії власним коштом прекрасний повітряний замок, з мармуровими стінами і з покірливим чоловіком на задньому плані; вона ще не бачила цікавого братика, і, отже, постать його вимальовувалася дуже неясно в цій картині. Уже в думці вона блукала по невідомих краях, по той бік океану; на плечах її було коштовне кашемірове убрання, на голові коштовний тюрбан і ось вона, пишна, як пава, їде на слоні, під звуки сурм і літаврів, у палац самого великого Могола. Чарівні видіння! Юність, сама тільки юність має привілей жити в своїй душі; і скільки чудесних створінь, крім Ребекки Шарп, заколисують себе цими солодкими мріями“.

Цей тон зловтішного торжества Теккерей поновлює щоразу, тільки но починає говорити про Беккі. З невимовною втіхою, з лютою радістю повідомляє автор про катастрофу того чи іншого тонко задуманого плану Ребекки Шарп. Коли під час веселої подорожі на вокзал Джозеф під впливом пуншу надто відверто і прилюдно проявляє свої почуття до Беккі, Теккерей заздалегідь втішається розчаруванням, що чекає на Беккі. Він докладно описує мрії Беккі, яка не має сумніву в тому, що завтра Джозеф посватається до неї. Його потішає радість Амелії, що вже мріє про весільне убрання для Беккі і про подарунки нареченій. Він вибухає мефістофельським реготом і вигукує:

„О, невинні створіння! Як мало розумієтесь ви на чудодійному ефекті пуншових склянок з лимонадом, коньяком і мускатними горіхами! Що значить араковий пунш у шлунку порівняно з томлінням, що його відчуваєш другого дня? Запевняю як знавець, що досконально розуміє суть справи, що немає і не може бути на світі болю голови більшого за той, який буває після вокзального пуншу“.

Картаючи порок, Теккерей невтомний. Особливо охоче ганьбить він представників англійської аристократії. Їх марнотратство, гонор, кастова гордість, що заставляє їх над усе цінити свої герби й титули і зневажати інших людей, гордість, яку Теккерей заплямував словом *снобізм*,— все це знаходить у ньому суворого виявника. Англійська аристократія, як ми вже зазначали, відогравала в Англії зовсім не ту роль, яку відогравала аристократія у Франції. В той час як у Франції вона була скасована одним ударом, в Англії вона зберігала своє багатство і вплив поруч з буржуазією, що багатіла. Консервативні з природи, англійці шанують усе, освячене традицією, все, встановлене віками. Це схилення перед аристократією опанувало всі класи суспільства. У вищих класах снобізм виявляється в зневажливому ставленні до нижчих. Снобіз з багаті буржуазії побожно ставляється до родовитого дворянства, стараються наслідувати його уподобання і звичаї. Це — справжні „міщани в дворянстві“, що вихваляються своїм багатством перед бідняком і зберігають у глибині душі інстинктивну рабську боязкість перед усіма, хто носить титул лорда. Навіть серед бідняцьких мас проявляється снобізм. І там звило собі кубло лакейське схилення перед титулами і рабський страх перед багатством. Теккерей невтомний у виявленні снобізму. Він написав цілу книгу про снобів. В його очах снобізм — вищий прояв людської зіпсутості. Він — цілковита протилежність тому принципіві, який став провідним началом епохи, саме принципіві рівності. Існування дворянського класу, його спеціальної культури, існування титулів і рангів знищує природні добрі почуття в людині і заміняє їх фальшивими почуттями, неправдивими прагненнями. В „Ярмарку гонору“ виведено представників аристократії. Особливо яскравими рисами змальовано маркіза Стейна, полюбовника Ребекки, розпутного, пересиченого аристократа, що шукає пікантних вражень, деспота і егоїста в домашній обстанові. Опис знаменитого бенкету, що його дала в Брюсселі герцогіня Веллінгтон перед Ватерлооським боем, говорить про те, як зневажав Теккерей аристократію і фальш, що проймала все життя вищих класів. Дами більше цікавились долею цього балу, ніж долею історичного бою. „Інтриги, каверзи і прохання дістати квитки мали найгучніший, найбурхливіший, найенергійніший характер, властивий тільки англійським леді, які за певних обставин хочуть будь-що-будь влізти в товариство великих людей своєї знаменитої вітчизни“. Щасливцям, що через приниження і протекцію дістали квитки, заздрили ті, що їх не мали. На цьому балі виявляються вся пустота, вся марність гонористого вищого світу. Тут усі підносять голову відповідно до рангів. „Леді

Барікріс навіть і не поглянула на містрис Осборн, ніби ніколи в житті не бачила її". Беккі, тепер Ребекка Кроулей, зробила фурор на цьому бенкеті. Її блискучий туалет, що відповідав усім вимогам останньої європейської моди, великосвітські манера, чудова французька мова, нарешті, пущена кимось чутка, що капітан Раудон Кроулей вивіз свою дружину з якогось замку і що вона має родинні зв'язки з родом Монморансі,— все це робило винахідливу авантюристку об'єктом загальної уваги серед осіб, що тут зібралися, щоб „виставити свої фізичні і моральні гідності на парадному ринку життєвих хвилювань". Вона зустрічається тут з Амелією, причаровує її чоловіка Джорджа Осборна. Завершити муки і без того сумної Амелії було для Беккі справою однієї хвилини. Вона звернулася до неї з тими дружніми порадами, що падають на жінку, як удари ножа. Виявилось, що сукня на Амелії „лежить мішкувато", що „sa coiffure ne lui va pas" і що „незрозуміло, нарешті, чому вона „si mal chaussée". Далі вона стала доводити своїй подрузі, що бал чарівний, що тут зібралася вся лондонська знать і що „у всьому залі дуже небагато *нікчемних осіб*, невідомих великому світові". Беккі була талановита, і науку світського щетаня вона швидко вивчила з такою досконалістю, що здавалось, ніби „вона народилася й виросла в блискучій сім'ї якогонебудь лорда Бумбумбум".

Теккерей не тільки сатирик. Він мораліст. У його романі багато повчань і моральних сентенцій. Мета самої сатири його — повчати. З кожної сторінки його романів ми дістаємо урок моралі або правило поведінки. Він належить до найтенденційніших письменників. Цілі сцени правлять у нього тільки за ілюстрацію до тієї або іншої думки. Він повчає, і притому повчає спеціально англійську аудиторію. Це не французи, гонористи, товариські й делікатні, яких треба щадити і яким треба лестити. „В Англії темперамент, грубший, породжений іжею важчою й міцнішою, позбавив їх враження швидкої рухливості, і думка, не така легка і швидка, втратила разом із жвавистю і веселістю. Коли ви жартуете з англійцями, пам'ятайте, що ви говорите з людьми уважними, зосередженими, схильними до міцних і глибоких сприймань, з людьми нездатними на мінливі і раптові душевні рухи... Ці люди вміють стримувати себе, і їх сміх — такий самий непереможний конвульсійний рух, як і їх бундючність. Не приторкайтесь злегка, притуляйтесь щільно; не йдіть по верхах, а вдирайтеся глибоко; не грайте, а бийте; вважайте, що ви маєте буйно хвилювати буйні пристрасті, і що треба добре струснути, щоб дати рух цим нервам. Крім того, це — практичні уми. Вони не вдовольняються ні сміливими імпровізаціями, ні ризикованими вказівками: вони вимагають обгрунтованих спростовань і повних пояснень" (І. Тен, Іст. англійск. литер., том V, перекл. П. Когана, М., 1904, стор. 61).

Творчість Теккерей — саме заперечення принципу мистецтва для мистецтва. Він не приховує від читача, що надає величезного значення дидактичному елементові в романі. Він просить

„ласкавого читача“ про дозвіл не тільки знайомити його з своїми героями, але „мірою розвитку характерів сходити коли-неколи з підмістків і міркувати про них; любити тих із них, що будуть людьми добрими і благодушними, і дружньо потиснути їм руку; щиро сміятися разом з читачем з дурнів, а злих і безсердечних ганьбити найміцнішими словами“. Теккерей постійно боїться, щоб не вважали, що він солідарний з його негативними героями. Він боїться, що „насміхання міс Шарп з благочестивих вправ“ припишуть йому, і це побоювання заставляє його постійно повчати, різко підкреслювати й повторювати по кілька разів свої напучування. Ця історія Беккі Шарп кінець-кінцем є ілюстрація до такого повчання: „Не ловіть женихів, не інтригуйте, будьте добрі і природні, не ганяйтесь за примарами облудного щастя, не будьте гонористи“. Коли Теккерей змальовує, як усі в домі упадають коло багатой міс Кроулей, як розцвітає після її приїзду „Королевина садиба“, як усе на місяць набирає святкового вигляду, всі стараються не сваритися, як кращі костюми дістають з гардеробу і кращі запаси з погребу, як уся сім'я старається оточити багату стару увагою і ніжністю, тоді дидактична мета автора виступає сама собою. Навіть читач, який найменше здатен брати на увагу, і той прийме до відома, як правильно зауважує Тен: „Коли у нас буде тітка з великою спадщиною, ми гідно оцінимо і свою увагу, і свою ніжність. Автор посів місце нашої совісті, і роман, перетворений думкою, стає моральною школою“. Своєю упертістю і постійністю Теккерей досягає, нарешті, того, що ми проймаємося кінець-кінцем думкою, що доброчесність прекрасна, а порок огидний. Перегорнувши останню сторінку, ми пересвідчуємося в тій істині, що порок завжди рано чи пізно дістане покарання, а добро — нагороду. Ми віримо авторові, що серед мужчин Джордж належить до таких кволих, а Доббін до таких благородних героїв, яких рідко коли виводила література; що серед жінок Амелія незвичайно правдива, а Беккі незвичайно гидка. Крім того, ми пересвідчуємося, що наука, яка подавалася нам на кожній сторінці, прекрасна (Тго Норе, там же, стор. 106—107).

Проте, Теккерей не був песимістом і мізантропом. Він умів бачити світлі сторони життя, умів захоплюватися високими поривами юності, чистими надпоривами першого кохання. Він доходив до високого ліричного пафосу, зображаючи благородні прагнення та подвиги саможертви й любові. Цей ясний настрій переважає в його пізніших творах, серед яких найбільш характерним є його роман „Ньюкоми“. В цій великій сімейній хроніці, що змальовує долю кількох поколінь, панує більш примирний тон. Він писав цей роман тоді, коли доля стала всміхатися йому, і „льодовий панцер, що сковував його многотрадальне серце, починав танути“ (А. В. Дружинін, т. V, стор. 240).

В „Ньюкомах“ розгортається нескінченна картина життя різних, переважно аристократичних і багатих буржуазних шарів англійського суспільства. І тут Теккерей лишається передусім сатириком. Довгий ряд яскравих типів чванливої аристократії

проходить перед читачем. Доля розкидає братів Ньюкомів на різні шляхи. Не багато років минуло з того часу, як ці люди росли під однією покрівлею,—і станові перегородки вже встигли вирости між ними і розірвати кривні зв'язки. Один із них — уже баронет з аристократичними звичками, що обертається серед вибраного товариства, другий — спеціаліст у банківських операціях, третій — чесний полковник, що служить в Індії. Баронет Бріан згорда поглядає на своїх братів, в яких немає того, що зветься *comme il faut*, а ділок Гобсон злегка глузує з велико-світських претензій Бріана. В наступному поколінні безодня між Ньюкомами ще більш поглиблюється. Бернес, син баронета Ньюкома, і Клейв, син полковника Ньюкома,— два протилежні полюси.

Теккерей скористався з цього сюжету, щоб показати згубний вплив аристократичного і капіталістичного середовища. Члени однієї сім'ї, залежно від того, на який ступінь суспільної драбини поставила їх доля, набувають до того відмінних властивостей і звичок, що навіть найзіркіші очі не пізнали б у них близьких родичів. Етель, донька баронета Бріана, є центральна постать, навколо якої зосереджена сімейна боротьба. Етель — чарівна істота, трохи попсована великосвітським середовищем, трохи гонориста і кокетлива дівчина, що зберегла, однак, здатність любити чисто й безпосередньо, за поривом серця, без огидних розрахунків, якими супроводжується кожен крок в її товаристві. Клейв і Етель кохаються, але між ними стоїть непереможна перешкода в особі Етеліної бабусі, гордої і честолюбної графині К'ю, що мріє про завидного жениха для своєї спадкоємиці. Багатство леді К'ю перемагає почуття молодих людей. Одруження їх не відбулося, і тільки згодом, коли обое вони вже втратили безпосередню свіжість почуття, коли життя встигло вже поламати молодих людей, їм удається одружитися. Ранги і штучні перегородки, створені людьми, з однієї сторони, і природні пориви, благородні прагнення, з другої,— такі борючі начала в цьому романі. Перед нами немов дві групи постатей. В одній — негідники, люди, що чваняться своїми титулами, замінили справжнє благородство показним, справжній блиск — фальшивим. У другій — полковник Ньюком і його син Клейв із своїми товаришами-художниками, що протестують проти штучного ладу життя в ім'я простоти і природності.

Графиня К'ю — найхарактерніша представниця першої групи. Це — самотна, горда й холодна жінка, деспотична й уперта, що задубіла у своїх кастових забобонах. Чоловік і син її померли, і обидві ці втрати вона перенесла без сліз: плач не властивий леді К'ю. Діти живуть нарізно від неї, бо ніхто не може підкоритися їй. Її улюблені плани якимось усе не вдаються їй. „Вона переїжджає з міста до міста, з одного замку до іншого, носить її з балу на раут, з рауту на бал, постійно незадоволена, постійно тривожна і завжди і всюди самотна. Вона розуміє, що з її появою люди розбігаються; що її приймають швидше з страху, ніж заради приємності бачити її; не стільки хочуть її бачити,

скільки терплять її; і дуже можливо, що їй навіть прийнятний той страх, що вона його справляє, і вона вважає за краще, зробивши собі пробоїну, силою вдиратися, ніж мирно входити через гостинно відчинені двері. Де б вона не була і куди б вона не приходила, вона всюди намагається грати першорядну роль і командувати: зневажає людей, що підлещуються до неї, глузує з товариства, злорадно усвідомлюючи, що це товариство, приховано ненавидячи її, упадає коло неї. Вона люто зневажає його боягузтво, непереможно бажаючи панувати над ним. Бути гордою, старою, самотною і не мати ні одного друга—така її доля на цьому світі“.

Її духовні інтереси сходять до пліток. У неї є маленький інтимний гурток друзів. І в цьому гуртку завжди прекрасно відомі всі „благородні інтриги“ і всі великосвітські скандали, всі секретні подробиці з життя і лондонського і паризького бомонду. В цьому гуртку добре знають, хто з високопоставлених осіб закохався і в кому при віденському і неаполітанському дворі. Щастя своєї внучки вона розуміє по-своєму. Звичайне щастя, побудоване на ширій любові, ототожнюється в очах старої графині з пустою фантазією, з дитячими примхами. Її турботи про внучку сходять до того, щоб знайти їй чоловіка, що може позмагатися своїм багатством і знатністю з родиною К'ю. Вона, стара великосвітська плетуха, добре знає інтимне життя лорда Фарінтоша, якого збирається одружити з своєю внучкою. Благородний лорд не відзначається пуританськими поглядами. Але леді К'ю ні разу не проявила гніву і навіть незадоволення з приводу легковажної поведінки і сумнівних любовних інтриг цього знатного нащадка старовинного роду. Гучний титул і тисячі фунтів річного прибутку в очах графині перекривали всі вади його характеру, всі моральні хиби. Вона прощала йому його пороки, егоїзм і розпутне життя і не вагаючись готова була віддати в його руки долю своєї дорогої Етель. Вона, за словами Теккеря, нагадувала хижого птаха: якщо вона й мала будьяку любов до своїх виводків, то, як той хижий птах, невтомно літала туди й сюди, сподіваючись денебудь вирвати для своїх пташат соковитий шматок м'яса.

Все її життя була цілковита неправда, та неправда, що через тривалу звичку стала для неї правдою. Вона вносила фальш в навколишній світ, оскільки могла вплинути на нього. Вона говорила неправду всім, самій собі навіть, і все навколо неї говорило неправду. І її кінець був тією таки неправдою, якою було обплутане все її життя. Значення цієї смерті прекрасно висловлене в некролозі, який з'явився на сторінках „Times'a“. В ній оцінили представницю принципу, носительницю традиції. В некролозі ні одним словом не згадувалось про якунебудь позитивну діяльність графині, про користь, яку вона дала суспільству. „Сумна ця подія,— писав автор некролога з приводу смерті старої графині,— для дуже багатьох дворянських родин буде причиною глибокої жалоби, і суспільству доводиться оплакувати смерть леді, яка понад півсторіччя була його прикрасою і яка, можна сказати,

зажила собі гучної слави по всій Європі своїми надзвичайно тверезими і практичними поглядами на життя, дивною пам'яттю і блискучим розумом“.

Леді К'ю — шкідлива істота. Але разом з тим це не творча натура, навіть не активна. Вона з інерції і далі лишається оплотом того зла, яке так жорстоко картав Теккерей, оплотом людської нерівності, втіленням кастової замкненості. Її внук, Бернес Ньюком, син баронета Бріана, — боягуз і паскудник, чванливий і зухвалий фат. Але він не вдовольняється, як леді К'ю, тим, що живе з прибутків з капіталу, який дістався йому від батьків. Він намагається зробити політичну кар'єру і збільшити своє багатство. В ньому поєдналися чванливість аристократії і діляцький дух багатого міщанства. Замолоду він спокусив одну бідну дівчину; він глузував з неї і тиранив її, а потім під тим приводом, що нібито вона його зрадила, вигнав її на вулицю, не давши їй ні копійки. Вона прийшла до під'їзду його палацу і примостилася на сходах із своїми двома малятами; але не крик цих дітей, не сльози розпачу бідної матері, не голод і холод, що їх вони терпіли, а тільки страх поговору про його ганьбу перед судом примусив його визначити нещасній щомісячну суму на утримання. У своїх стосунках з жінками він — паскудник, у своїх стосунках з мужчинами — боягуз. Коли полковник Ньюком прилюдно ображає його, він під різними приводами ухляється від дуелі; а коли Клейв хоче заступити свого батька, він, замість виконати обов'язок дворянина і прийняти виклик, загрожує вдатися по допомогу до поліцейської влади. Як політичний діяч він проявляє немало енергії і винахідливості. Він виступає кандидатом в парламенті і в своїх агітаційних промовах називає своє рідне місто „батьківщиною своїх предків, домашнім вогнищем своєї родини“, хоч місцем народження Бернеса було, власне, не місто Ньюком, а містечко Клапгем. Він дає пишні бенкети і городянам і сільській джентрі, вміє однаково ладити з цими обома ворогуючими класами. І консервативний орган і орган опозиції зустрічають його промови похвальними відгуками. Він жертвує великі суми на споруджуваний ньюкомітами пам'ятник, на лікарню, народну читальню і т. ін. Одне слово, йому довелось заплатити величезні суми за право засідати в парламенті. Він не політик з певним широким світоглядом. Це просто ділок, що спритно пристосовується до обставин і йде більш-менш уміло лінією найменшого опору. У своїй сім'ї Бернес Ньюком немилосердний деспот: він б'є свою дружину, глумиться з неї і доводить її до того, що вона тікає від свого мучителя.

Бернес належить до найвідворотніших типів вищого класу, виведених Теккереем. В ньому поєдналися найгірші риси англійської аристократії і великої буржуазії — двох класів, однаково ненависних авторові. Лорд Фарінтош — чистокровний аристократ, і образ цього самовдоволеного фата доповнює картину звичаїв великосвітського товариства. Його багатство і його знатне походження змалку привчили його бачити навколо себе улесливість і підлість. Скільки він пам'ятав себе, він чув тільки лесть. У при-

ватній школі його пестила і частувала ласощами дружина шкільного вчителя; в колегії товариші і вихователь підлещувались до нього; пізніше в клубах солідні старики давали йому до-рогу. І це робили не нахлібники - бідняки, а джентльмени, люди на стані і впливі,— так глибоко проникло в англійське суспільство рабське схиляння перед титулами і грішми. Лорд Фарінтош до того звук до улесливості навколишніх, що уникав і не любив людей незалежних, які не зносили його гордого поведження. Щодо жінок, то лорд Фарінтош був певний, що перша-ліпша серед них одруження з ним вважатиме за найбільше для себе щастя. Шотландський маркіз, англійський граф, власник майна, що дає п'ятнадцять тисяч фунтів річного прибутку,— всього цього цілком досить для того, щоб „жалюгідні створіння“ томилась, зідхали і поривалися в його обійми. Він милостиво відповідав на усмішки жінок і до їх кокетування і залицання ставився як до чогось йому належного. На дозвіллі він повагом оглядав лондонських красунь, „як у свій час каліф оглядав блідолиць красунь свого гарему“.

Стільки ганебного лакейства, стільки неправди, фальші, зневаги до людської особи і нерозумного самозакохання дала світові аристократія.

„Ньюком“, як ми вже відзначили, перейняті світлим настроєм. Сатиричне ставлення автора до дворянства не перешкоджає нам зауважити, що примирення і віра в людину починали доходити до його душі. Він відходить від свого прямолінійного світогляду. На початку „Ньюкомів“ він висловлює про людську природу спокійніші і м'якші думки, ніж у „Ярмарку гонору“. „Не всі без винятку бідняки,— говорить він,— люди добрі й чесні; і я знав багато люблячих, великодушних і співчутливих у середовищі людей багатих на всякі земні блага. Є чимало великих землевласників, які не пригнічують своїх бідняків-орендарів, чимало справді релігійних серед клерикалів, чимало лібералів навіть серед вігів і дуже багато щирих демократів серед радикалів“. Автор ставить собі завдання написати повість, в якій „будуть часом перемагати шахраї та негідники, але й чесним людям в свою чергу буде віддано належне“. Теккерей, отже, додержується, як і Діккенс, морального погляду. Він пише свої романи не для того, щоб збудити до соціальної боротьби, не для того, щоб довести несправедливість привілею та економічної нерівності: він пише, щоб морально виправити людство. Його позитивні герої не борці проти несправедливості. Вони не потрясають основ існуючого ладу. Вони протиставляться негативним героям як ідеал моральної досконалості, до якої повинні прагнути всі.

Полковник Ньюком і його син Клейв є виразники позитивних поглядів Теккерей. В самому факті існування дворянства як відокремленої спадкової касты полковник не вбачає нічого поганого. Приємно усвідомлювати себе нащадком стародавнього і почесного роду. Але якщо хто з нас не має щастя бути спадкоємцем доброго, чесного імені, то принаймні лишити по собі добре ім'я може кожен із нас. Отже, не в ламанні станових

перегородок, а в чесному житті шлях до порятунку суспільства. З цієї моралі, з цього усвідомлення обов'язку виходить полковник у всіх своїх справах і поглядах. Його ображає те, що брат його, з яким він не бачився стільки років, навіть не запросив його на свій званий обід, і він з сумом думає про те, що сам не відпустив би від себе брата, якби той приїхав в Індію, де полковник служить. Він повстає проти аристократичних забобонів, за якими професія художника, вибрана його сином, вважається за негідну джентльмена. На його думку, всяка професія почесна, доки представник її є чесна людина. Він проти дуелі, коли вона викликається хибним уявленням про честь, коли за привід їй правлять два-три запальні слова, сказані напідпитку. Через пусті суперечки не варто робити щасливих дружин невітшними вдовами, а дітей — сиротами; „справжня честь полягає в мужньому визнанні своєї неправоти, а справжня хоробрість полягає в мужній боротьбі з спокусами“. Він — ідеальний батько. Він віддає всі гроші синові, він стежить за кожним його рухом, але він не обмежує його, і коли його погляди стикаються з поглядами нового покоління, він знаходить у собі мужність визнати себе неправим, а уподобання і прагнення молоді — законними.

Клейв сприйняв це благородство і мужню чесність свого батька. Його любов до Етелі чиста. Вона вільна від неправди, вона виявляється в природних поривах і не приховується за густим шаром штучних усмішок, фальшивих фраз і тонких розрахунків, як любов лорда Фарінтоша. „Клейв не розумів, наскільки глибоко зіпсовані люди, що його оточували, як не усвідомлював і справжнього мотиву їх брудної злочинності. Йому був любий божий світ і ніщо на цьому світі ще не встигло втратити для нього чарівної краси своєї свіжості“.

Такі основні тенденції теккереївських романів. Протиставити одне одному порок і доброчесність, виявити згубні наслідки першого і красу другої — його основне завдання.

В особі Діккенса і Теккерея англійський реальний і соціальний роман знайшов своїх найбільших представників. І той і другий, виступивши виявниками багатих привілейованих класів і апологетами бідняків, не прилучилися до того напряму, який вбачав порятунок суспільства в перебудові класових відносин, а не у звертанні до серця доброї природи людини. Правильно поставивши питання, обидва романісти мріяли розв'язати його з допомогою чутливості і проповіді — тих засобів, які вже довели свою непридатність у розв'язанні жорстокого спору між експлуататором і бідняком.

РОЗДІЛ ТРЕТІЙ.

ПОЧАТОК СОЦІАЛЬНОЇ І РЕАЛЬНОЇ ЛІТЕРАТУРИ У ФРАНЦІЇ. СЕН-СІМОН. ФУР'Є. ЖОРЖ-САНД. БАЛЬЗАК.

VII.

Проповідники оновлення людства.— Ламмене.— Сен - Сімон.— Наука і авторитет в ученні Сен - Сімона.— Початок наукової соціології.— Ідеали суспільного ладу.— Нетрудащі і працюючі.— Ставлення Сен - Сімона до промисловості і робітників.— Сенсімоністи.— „Виклад доктрини Сен - Сімона“.— Учення Фур'є.— Організація фаланги.

Погляди письменників реакції були звернені в минуле. Реакція не хотіла бачити, не могла збагнути промислового перевороту і наукового руху, що відбувалися перед її очима. Вона звертається до старих прийомів, мріє про відновлення теократичного ладу. Але ми бачили, що навіть письменники реакції не могли лишатися послідовними до кінця; просвітительний вік не можна було викреслити з історії людства, і дух критики проймав проповідь реакціонерів.

Але поруч з Жозефом де - Местром і Бональдом з'являються письменники, чутливіші до завдань і прагнень віку. Успіхи промисловості і зростання наукових знань — такі ті незаперечні факти, на які вони намагаються спертися у своїх мріях про ідеальний лад суспільства, про вселюднє щастя і справедливість. Як реакціонери не могли цілком визволитись від духу критики і від нових наукових прийомів, так перші ідеологи промислового ладу не могли скинути з себе старі теологічні пута; в їх ученнях фантазія і наука, релігія й політика все ще вигадливо переплітаються поміж собою; ці учення намагаються примирити нові інтереси, створені промисловим переворотом, і новий лад думок, породжений успіхами природознавства, з старими теократичними уявленнями; в католицизмі і схоластичних побудовах проповідники оновлення шукають підтримки своїм поглядам. Ламмене бореться за авторитет католицької церкви, цей авторитет він проголошує єдиним джерелом абсолютної істини, він вимагає цілковитого відокремлення церкви від дер-

жави, установлює принцип бідності церкви і, отже, повстає проти того становища, що його посідала на той час церква, яка не хотіла зрестися втручання в політичне життя народів і відмовитись від матеріальної підтримки з боку держави. І навіть пізніше, коли Ламмене відчув, що під егіду католицької церкви не можна ставити демократичні ідеали, коли він уже пірвав з папством і виступив поборником народних інтересів, він до кінця лишався на ґрунті мистицизму і фантазії. Але центр ваги перемістився. Стан експлуатованих мас став головним об'єктом інтересу. Церква перестала бути ідолом, якому треба приносити в жертву все; навпаки, старі уявлення про церкву, про її безапеляційну владу старалися пристосувати до інтересів бідуючих народних мас.

Якщо в прийомах і засобах ще панувала мішанина старого з новим, то мета ставала дедалі яснішою. На світанку ХІХ сторіччя поруч з письменниками реакції виступає геніальний мислитель, ім'я якого підноситься над соціальними ученнями ХІХ сторіччя. Сен-Сімон (1760—1825) проголошує останнім завданням суспільного ладу полегшення долі „найбіднішого і найчисленнішого класу суспільства“. Пригнічений матеріальний і духовний стан мас і засоби економічного і інтелектуального піднесення—таке основне питання, над розв'язанням якого билося ХІХ сторіччя. Релігія і наука на початку змагаються за право стати на чолі цього руху. Сен-Сімон намагається створити таку систему суспільного ладу, яка приведе до здійснення цього завдання і в якій церква й наука йдуть пліч-о-пліч і знаходять собі гідне застосування.

Розгляньмо передусім ставлення Сен-Сімона до одного з цих факторів—до науки.

„Справжня конституція не може бути винайдена, вона має бути відкрита. Справжнім законодавцем є не король, не законодавчі збори. Таким законодавцем треба вважати філософа, що вивчає рух цивілізації і резюмує свої спостереження в суспільному законі, який і стає провідним принципом законодавства“ (Туган-Барановський, стор. 123). „Досить пошани Александрам Македонським! Хай живуть Архімеди!“—вигукує Сен-Сімон. Ця думка цілком збігається з науковим духом нового часу. Тільки спостереження й досвід можуть правити за надійних керівників при створенні державних систем і соціального ладу. Сен-Сімон іде ще далі. Природничі науки, на його думку, мають стати основою всієї діяльності людства. Психічне життя людини сходить до хемічних сполучень і до реакцій органічних елементів, що входять в його тіло. В найважливіших питаннях політики ухвали мають висновуватись тепер прямо з даних природничих наук. „Якби фізіологи і філософи погодилися сміливо поєднати свої зусилля, вони звели б усі політичні питання до міркувань гігієни“ (Віппер, стор. 141). Отже, Сен-Сімон є строгий позитивіст і матеріаліст; він вірить тільки фактам і узагальненням, що безпосередньо з них випливають. Провід життям і суспільством він передає хемікам і натуралістам.

Такий перший принцип його вчення. Але заглибившись у це вчення, ми пересвідчимося, що Сен-Сімон не завжди так суворо додержує експериментального методу. Борючись за наукове дослідження, він, однак, незадоволений повільною кропітливою роботою, його охоплює нетерпіння з того, що нагромадження фактів не супроводжується швидкими широкими узагальненнями; тим то він вітає німецьку філософію за те, що вона заявила протест проти „манії наповнювати комору дичиною і ніколи не сідати до столу“. Пора облишити повзучий, несміливий метод а posteriori і йти шляхом істинно царського творчого апріорного методу (Віппер, стор. 140). Отже, поруч із строго науковим методом Сен-Сімон проголошує другий принцип, не дуже відмінний від принципу, на якому будували свої теорії реакціонери. Якщо потрібні і апріорні побудови, якщо не всі висновки потребують попереднього вивчення фактів, тоді на сцену знову мають виступити винахід і прорікання; тоді релігія знову вступає в свої права, тоді знову доводиться визнати принцип авторитету, треба вірити на слово, не вимагаючи доказів.

Із цієї суперечності Сен-Сімон виходить так. Авторитет потрібен для неосвічених класів, для яких учені створюють релігію. Отож, „релігія є цілокупність застосувань загальної науки, з допомогою яких освічені люди керують „неосвіченими“ (Віппер, стор. 141). В Середні віки наука була служницею богослов'я. Висновки обох не могли суперечити один одному і повинні були збігатися. Цю гармонію відновлює Сен-Сімон з тією різницею, що взаємний зв'язок її елементів істотно змінився. В Середні віки папа знав абсолютну істину завдяки небесному відкриттю. Тим то наука не відогравала ніякої самостійної ролі поруч з настановами церкви; вона тільки захищала і аргументувала підказані церквою істини. У Сен-Сімона, навпаки, сама релігія устанавлюється з допомогою науки. „Релігія,— говорить він,— старається зовсім так само, як і інші установи, і так само, як вони, релігія з необхідності повинна через певний час відроджуватися“. Виходячи з цього, Сен-Сімон оцінює і роль духовенства. Якщо „священникам не треба більше робити ніяких відкриттів у науковому напрямі, даному засновником релігії, тоді релігія стає тиранічною; тоді вона викликає зневагу, а її служителі втрачають багатство і вплив, що їх вони мали досі“. Духовна влада має належати папі і духовенству, але вони мають бути вибрані з учених натуралістів (Віппер, стор. 141 — 142). Природодослідник і філософ на папському престолі — такий релігійний ідеал Сен-Сімона.

У Сен-Сімона тяжко знайти струнку систему, певний соціальний і політичний світогляд. Він лишив людству геніальні фрагменти, часто уривки думок, а не науково перевірену теорію. У своїх побудовах він часто з нетерпінням відривався від фактів, заносився в сферу химер і будував повітряні замки, але це не применшує його великого значення. Які не є заплутані окремі частини його вчення, хоч і великий в них ще вплив принципу авторитету, проте не можна не бачити, що в цьому

вченні будова наукової соціології вимальовується з разючою ясністю. Ніякі ухили в сторону не можуть затемнити основних ідей Сен-Сімона, що виступають з разючою яскравістю. А ці ідеї полягають у твердженні, що „процес суспільного розвитку іде за неухильними законами, під тиском природних факторів, що безпомилково ведуть до певної мети“ (Віппер, стор. 151—152), що тільки пережитий досвід, вивчення історії дають нам можливість визначити ці закони, що колишні прийоми історичної науки треба відкинути; „досі писалась тільки біографія влади,— тобто, він хоче сказати, історія політичних змін в особах; тим часом державні конституції є лише форми, зовнішні, поверхові явища історичного життя; суть суспільної будови — в розподілі власності, в організації господарства, в поділі класів“ (Віппер, стор. 151). Всім наукам, що так чи інакше зв'язані з вивченням людського суспільства, Сен-Сімон дав могутній поштовх. „Філософія історії,— говорить у своїх „Нарисах“ Туган-Барановський,— соціологія, політична економія, частково право у своїх вищих узагальненнях і досі безпосередньо підходять до Сен-Сімона“.

Великий поштовх, даний Сен-Сімоном науковій соціології, не відразу стає ясным через його фрагментарну манеру викладу, через принцип авторитету і ідею божественного походження суспільства, що властиві авторові. Так і самий ідеал суспільного ладу, змальований Сен-Сімоном, викликав чимало непорозумінь. В той час як одні вважали його провісником соціалізму, другом робітників, інші вбачали в ньому апологета прав великих промисловців і капіталістів.

І ті і другі можуть здобути з творів Сен-Сімона чимало доводів на користь своєї думки, але серед цих суперечностей сен-сімонівського вчення про ідеальне суспільство все ж можна знайти провідні ідеї, якщо взяти на увагу історичні умови, за яких писав Сен-Сімон.

За нового господарського і суспільного ладу, який проектує Сен-Сімон, провідна роль має належати працюючим класам. Нетрудящі мають втратити всяке значення. Праця буде вищою доброчесністю в цьому майбутньому суспільстві; всякі суспільні привілеї мають бути скасовані; праця і здібності мають дістати цілковитий простір для розвитку. У своїй „Промисловій системі“ Сен-Сімон говорить, що держава повинна передусім подбати про „забезпечення долі пролетарів, причому працездатним має бути гарантована робота, а нездатним до роботи — утримання“ (Туган-Барановський, стор. 125). Умираючи, Сен-Сімон сказав своїм учням, що все життя його резюмується однією думкою: забезпечити всім людям якомога більший розвиток їх здібностей; при цьому він указував на спосіб, яким можна досягти здійснення такого завдання, а саме — організація окремої партії робітничого класу (Туган-Барановський, стор. 127). Такі ті думки Сен-Сімона, що на них спиралась його послідовники, які справедливо бачили в їх авторі друга робітничого класу, оборонця праці і ворога експлуатації.

Але можна навести й інші думки автора „Нового християнства“, діаметрально протилежні викладеним. Влада в майбутньому ідеальному суспільстві, говорить Сен-Сімон в іншому місці, повинна належати промисловцям і банкірам; вони повинні прогнати з своїх салонів ліберальних фразерів і базик, об'єднатися з купцями і фабрикантами і панувати. Сен-Сімон навіть підказує робітникам, з якими промовами вони повинні звертатися до підприємців: „Ви багаті, а ми бідні; ви працюєте головою, а ми руками; із цієї основної різниці виходить, що ми повинні вам підлягати“ (Віппер, стор. 149).

Щоб з'ясувати цю суперечність, треба взяти на увагу, що того антагонізму між працею і капіталом, який розвинувся пізніше, в епоху Сен-Сімона у Франції ще не було. Нетрудащими людьми за цієї епохи були не фабриканти і підприємці, і в основу поділу суспільства на нетрудащих і робітників Сен-Сімон кладе інше групування. Якщо Франція втратить до трьох тисяч кращих фізиків, хеміків, математиків, поетів, художників, механіків, інженерів, архітекторів, банкірів, негоціантів, землеробів, бавовнопрядильних фабрикантів, кращих теслярів і т. ін., то нація, втративши цвіт суспільства, перетвориться в тіло без душі. Але якщо, зберігши людей таланту, Франція натомість втратить десять тисяч найбагатших землевласників, які живуть по-дворянськи, і тисячі кардиналів, маршалів, двірських і всяких інших чиновників, то від загибелі цієї некорисної частини суспільства не буде ніякої шкоди країні. Звідси ясно, що до нетрудащих людей Сен-Сімон зараховує головню клас багатих землевласників, а також людей, що керують застарілим державним механізмом, а до працюючих—всіх, хто сприяє розвитку промислового ладу. Звідси ясно, що Сен-Сімон, свідок перших кроків індустріалізму, ще поділяє віру у великі блага, які має принести всьому людству розвиток промисловості. Він ще не знає,—або хіба тільки невиразно передчуває,—що ці блага дістануться тільки підприємцям і тяжко впадуть на робітників. Представники промислового і фінансового капіталу, фабриканти і банкіри, потрапляють в одну групу з теслярами як позитивні продуктивні сили і протиставляться дворянству, духовенству і бюрократії. Запрошуючи віддати підприємцям владу в державі, він не має на увазі освятити владу експлуататорів праці, як часто розуміли його проповідь в наступні періоди,—він хоче передати владу до рук промислового класу взагалі, взятого в його цілому, підприємці ж, банкіри, винахідники і вчені висувуються наперед як природні керівники і виразники інтересу цього класу, як найбільш талановиті члени загальної неподільної групи, а не як експлуататори нижчих шарів цієї групи. Якщо він говорить робітникам: „підлягайте підприємцям, бо вони багаті і освічені, а ви бідні і неосвічені“—то він хоче цим сказати: у вас спільні з ними інтереси і завдання, але не можна ж усім бути правителями, а тому віддайте завідування справами тим, у кого більше даних для плідного здійснення цього завдання. Якщо він і називає просвітителів ліберальними базаками, а демократію і свободу—пустими словами,

то це тому, що питання державного ладу здаються йому віджилими свій час, застарілими. Учення про верховенство народу, створене натхненниками революції, було, на його думку, важливе як крайність, протиставлена другій крайності, саме ідеї божественної влади. Але тепер політичні проблеми мають відійти на другий план перед соціальними і господарськими; ось чому розмови про демократію і свободу абсолютно марні і зайві в той час, коли виникають нові завдання, коли треба розв'язувати питання про розподіл ролей і обов'язків у новому промисловому суспільстві. Промисловий клас у цілому повинен направляти життя; щождо розподілу ролей і благ серед самого цього класу, то Сен-Сімон мало займається цією справою: він ще не передбачав тут розколу; він майже зовсім не знає того, що ми тепер називаємо робітничим питанням у сучасному розумінні цих слів; він гадає, що стосунки між робітниками і підприємцями самі собою складуться в патріархальну щасливу систему, що самі собою висунуться „природжені генії індустрії, фінансові сеньйори, надихувані артистами і керовані ученими, а під їх патронатом, за їх прихильними і освіченими ухвалами, організується все трудяще людство“ (Віппер, стор. 149). Система Сен-Сімона побудована на хибному принципі, що інтереси підприємців, мета яких — збільшувати багатство, збігаються з інтересами цілого суспільства, шастя якого зростає разом із зростанням багатства. Сен-Сімон гадав, що коли розвинеться і зміцніє цей новий індустріальний феодалізм, можна буде встановити і нову релігію, якою обов'язковим порядком керуватиметься ціле суспільство.

Як у науці, так і у своєму соціальному проекті Сен-Сімон, отже, не цурається колишніх авторитарних уявлень. Але релігія духовна спирається у нього на висновки науки, а релігія соціальна — на закони природного розвитку суспільства. Папський престол має посісти природодослідник; королем має стати промисловець.

Угрунтовуючи свої домагання, великі підприємці згодом не раз посилались на Сен-Сімона. Сен-Сімона, який назавжди лишився чужий інтересам спеціально-робітничого класу і часом ладен був вбачати в Священному союзі здійснення своєї системи, зараховували до реакціонерів. Правда і те, що багато його учнів із проповідників вселюдного оновлення перетворилися під кінець у підприємців, посіли добрі посади, стали на чолі великих банкірських підприємств і грандіозних споруд і цим наочно підтвердили, куди при певному прямолінійному тлумаченні вела сенсімоністська доктрина. Але навряд чи можна вважати геніального утопіста відповідальним за корисливу і практичну діяльність його учнів. Крашним доказом того, що наука Сен-Сімона мала не лише самі ці наслідки, є той факт, що учні, які більше заглибились у значення його уривчастих думок, випустили за 4 роки по його смерті книгу „Виклад доктрини Сен-Сімона“, що її Рудольф Зінгер назвав „основною книгою сучасного соціалізму“ (Туган-Барановський, стор. 134) і яка з'ясовує ідеали вчителя. Час встиг уже дати деяку повчальну науку утопістам; вони почали тепер розуміти, що хоч промисловість і збільшує загальне

багатство, але це благо далеко не всім корисне. Автори „Викладу“, на чолі яких стояв Базар, і вказують на цей факт. Так, запровадження парових машин сприяє загальному збільшенню багатства, але від цього не легшає робітникам, яких витіснила машина і які залишилися без хліба. Можливо, машини і дадуть згодом зростання промисловості і більше роботи нужденним,—приміром, друкарні дали роботу більшому числу трудящих, ніж досі переписування,—але поки це буде, мільйони безробітних перехідної епохи помиратимуть з голоду. „Чи дадуть їм розраду наші міркування? Чи терпітимуть вони свої злидні тому, що статистичні обчислення доводять, що за кілька років у них буде хліб? Безперечно, тут механіка нічого не розуміє... але соціальне передбачення повинне стежити, щоб завоювання індустрії не були схожі на завоювання війни; похоронні пісні не повинні більше домішуватись до пісень радості“ (Віппер, стор. 156). Проте сенсімоністи все ж залишаються захисниками промислового ладу. Експлуатація одних класів іншими завжди була в основі суспільного ладу, і хоч експлуатація не зникла й досі, але вона послабла; кріпацтво було кроком уперед порівняно з рабством; теперішнє становище робітника, його особиста воля і робота по найму є новим поступом вперед у справі послаблення експлуатації. Дальший і останній крок має полягати в реорганізації права власності. У сучасному господарстві право власності є по суті право одержувати процент або ренту, тобто прибуток, не оснований на праці. Щоб усунути цю форму, треба зробити державу спадкоємцем всього приватного майна; якщо право спадщини буде скасоване і всяке приватне майно переходитиме до рук держави, тоді зникне можливість діставати прибутки, не основані на праці. Отже, держава повинна взяти на себе завдання в організації продуктивних сил. Вона повинна розподіляти засоби виробництва. Верховним принципом розподілу має служити славетна формула сенсімоністів: „від кожного—за його здібностями, кожній здібності—по її ділах“. Отже, нерівність зберігається, люди з більшими здібностями одержують більше і лишаются керівниками виробництва; але втручання держави є надійна гарантія для робітників, що їх потреби братимуться до уваги під час організації виробництва.

Не зважаючи на деякі прийоми і ідеї, засвоєні Сен-Симоном від письменників реакції, він відіграв велику роль в історії соціального руху у Франції і навіть в інших країнах.

Організація виробництва на засадах справедливості—цей ідеал, як провідна зірка, вабить не тільки соціологів і економістів, але й художників слова. Майже одночасно з Сен-Симоном виступає другий великий мрійник Фур'є (1772—1837), такий самий ентузіаст, стільки само ширий у своїх міркуваннях і ще більш наївний і зворушливий у своїх мріях. Фур'є виходить з думки, що для щастя людини першою умовою є багатство. Бідність і нестатки—джерело фізичних мук і моральної зневаги; матеріальна незалежність є, навпаки, основа всякої іншої свободи. Проте, сучасне суспільство організоване так, що воно не тільки не дає всі

можливі багатства, щоб забезпечити вселюднє щастя, не тільки переводить марно продуктивні сили, але навіть значну частину їх нищить і руйнує. До таких сил, які нічого не вносять в загальну суму багатств, належать, приміром, люди гулящі, що проводять життя в безділлі, їх лакеї, особи, ув'язнені в тюрмі як клас людей вимушеного безділля, нарешті, всі викинені сучасним суспільством і ворогуючі з ним: шахраї, грачі, злодії, розбійники і жебраки, для боротьби з якими потрібна поліція і адміністрація— установи також непродуктивні; сюди належать і робітники „негативного виробництва“, тобто виробництва, що служить не для задоволення природних потреб людини, а викликається недосконалістю соціальної організації; таким негативним виробництвом є, приміром, будівництво муру, що огорожує сад від злодіїв, і т. ін. (Туган-Барановський, стор. 143—144).

Треба створити організацію, яка усунула б цю даремну величезну трату людської робочої сили. Головне лихо нинішньої організації—це інститут найманих робітників; змушений нестатками працювати по найму для чужої справи, робітник почуває огиду до такої праці, і не дивно, що продуктивність його дуже зменшується. Крім того, в сучасній організації виробництва немає єдності; кожен дбає тільки про себе і намагається розорити свого конкурента. Фур'є пропонує нову організацію, що має усунути всі ці негативні явища. В основі цього ладу має лягти зразково організована община. Приватна власність в ній не знищена, але власник повинен віддати свою власність общині для спільної експлуатації; прибуток, який він одержує при цьому на внесену ним частину, буде багато більший, ніж прибуток, що його він одержує при приватному способі експлуатації цієї частини; тим то, прилучаючи свою частину до спільного майна, власник тільки виграє. Друга особливість комуни Фур'є полягає в тому, що в ній немає найманої праці. Всяк працює в спільному виробництві і з виробленого продукту одержує частину, що відповідає розмірові його участі; завдяки цьому в комуні не буде робітників, не заінтересованих наслідками своєї праці. Далі, ця робота в *фаланзі*—так називає Фур'є цю общину—має виконуватись під проводом однієї влади; ця влада організує експлуатацію землі і керує різними галузями промисловості, бо землеробство і промисловість у фаланзі поєднуються; влада ця коштуватиме дешево, їй не потрібні ні тюрми, ні поліція, бо приводу до крадіжок, насильства тощо не буде, якщо фаланга постачатиме своїм членам не тільки все потрібне, але й даватиме цілковитий комфорт, якщо зникнуть злидні і всяк легко зможе одержати все, що йому потрібно. Спільна кухня в десятки разів скоротить всю вартість маси дрібних кухонь. Машини і вдосконалені засоби виробництва запроваджуватимуться легко, бо зникне головна перешкода до їх швидкого запровадження, а саме зв'язане з цим зменшення заробітної плати і ворожнеча робітників до машин, що звідси випливає. Фаланга не придушує, однак, індивідуальності: всяк, виконавши свою частину роботи, може решту часу проводити як хоче, може навіть не користуватися

спільною кухнею, хоч пряма вигода примусить його віддати перевагу спільному харчуванню проти окремого. Завдяки зосередженню в одних руках і виробництва і споживання багатство всіх членів фаланги у багато разів перевищить звичайні прибутки, що є за сучасного ладу. Вся продукція ділитиметься на три нерівні частини: $\frac{5}{12}$ підуть на працю, $\frac{4}{12}$ — капіталістам, $\frac{3}{12}$ — як нагорода талантові, і при цьому всі, за розрахунками Фур'є, будуть у вигазі: талант оплачуватиметься багато щедріше, ніж тепер, прибутки капіталіста збільшаться у 3—4 рази, а плата за працю збільшиться у 6—8 разів. Фаланга має спільний величезний палац, у якому є спільний храм і театр. Кожен вибирає і умебльовує собі квартиру як йому до вподоби (число сімей, що складають фалангу, Фур'є визначає приблизно в 400). Палац цей зветься *фаланстер*. Багато повітря, красива архітектура, тропічні рослини всередині і розкішні сади зовні, простір і загальні достатки роблять життя мешканців фаланстера світлим раєм. Жителі цього нового Едема не знають ні мук, ні злоби. Заснування однієї фаланги негайно викличе наслідування; увесь світ укриється цими притулками; лихо горе забудеться; царство боже здійсниться.

Такі були мрії утопістів. У них наукові дослідження і фантазія ще перемішані. Спроби деяких капіталістів заснувати фаланги в дусі Фур'є на практиці майже завжди зазнавали фіаско або виходили дуже обмежені. Але вага утопістів в історії людської думки від цього не зменшується: вони хоч і не розв'язали, проте все ж висунули на чільне місце надзвичайно важливе питання про організацію виробництва, про боротьбу з бідністю, і ідеї їх не лишилися без наслідків: уже під час революції 1848 року юрба зажадала від палати проголошення принципу права на працю, і уряд змушений був влаштувати національні майстерні, щоб дати роботу всій робочій людині Парижа.

Доля „найбіднішого і найчисленнішого класу суспільства“ стала основною проблемою XIX сторіччя.

VIII.

Жіноче питання під час революції. — Олімпія де-Гуж.— Кондорсе. — Анфантен. — Виховання Жорж - Санд і основні риси її характеру. — Розлучення її з чоловіком і значення цього факта. — Жіночі типи в романах Жорж - Санд. — Індіана, Валентіна, Лелія. — Мотиви світової скорботи. — Типи мужчин. — Дельмар. — Жак.

Сенсімоністи відіграли певну роль не тільки в економічній історії, але й в історії жіночого руху.

Під час Великої французької революції незадоволення жінки досягло найвищої сили. Ніхто більше за жінок не відчував суперечностей між назрілими вимогами права на працю, на освіту, на рівність перед законом, з однієї сторони, і сумною безправністю і пригнобленням мас — з другої. В цю епоху, коли пригноблені групи суспільства виставили блискучих теоретиків і захисників своїх прав, жінки також дали палких адвокатів, фанатичних героїнь і мучениць, що вміли класти свої голови на ешафоти,

стійко витримали жах першого нападу. Революція збудила всіх, хто терпів від нерівності і експлуатації, розбудила вона і жінку. В її перших кроках, як і в перших визвольних кроках всього суспільства, багато помилок. Вона ставить широкі ідеали, вона не вивчає повільно й кропітливо шляхів, що ведуть до них, вона вірить, що хід історії можна спрямувати одним ударом за природними вимогами розуму. В жіночому питанні вона робить те, що філософи просвітительного віку робили в питаннях політичних, релігійних і суспільних. Вона намічає майже всі завдання, висуває всі питання. ХІХ сторіччю майже не доводиться висувати ніяких нових проблем жіночого питання, йому лишається тільки опрацювати і здійснювати ідеали, проголошені попереднім сторіччям.

Ентузіасти революції, що боролися за права людини, на початку зовсім забули про жінку. Мужчини були дуже здивовані, коли при скликанні Національних зборів разом з іншими петиціями з'явилися вимоги і жінок про право на освіту. Як зв'язати відмову здійснити ці вимоги з гучними промовами на честь рівності й волі? Навіть мудрий Талейран зміг протипоставити цьому законному бажанню лише малопереконливі хитрощі викрутної казуїстики. Метою всіх державних установлень, говорив він у своїй доповіді, має бути щастя найбільшого числа осіб; ухилення від природних законів є джерело нещастя; природа призначила жінок для життя в сім'ї, серед дітей; тим то виховання, що готує жінок до виконання державних обов'язків, було б нещастям для чоловіків і жінок (Лілі Браун, Женский вопрос, стор. 66). Національні збори вдовольнились цими доводами, і справа жіночої освіти не набрала належного розвитку.

Саме такий незначний успіх мала і петиція представниць нижчого класу. Жінка буржуазних шарів суспільства вимагала духовного життя, жінки робітничого класу благали про задоволення не алегоричного, а справжнього фізичного голоду. Жіноча депутація від робітників з'явилась до Національних зборів, жалюгідна і залякана. Ці жінки не вимагали, а просили. „Вони прийшли, як діти до батька“; вони скаржились на свої нестатки, просили допомоги, але в них не було програми; вони самі не знали, як запобігти лиху. Якщо ці петиції не дали практичних наслідків, то теоретичне значення їх було велике. Раз почавшись, жіночий рух уже не міг спинитися; брошури, що змальовували тяжкий стан жінки, жіночі товариства, що засновувались по різних містах, вступ жінок до політичних клубів мужчин — це все провіщало початок майбутньої організованої боротьби жінок за свої людські права.

Епоху в історії жіночого руху зробила Олімпія де-Гуж. Після проголошення декларації людських прав вона опублікувала маніфест, що являв собою яскраву програму жіночого руху, яка зберігає своє значення й досі. Жінка народжена вільною і правами рівна чоловікові, говорилося в маніфесті; і чоловік, і жінка мають право вимагати від законодавчого органу охорони невідчужуваних прав людини. Нація складається з мужчин і

жінок, законодавство має бути виявом волі тих і других, ось чому громадянки, як і громадяни, повинні брати участь в законодавстві. Воно повинне бути рівним для всіх, жінки мають дістати нарівні з мужчинами доступ до всіх громадських посад і професій. Жінці не заборонено сходити на ешафот, їй має бути дано право сходити і на трибуну. Жінка має право нарівні з мужчиною контролювати, куди витрачаються державні кошти, бо вона також сприяє нагромадженню загального багатства. Якщо жінка не брала участі у створенні конституції, така конституція недійсна, бо вона не є результат загальної національної роботи. „З'єднайтесь, жінки,—виголошує наприкінці Олімпія де-Гуж,—протиставте грубій силі силу розуму і справедливості! І ви швидко побачите, що мужчины більше не лежатимуть перед вашими ногами, як нудьгуючі закоханці, і будуть пишатися тим, що йдуть пліч-о-пліч з вами і поділяють з вами вічні права людства!“ (Лілі Браун, стор. 73).

Олімпія де-Гуж не тільки палка захисниця прав жінок. Вона не побоялася піднести свій голос і з приводу загальних питань. І це втручання в суспільні відносини говорило про утопізм де-Гуж; вона вдається до моральної проповіді, а не до організованих сил. Пристрасна поборниця волі відверталася від жорстокостей, що відбувалися в ім'я цієї волі. „Навіть проливаючи кров винних, ви споганюєте революцію!“—виголосила вона. Вона, прибічниця республіки, обурювалась тими способами, якими провадився процес проти короля. Їй належали слова: „Якщо ви жорстокою рукою зрубаєте дерево монархії, то стережіться, щоб ви самі не були зариті під ним“. Страта Людовіка XVI і Марії Антуанети викликала в неї обурення. „Кров псує розуми і серця,—говорила вона,—одна деспотична форма керування буде лише замінена іншою“. „І твій трон колись перетвориться на ешафот!“—зверталась вона з зловісним проріканням до Робесп'єра. Під її впливом жіночі товариства не раз виступали на захист жертв гільйотини. Але в епоху запеклої класової боротьби не можна було переглядати людські відносини з жіночого погляду. Час для проповіді ідеалів справедливості і жалості був непідходящий, і 3 листопада 1793 року голова Олімпії де-Гуж скотилася з ешафоту (Лілі Браун, стор. 74—75). Мужчини не могли оцінити пориви жінки в її першому втручанні в суспільні відносини, і щоразу, коли жінка виступала з захистом якогонебудь ув'язненого або засудженого, її заступництво пояснювали не інакше, як любовним зв'язком між нещасним і його захисницею.

Проте, в жінок вже й на той час були заступники серед мужчин. Славетному філософові Кондорсе належить честь першого широкого угрунтування жіночих прав. Кондорсе блискуче розбив усі доводи противників жіночої рівноправності, яким це не перешкоджає, однак, користуватися цими самими доводами і в наш час.

Революція, на думку Кондорсе, жорстоко відкинула проголошений нею ж принцип рівності, позбавивши половину нації права

участі в законодавстві. Запевняють, що організм жінки, її кво-
лість і хвороби не дають їй можливості користуватися гро-
мадянськими правами; але хіба чоловіки не хворіють? І, однак,
нікому не спадає на думку позбавити їх на цій підставі прав
громадянина. Жінка, як запевняють її вороги, не створила нічого
великого в сфері наук, не проявила ознак генія. Але, не ка-
жучи вже про поверховість цих обвинувачень, хіба можна ста-
вити громадянські права в залежність від таланту? Взявши такий
критерій, доведеться раз і назавжди відмовитись від будьякої
вільної конституції і дуже обмежити число і повноправних
мужчин. Запевняють, далі, що домашні обов'язки, які поклада-
ються на жінку, не дають їй можливості займатися державними
справами. Проте, хіба чоловіки вільні від приватних обов'язків
і турбот? Такі доводи наводять завжди, коли хочуть виправдати
гніт і несправедливість; в ім'я їх існує рабство негрів, в ім'я їх
наповнювали Бастілію і застосовували катування.

Епоха революції дала великий поштовх жіночому рухові.
Протягом ХІХ сторіччя жінка активно здійснювала ідеали, по-
ставлені революцією. На кінець сторіччя вона добилась значного
поліпшення свого становища в різних сферах сімейного, розу-
мового, економічного й політичного життя.

Мисляча жінка ХІХ сторіччя передусім звернула свою увагу
на сферу почуття, на відрухи серця. Сенсімоністи дали відому
теорію відносин між чоловіком і жінкою. Один із головних по-
слідників Сен - Сімона, Анфантен (1796 — 1864), що проголо-
сив себе і Базара „начальниками“ його учення, виступив запопад-
ливим проповідником так званого учення про реабілітацію плоті.
Христیانство, на думку Анфантена, було занадто спіритуалі-
стичною релігією. Вважаючи тілесне в людській природі чимось
гріховним, христیانство не могло охопити всього суспільного
побуту людини. Твердження, що дух і тіло є два ворожі одне
одному начала, усувається з нової релігії, проголошеної Анфан-
теном. Коли учення про права плоті примусило згодом Анфан-
тена поділити людей на постійних і непостійних і визнати
за останніми право міняти жінок чи чоловіків коли завгодно,
тоді Базар, вважаючи це учення за неморальне, пірвав з Ан-
фантеном, і останній став єдиним начальником секти. Порожнє
крісло, що стояло поруч з кріслом Анфантена на засіданнях і
церемоніях сенсімоністської „сім'ї“, які мали дещо театральний
характер, — це порожнє крісло мало свідчити про те, що су-
спільним індивідуумом є не одна людина, а пара, тобто чоловік
і жінка, що братство нової релігії ще не має повного начальства,
якщо поруч з верховним жерцем немає верховної жриці. На
шукання подружки Анфантенові сенсімоністське братство витратило
чимало своїх коштів, що досягали один час великої цифри.

З письменниць ні одній не судилось зазирнути так глибоко
в серце жінки, як Жорж - Санд (1804 — 1876). Вона була нер-
вовою, чутливою вдачею. Її захоплювали цілком і грізні бурі соці-
альної боротьби, і краса патріархального села. Руссо і Сен-
Сімон були їй однаково споріднені. Вона не була такою поете-

сою реакції, як Шатобріан, але релігійний екстаз не раз обіймає її багато міцніше, ніж автора „Рене“. Вона не виховувалась на ідеях просвітительного віку, але розум її був схильний до схематичних побудов не менше, ніж розум Вольтера. Її не можна поставити в ряди романтиків, але багатством своєї фантазії, суб'єктивним характером своєї творчості, своєю схильністю дивитись на реальний світ крізь призму свого „я“ вона могла позмагатися з Новалісом (див. І т. „Нарисів“). Її не можна назвати попередницею реалізму, але в її романах є картини і статі, що їм міг би позаздрити Золя. Вона не була політиком і людиною партії, але вона вміла так тонко говорити про право людини, так широко громити гнобителів, що апологети революції побачили в ній свого спільника. Її не можна назвати соціалісткою і навіть попередницею соціалізму в сучасному розумінні слова, але в її скорботі за знедолених, в її мріях про справедливий суспільний лад багато ширості і жагучого прагнення знищити соціальну неправду. Нарешті, її можна зблизити і з носителями світової скорботи; не раз, втомлена боротьбою, вона впадала в тугу, цілком віддаючись беспорядному розпачеві. І тоді в її творах звучали похмурі песимістичні ноти, і вона говорила про світобудову і життя мовою Леопарді. Все, чим жило європейське суспільство, зневірившись в революції, — необмірковані поспішні спроби ухопитися за ту чи іншу систему минулого, початок кропітливої наукової і соціальної роботи, прагнення запровадити в життя ідеали попереднього віку, — все це відбилось у романах Жорж - Санд. Як і Гейне, вона — останній романтик і перший соціальний поет, остання мрійниця і перша реалістка. Як і Гейне, вона відмовилась від своїх фантазій заради інтересів пролетаріату, що виступив на історичну арену. І в ній, як і в Гейне, до кінця не могли зникнути романтичні уподобання і симпатії, і коли не-коли вони проривались наверх і не давали їй можливості служити певній соціальній доктрині. Якщо в неї і було щонебудь незмінне і послідовне, — це інстинктивне поривання до всього гнаного і пригнобленого. Вона, справді, до кінця свого життя була другом усім, кого доля кинула на нижчі ступені суспільства. Але їй бракувало виразного уявлення того, якими способами служити їх інтересам. Вона виступала то в ролі жалібника, заступника за них, то в ролі утішника, то в ролі борця, завжди щира і, як і всяка палка й щира людина, недостатньо розважлива, недостатньо забарна. І якщо треба вибрати типового письменника цієї перехідної епохи, показати поступове зростання соціальних ідеалів, виявити характер вагань і сумнівів, що передували ясному і чіткому трактуванню соціального питання, то, звісно, не можна дати більш підходящого образу, ніж Жорж - Санд.

Життя її склалося так, що суперечливі прагнення епохи відбилися в її оточенні особливо яскраво.

Її перші дитячі враження щільно пов'язані з класовим антагонізмом початку сторіччя. Її батько одружився, не мавши згоди на це своєї матері, і горда бабуся все життя не могла цілком примиритися з своєю невісткою. Коли Моріс Дюпен, життера-

дісний і чесний офіцер, загинув під час прогулянки, скинутий баским конем, маленька Аврора — майбутня Жорж - Санд — стала яблуком розбрату між обома жінками. Мати її жила в Парижі, бабуся — в Ногані. Аврора жила в бабусі, але мати часто приїжджала в Ноган, а бабуся — в Париж. Почалась та глуха сімейна боротьба, що рано примушує дітей замислюватись, задає тривожну роботу ще незміцнілому розумові. Бабуся і її товариство зберігали роялістські перекази і звичаї, мати Аврори була демократка. З бабусиною гуртка, де аристократи дореволюційної епохи, абати, представники старого режиму висловлювали свої ортодоксальні і легітимістичні погляди, дівчина потрапляла до скромної квартири матері, де говорили слова обурення проти старої аристократії, засуджували лицемірство абатів і глузували з розбещеності і смішних манер маркіз і графінь. Мати Аврори, не мавши почуття такту, не обмежувала себе перед донькою в своїх вправних глузуваннях з останніх нащадків колись блискучого французького дворянства. Серед її демократичних друзів особливо яскраво виявлялась непотрібність етикету, строгих пристойностей і витончених уподобань догораючого феодалізму. А бабуся не приховувала свого бридливого почуття, своєї огиди перед плебейством, що підносило голову. І в творах Жорж - Санд апологія маси не раз перериватиметься картинами віджилого, але поетичного ладу життя, — картинами, в яких крізь романтичне марево оживає витончене героїчне минуле.

Парижеві Жорж - Санд завдячує обізнанням з ліберальними подувами епохи, а село навчило її любити природу і патріархальний лад. Тут вона збирала незабудки, допомагала пастухам пасти череду і в довгі зимові вечори слухала страшні оповідання про перевертнів і лісовиків, сприймаючи поетичні образи народної фантазії, проймаючись чистотою і свіжістю первісних почуттів і думок. Не обминули її і релігійні вагання епохи. Її бабуся, стара роялістка, в питаннях віри була вільнодумною вольтер'янкою і навіть перед смертю не поступилась перед вимогами католицької церкви. Але час відродив пошану до всіх основ старого ладу, і тринадцятилітню Аврору, як того вимагав звичай, примусили сповідатись і причащатись; так, заплутавшись у суперечностях, бабуся - легітимістка вирішила примирити своє невірство з своїми симпатіями до старого ладу. До цього першого в своєму житті говіння маленька Аврора чула від бабусі тільки вольтер'янське тлумачення євангельських чудес; після виконання обряду бабуся вже більше не думала про релігійне виховання внучки.

Інститут при монастирі „Англійок“, куди віддає Аврору бабуся, справив великий вплив на майбутню письменницю. Тут багато думали, молились і любили, мало сперечались і ненавиділи. Тут вона прочитала житіє Симеона Столпника і була вражена силою його віри. У бабусі вона, може, сміялася разом з вільнодумними франтами, що повторювали Вольтерові глузування з цього святого. Тепер, під склепінням похмурої церкви, під урочи-

стий дзвін, вона стала думати нові думи. „Повернення“ цієї „безстидниці“, якою вона здавалась бабусі,— одна з цікавих сторінок тієї епохи, що переплутала всі відносини. Мати - демократка і бабуся — напівроялістка, напіввольтер'янка,— і в результаті екзальтований підліток, який проводить час в екстатичних молитвах, щонеділі сповідається, носить на шії замість вериг колоче філігранове намисто, що ранило до крові! Абат Премор, що з ним у монастирі познайомилась маленька Аврора, не менш характерне явище епохи, ніж роялістка - вольтер'янка. Помітивши шкідливий вплив на Аврору її безперервних молитов і самокатування, абат заборонив їй цю релігійну запопадливість і заставив її гратися й веселитися разом з подругами. Його мудрій тактиці Аврора значною мірою завдячує тим, що не пішла назавжди з світу. Абат, який повстає проти аскетизму, заперечує непорушний догмат католицтва, що поза церквою нема порятунку,— цей чудний абат доповнює строкату галерею постатей, що оточували дитинство і юність майбутньої письменниці.

Вона одружилась головним чином тому, що рано чи пізно кожна дівчина має одружитися. Пан Дюдеван став її обранцем не тому, що вона полюбила його або він її. Він „не вважав її ні красунею, ні гарненькою“, але його увагу привернув до себе „її розумний і добрий вигляд“, і коли хтось жартуючи сказав, що вона буде його дружиною, п. Дюдеван відчув, що „коли б це трапилось, він був би дуже щасливий“. Він ніколи не говорив їй про пристрасну любов, а більше про дружбу й пошану. Він також був багатий, і це одруження сталося більше тому, що нічого йому не перешкоджало, ніж тому, що були якісь міркування, щоб об'єднати цих мало підходящих одне до одного людей. Розумовим розвитком вона його перевишувала. Одруження, що здавалось юній недосвідченій дівчині справою неважливою і другорядною, на практиці виявилось грізним і значним. Ми не будемо спинятися на причинах її розладу з чоловіком. Прекрасна біографія її, написана В. Кареніним, звільняє нас від необхідності подавати факти її життя. Зауважимо тільки, що історія з одруженням Аврори—це історія її пробудження, жагуча боротьба за визволення її особи. Це була перша проба її сил. Вона не побоялась прилюдно розкрити свій сімейний розлад; вона закликала все суспільство бути свідком її скандального процесу з чоловіком. З цієї спроби вона винесла першу ясну ідею. „Я не хочу, щоб мене зносили як тягар, я хочу, щоб мене любили й шанували, як вільну подругу, яка буде жити з ним тільки тоді, коли він буде цього гідний“,— писала Аврора Дюдеванові в 1830 році, після того як вона пересвідчилась, що чоловік їй не вірить і не шанує її. Воля особи стала її ідеалом. Люди обмежені бачать в особистому нещасті тільки окремих, самотній випадок. Люди геніальні, широкого узагальнюючого ума і чулого серця, вміють уловлювати в окремій несправедливості відбиток загального соціального непорядку. Шлюб—як здавалося досі Аврорі, потрібний для кожної дівчини крок—став тепер в її очах втіленням одвічної несправедливості, путами,

що сковують вільний розвиток індивідуальності. І конфлікти цього порядку стали першими конфліктами, в яких вона старалась розкрити болячки сучасного ладу, — це були перші сюжети, з яких вона скористалася, щоб боронити права слабих, щоб завдати вдару одвічним забобонам. Не треба, звісно, думати, що Жорж - Санд виступила відразу в ролі проповідника чи реформатора, або що її перші романи були узагальненим протестом проти несправедливості, від якої вона сама потерпіла. Проте, все таки характерно, що „Індіана“ і „Валентіна“ вийшли в 1833, „Лелія“ — в 1834 і „Жак“ — в 1835 році. Отже, ці перші твори, значною мірою перейняті загальним настроєм, безпосередньо передували остаточному розв'язанню її суперечок з чоловіком, що завершилися в 1836 році постановою суду про розлучення. Ці романи писалися в дні тяжкого напруження, дні, коли ображена жінка особливо тяжко відчувала негативні сторони шлюбу. Жорж-Санд — найсуб'єктивніша письменниця, а такі письменники передусім і найбільше думають про виявлення свого духовного світу; їм байдуже до того, якщо це виявлення своєї душі поведе хоч би й до катастрофи світу, що лежить поза їх власним „я“, їм передусім і будьщо треба розібратися в масі роздираючих їх духовних суперечностей.

Жорж - Санд у перших романах переважно лірик. Але її лірика, можливо поза її умислом, звучала часом не тільки жалісною піснею, але й войовничим криком і революційним закликком. Любов — головний рушій цих перших романів. Герої і героїні їх „пішли в любов“, як висловився про них Шахов. Жорж - Санд вірила, що любов виходить від бога. Вона йшла за поширеним у той час звичаєм французьких поетів вносити щось містичне до найрискваніших рухів серця, примішувати ім'я бога до найпалкіших проявів пристрасті: „Але ні один поет, — зауважує в своєму етюді Каро, — ні один романіст не зловживав участю бога в справі любові так одверто, скажу більше, з таким щирим серцем, як Жорж - Санд“. І дійсно, в почутті любові Жорж - Санд бачила прояв вищої сили, непорушної, що не піддається ніякому впливу: „Про незмірну перевагу цього почуття, — говорить вона, — над усіма іншими і про божественну суть його говорить те, що воно народжується не від людини і що людина не може, як сама хоче, розпорядитися ним; те, що вона не може по своїй волі ні обдарувати ним іншого, ні відібрати його; те, що людське серце дістає його з небес, як дар, яким божественне призначення обдаровує обрану серед усіх істоту. І якщо сильна душа сприйняла цей дар, то даремно повстали б усі людські доводи, щоб винищити його, — воно буде жити само по собі в силі власної могутності. Усі помічники, що їх йому дають або яких, певніше сказати, воно само собі залучає — дружба, довір'я, симпатія, навіть пошана, — є тільки підлегли йому співники; любов сама створила їх, вона командує ними, вона переживає їх“.

Недивно після цього, що її перші романи були не тільки апологією цього почуття, але й детальним опрацюванням його психології, картиною трагічних колізій, що виникають при стиканні великої

пристрасті з зовнішніми перешкодами, нарешті, галереєю портретів, в яких втілені носителі заповітних ідеалів романістки або повчальні приклади егоїзму і жорстокості мужчин і зворушливої відданості жінок.

Фабула „Індіани“ проста. Нещасна жінка, змучена жорстоким, нерозуміючим її чоловіком, полковником Дельмаром, втікає до пристрасно коханого Раймона; але її полюбник виявляється тим, що називають „порядна“ людина. Він над усе ставляє думку світу і свою кар'єру і, переситившись любов'ю до Індіани, покидає її заради корисливого одруження. Бідна жінка, перетерпівши стільки зневаг і мук, хоче собі заподіяти смерть, але якийсь сер Ральф, що протягом років любить Індіану самовідданою любов'ю, в хвилини її розпачу приходиться до неї, і роман закінчується тим, що Індіана і Ральф стають у подружній зв'язок на все життя.

Ця проста фабула першого великого роману Жорж-Санд дала їй можливість вивести головні типи, що часто повторюються в різних видозмінах у наступних романах. Сама героїня, її доля, історія її взаємин з чоловіком і полюбником — все це зворушлива повість тяжких мук і ганебної зневаги, що їх доводилося переживати піонеркам нових прагнень, які не запаслися традиційною жіночою зброєю — брехнею і вивертливістю. Це була чиста, благородна душа. За найвищий злочин вона вважала обман, і в цьому її трагічна вина. Прихованим боєм звучать слова автора, коли він з'ясовує причини постійно зростаючого сімейного розладу. Віковічне панування мужчини покалічило його характер, привчило його любити неправду більш, ніж щирість, привчило його до самозакохання, а жінку перетворило на мізерний засіб задоволення цих попованих інстинктів. „Нічого легшого не було, як пом'якшити його серце і покорити його характер, якби тільки захтіти дійти до його рівня і ввійти в сферу думок, що були по його розвитку... Він хотів би переконувати, а йому доводилося тільки наказувати, він хотів би панувати, а доводилося керувати“. Але Індіана була негодящим об'єктом для такого самовтішання мужчини. Вона була „високодумна і суха в своїй покірливості, вона завжди була мовчазно-слухняна, але це були мовчазність і слухняність раба, що ненависть зробив своєю гідністю, а нещастя — своєю заслугою. Її покора була тією величчю короля, що воліє краще піти в тюрму і в кайдани, ніж зректися престолу і позбутися сану“. Така перша риса цієї нової жінки, що її вивела Жорж-Санд. Ця жінка протестує в ім'я своєї людської гідності; вона усвідомила вже образливий характер традиційного ставлення до неї мужчини, вона не піде на те, щоб добиватися панування колишніми засобами: „звичайна жінка панувала б над цією буденною людиною, вона говорила б його словами, а думала б по-своєму, вона удавала б, що поважає його заботи, а потай топтала б їх ногами; вона голубила б його і в той же час обдурювала б“.

Індіана відмовилась від такого пристосування до чоловіка. Її обурює ця роль іграшки в руках мужчини, вона не хоче

прислужуватися примхам другої істоти. Але ідеали Індіани не відповідають силі і величі цього протесту. Односторонність її натури, обмеженість сфери, в якій розгортається її духовне життя, це є друга характерна риса цієї героїні. Вона шукає волю тільки в сфері почуття, і помилково було б вважати, що у відсутності діяльності є причина її мук. Вона любить Раймона і хоче любити його відверто. Сильна і горда в стосунках з чоловіком, вона проявляє дивну м'якість, всепрощаючу лагідність і ніжну поступливість, коли справа стосується її коханця. З холодною упертістю, протестуючи проти ярма шлюбу, вона виявляється цілковитою жінкою, з усіма її одвічними слабостями, з усією її безпорадністю перед почуттям любові. Ображена Раймоном, вона повертається до чоловіка, але вона не може забути Раймона і, коли ця розбещена людина звертається до неї з зворушливими листами, почуття любові до нього спалахує з новою силою. „В неї була сумна звичка щовечора писати щоденник, де вона розповідала про свої денні болі; цей щоденник писала вона для Раймона, і хоч не мала наміру посилати його йому, проте вона розмовляла з ним то пристрасно, то з гіркістю про нещастя свого життя і про почуття, які не могла подолати“.

Індіана — типова героїня романів Жорж-Санд. Її домагання — важливий момент в історії жіночого руху. Прокинувшись разом з усім суспільством від довгого сну, жінка також відчула порив до звільнення своєї особи в епоху, що скидала всі авторитети, хитала всі устої, що на них протягом віків трималось суспільство. Але історія довго виховувала жінку в одному напрямі, протягом цілих сторіч віддавала їй одну сферу діяльності, і не дивно, що, коли ідея визволення дійшла до свідомості жінки, вона на першій порі не могла прагнути емансипації і рівноправності в галузі економічної, інтелектуальної або громадської діяльності. Вона жадала волі передусім в тій сфері, що, через історичні умови, мала в її житті переважне значення, — в сфері почуття.

В більшості героїні перших романів Жорж-Санд являють собою нові відміни цього типу. Це — жертви і мучениці вільної любові, як були мученики і герої релігійних і наукових переконань. Валентина, героїня другого роману, з волі матері одружується з де-Лансаком і незабаром закохується в Бенедикті, що вийшов з народу. Весь жах жінки, що не любить дружину і разом з тим примушена любити його, все безглуздя традиційної моралі, що заставляє вільне почуття проявлятися за приписом суспільства, змальовується з різкою силою. Перед очима Валентини гине Луїза, пропаща дівчина, що її прокляла рідна сім'я. В її сумній долі Валентина бачить всю силу людських забобонів; на прикладі Луїзи вона відчуває, як немилосердно карає суспільство за відступ від заведеної моралі і яка доля чекає її саму, якщо вона захоче скинути надіте на неї суспільством ярмо, зажадає волі для свого серця і сміливо піде пліч-о-пліч з Бенедиктом. Валентина і Бенедікт гинуть, і знову думка про нікчемність установленого суспільного ладу у всій своїй неперушній логічній силі стає перед читачем роману, знову в муках ге-

роїні чути то безнадійну скорботу пригнобленої людини, то грізний звук революційної сурми, що закликає до боротьби проти гнобителів.

Але ніде образ люблячої жінки не висвітлено так оригінально, як у романі „Лелія“. Перед нами дві героїні — Лелія і її сестра Пульхерія. Одна — втілення вищої спіритуалістичної любові, друга — любові матеріальної, похитливої. Лелія любить поета Стенію і любима ним, але вона не шукає зближення з ним і свято додержує чистоти цієї любові. Пульхерія, навпаки, жриця втіхи: вона не розуміє високого платонічного почуття своєї сестри, вона бачить, що наслідком його є тільки муки як самої Лелії, так і навколишніх. І Пульхерія береться зруйнувати ілюзію Лелії. Голоси сестер схожі, і поночі Стенію приймає Пульхерію за Лелію. Остання була присутня при їх розмові. Обидві сестри говорять із Стенію, і він гадає, що говорить тільки з Лелією; він не розуміє, що, не зважаючи на схожість голосів, перед ним дві різко несхожі істоти, два полюси людської натури; він не розуміє, що спіритуалістичні розмови Лелії і матеріалістичні жагучі слова Пульхерії не можуть виходити з одного серця. Він гадає, що покорив, нарешті, серце Лелії, і стає полюбовником Пульхерії.

Історія перших визвольних кроків жінки повна вагань і складних перипетій, подібно до історії визвольного руху на початку сторіччя взагалі. Якщо в поезії Байрона, поруч з непевними, але палкими протестами, поруч із закликом до боротьби, є періоди похмурого розпачу, то таку ж зміну настроїв ми бачимо і у протестуючих героїнь романів Жорж - Санд. Якщо в „Індіані“ і „Валентіні“ переважає мотив протесту, то „Лелія“ служить виразом безнадійного розпачу, в який нераз впадала жінка на перших кроках свого тяжкого шляху. Попереду було надто багато роботи; ворог був занадто сильний, мужчини занадто попсовані одвічним пануванням, щоб жінка могла сподіватися перемоги. Лелія, ображена в своїх кращих почуттях, переконавшись з власного досвіду, що боротьба неможлива, що кращі прагнення й поривання марні, а життя і природа безглуздо жорстокі, вмирає, не примирившись з свитобудовою. Жорж-Санд вкладає в уста героїні на передсмертній постелі такі слова, немов вихоплені з монологів Манфреда або діалогів Леопарді: „Розпач і муки панують навколо, жалісні зойки виходять з усіх пор існуючого! Хвилі з зідханням б'ють у берег, а вітер виє і плаче в лісі. Всі ці дерева, що нахиляються і випростуються тільки для того, щоб знову схилитися під ударами бурі, терплять жахливі муки. Є одна єдина нещасна, безмежна, жахлива, обіймаюча весь світ істота, а світ, відомий нам, не може вмістити її. Вона незримо присутня у всьому, і голос її наповнює всі світові простори своїм вічним риданням. Це — бранець в неосяжному просторі, що рухається, падає, б'ється головою і плечима об межі, накладувані землею і небом; але йому не сила переступити їх, і все давить його, мучить, терзає, проклинає і ненавидить. Хто він і звідки прийшов?.. Одні називають його Прометеєм, інші — Сатаню, я ж називаю його жагучим пори-

вом,—я, Сівілла, невішна Сівілла, я, дух минулих віків! Я—розбита ліра, німий інструмент, що його звуків живе тепер покоління не може розуміти, але в лоні якого прихована небесна гармонія; я—жриця смерті, яка відчуває, що вона колись була піфією, і тоді вже плакала, тоді вже говорила, але не пам'ятає більше цілющого слова... О, правдо, правдо! щоб знайти тебе, я сходила в безодні, зазирнути в які не може без жаху і запаморочення наймужніший з мужчин... але, ох, правдо! ти не з'явилась до мене! Десять тисяч років я шукаю тебе марно. Десять тисяч років я на всі свої запитання чую одну відповідь,—чую, як розпачливе ридання безсилового пориву лунає над цією проклятою землею... Десять тисяч років волала я в безмежне: „Правдо! Правдо!“ І ввесь цей час розлягалось мені у відповідь: „Туга! Туга!“ Нещасна Сівілло, німа піфіє, розбий собі чоло об стовпи своєї печери, змішай свою кров, димучу шаленством, з холодною піною моря!“

Коли поети світової скорботи співали своїх пісень про відсутність мети в світобудові, про жорстокість природи і обмеженість людських сил, вони майже забули про одну жертву світового непорядку—про жінку. Жорж-Санд поповнила цю прогалину. Палко заступилася вона за права серця і почуття, що відіграють першорядну роль в житті жінки, прикріпила до неї увагу і примусила зважити її інтереси в початій роботі перебудови суспільства.

В ібсенівському „Ляльковому будинку“ героїня драми Нора покидає сім'ю, бо з першого ж самостійного кроку вона стикається з установленими поглядами і пересвідчується в невідповідності цих поглядів з своїм світоглядом. Вона вирішила взнати життя і перевірити, хто має рацію—вона чи суспільство; вона захотіла з своєї жіночої точки зору переглянути лад життя, створюваний мужчинами, що думали тільки про себе, коли установлювали його. У героїні Ібсена була довга галерея предків, і Індіана їх родоначальниця.

Якщо в жіночих типах Жорж-Санд втілено протест проти одвічних забобонів, якщо вони уособлюють собою сподівання кращого майбутнього, то мужчини перших романів мають служити наочною ілюстрацією того, яких викривлень зазнали поняття про справедливість, честь, про істинне життя. В особі Дельмара, чоловіка Індіани, Жорж-Санд вивела людину, що являє собою різкий контраст з її жіночими образами. Жорж-Санд скористалася з постаті Дельмара не тільки для того, щоб відтінити в ньому специфічні грубі риси мужчини, але й для того, щоб з'ясувати походження панівного світогляду, у виробленні якого не брали участі жінки. Вона користується з цієї постаті для генерального перегляду панівних поглядів, для переоцінки всіх цінностей. Вона дивиться на нього як жінка, і це одностороннє висвітлення показує Дельмара в дещо фантастичному, але зате яскравому і різкому світлі. За кожною рисою його характеру відчувається автор, що немов кричить мужчинам: „Дивіться, що ви зробили з життям; ви не спитали

нас, жінок, ви створювали його по-своєму, кращі струни жіночої душі не звучали, коли створювалось суспільство, і тому безглуздими вийшли і наше життя і наша мораль“.

Дельмар передусім „порядна людина“ (un honnête homme). Це поняття має певні ознаки. В ньому багато позитивних якостей. Він нікому не дозволить образити себе, він прекрасно володіє шпагою, його бояться, і навряд чи хтонебудь дозволить собі пожартувати над паном Дельмаром. Друга позитивна риса Дельмара — його діловитість. Дельмар уміє прекрасно вести свої справи; він безперечно чесний, ніколи не позичає грошей, боячись, що обставини можуть скластися так, що він не зможе повернути борг; він уміє поважати гаманець свого сусіди і швидше вмере, ніж візьме поліно в королівському лісі. Потрете, він довірливий, він завжди вірить заприсяганню, навіть неправдивому. Нарешті, він має залізну волю, він може пишатися своєю освітою. Одне слово, в ньому є всі гідності, що дають людині право на пошану суспільства.

Але що залишається від усіх цих гідностей, коли до його очіпки підійде жінка з своїм чутливим серцем?

Усі позитивні властивості Дельмара розвіюються, як дим, і під його зовнішньою порядністю виявляється натура грубого, жорсткого егоїста. Він високо ставить почуття честі, але це почуття зробило з нього бретера, що завдає своїм кулаком більше страху, ніж пошани; він не дотепний і не чутливий, він не розуміє жарту і не вміє відповідати на нього як слід, тому загроза — єдиний засіб, яким він примушує мовчати. Він діловитий, але ця діловитість у ньому є егоїзмом: він думає тільки про успіх своїх справ і абсолютно не цікавиться, як цей успіх позначиться на інших; „усе його сумління полягало в законі, вся його моральність — у своєму праві“. Він ніколи не позичає, але й ніколи не дає позичку. Він не візьме поліна в королівському гаю, але зате „не роздумуючи вб'є того, хто підбере сучок у його власному лісі“. Він вірить присяганню, але він не здатний зрозуміти чесне поривання і ніколи не повірить щирій обіцянці.

Він мав залізну волю, але він був безсилий перед пасивним опором, перед мовчазною покірливістю Індіани. „Він хотів би, щоб вона любила його, бо він пишався своєю освітою і вважав себе вищим за неї. Він виріс би у власних очах, якби вона погодилась визнати його ідеї і переконання. Коли він заходив до її кімнати вранці, щоб лягти її, він заставляв її часом у сні і не насмілювався розбудити її. Він мовчки дивився на неї; лякався, бачачи делікатність її істоти, безкровність її щік, лякався, бачачи меланхолійний спокій і покірне горе, що були в її непорушному, німому обличчі. Він бачив у її рисах тисячу приводів для докорів, гризоти, гніву і побоювань. Він соромився того, що така тендітна істота справляла такий вплив на життя його, — залізної людини... Жінка, майже дитина, робила його нещасним. Вона примушувала його заглиблюватися в самого себе, аналізувати свої бажання, змінити багато які з них, багато які відкидати, і все це не зійшовши ні разу до того, щоб сказати йому:

„Ви не маєте рації, я прошу вас зробити ось так...“ Ніколи вона ні про що його не благала, ніколи вона не зійшла до того, щоб стати йому подругою або визнати себе його товаришем. Ця жінка, що її він міг би розчавити, якби хотів, була тут, перед ним, тендітна, може, перед його очима мріюча про іншого, не боячись його навіть у сні. Він хотів би задушити її, тягати її за волосся, топтати її ногами, щоб заставити її просити пощади, благи про помилування... А вона була така маленька, гарненька, біленька, що він починав жаліти її, як дитина пташку, яку хотіла забити. І він плакав, як жінка, цей залізний чоловік, і виходив, щоб не давати їй можливості радіти, бачачи його сльози“.

У цій картині, як у фокусі, увесь сенс одвічної ворожнечі між людиною і жінкою, в ній скупчені основні риси, що перешкоджають взаємному розумінню. Скільки внутрішнього презирства до жінки в кожному душевному русі Дельмара! Йому потрібно від неї тільки одне—тільки одверте визнання його переваги; він вимагає від жінки тільки самозневаги; він ладен простити їй усе, тільки не бажання бути самостійною людиною, істотою, у якої можуть бути свої думки, свої інтереси, не зв'язані з ним. І скільки жорстокості і деспотизму таїться в той же час в його натурі! Сотні поколінь працювали над виробленням цих тиранічних інстинктів мужчини. Його чотириногий предок, позбавлений людського образу, прокидається в ньому в той момент, коли він довідується із щоденника Індіани про її почуття до Раймона: „неспроможний вимовити ні слова, він схопив її за волосся, кинув на землю і ударив каблуком у лоб“.

Мало поставити питання, мало відзначити існуючу несправедливість: треба вказати, як вийти з неї. Відповіддю на це завдання був „Жак“. Цей роман відразу збудив гостру полеміку. Розв'язання питання, запропоноване в „Жаку“, категоричне і не припускає сумніву щодо переконань романістки. Якщо після „Індіани“ і „Валентини“ Жорж - Санд ще могла оборонятися проти обвинувачень, ніби вона заперечує шлюб, то після „Жака“ ніяких сумнівів з приводу цього бути не могло. Жак—ідеал мужчини, мужчини майбутнього, того мужчини, якого не було ще в тодішньому суспільстві, але який ввижався романістці, а, може, й справді народжувався за її романтичних і сентиментальних часів.

Тема—та сама, що і в „Індіани“: зіткнення вільного почуття з подружнім обов'язком. Але яка різниця у ставленні дійових осіб до цього конфлікту! Дельмар—грубий егоїст, Жак—втілена самопожертва. Його жадоба жертви переходить межі реального або принаймні межі звичного, типового. Але не будемо торкатися старої суперечки: роблену чи реальну фігуру створила романістка. Може, в житті мало трапляється таких людей, але романіст має право брати незвичайні екземпляри, натури виняткові, особливо коли в них він вбачає провісників кращого майбутнього, зразки, що їх треба виставити на пошану людству. „Я,—говорить Жак перед весіллям своїй нареченій,—не можу запевняти, що моя любов зробить вас навіки щасливою. Цього я не знаю. Я можу тільки сказати вам, що ця

любов шира й глибока... Суспільство продиктує вам присяжну формулу. Ви заприсягнетесь бути мені вірною і покірливою, тобто ніколи не любити нікого іншого і завжди у всьому покорятися мені. Перша присяга є абсурд, друга — підлість. Ви не можете відповідати за ваше серце, навіть коли б я був найдоконалішим із смертних; ви не повинні обіцяти мені покірливість, бо це була б для нас взаємна зневага. Ми спокійно вимовимо слова, що їх продиктують нам священник і нотаріус, бо це — необхідна умова для нашого легального спільного життя. Але до цього присягання я прилучаю інше, що його люди не вважають за необхідне, але без якого ви не можете стати мені дружиною. Я заприсягаюсь шанувати вас, і, якщо я не можу ручитись за вічну любов, я обіцяю вам міцну прихильність“.

І Жак додержав свого слова: коли він довідався, що його дружина любить другого, він не став обмежувати її, а згодом навіть став шукати засобів, щоб зовсім розв'язати їй руки. Він вирішує зникнути зовсім, і притому обмірковує такий спосіб заповідати собі смерть, щоб вона видалася випадковою. Діти, що могли стати на перешкоді такому розв'язанню справи, захворюють і вмирають. „Все це дуже добре,— покликає з цього приводу Каро,— але ж дійсність не підлягає нашій волі так, як роман. А якщо діти вперто захотять жити? А якщо Жак не захоче померти? Погодьтеся, що було б надто жорстоко ставити Жака як зразок усім чоловікам, яких перестають любити“. У цих словах багато правди. Стараючись примирити свої ідеали з існуючим ладом, Жорж-Санд повинна була зайти в суперечність з собою, повинна була заплутатися в розв'язанні цієї нерозв'язної задачі. Але це не зменшує цінності її ідеалів і художнього значення її перших романів. Це — не тільки культурно-історичні пам'ятки. Навіть за наших часів думка, що жінка має право любити, питаючись тільки свого серця, далеко ще не завоювала собі належне місце в свідомості мас. Ця ідея в ранніх романах Жорж-Санд знайшла таке блискуче підтвердження, таке всестороннє уgruntування, що вони лишаються кращим учителем і за наших часів для всіх, хто не пройнявся ще цією свідомістю.

Але в ранніх романах Жорж-Санд є щось важливіше, ніж апологія жіночого почуття. В них за питанням окремого порядку вже відчувається спроба поставити справу на соціальну основу, спроба, що говорить про початок розширення кругозору письменниці, яке зробить її автором соціальних романів у наступний період її життя.

ІХ.

Другий період літературної діяльності Жорж-Санд.— „Гріх п. Ангуана“.— Кардонне - батько.— Головні риси капіталіста і його ідеали.— Кардонне - син і його ідеали суспільного ладу.— Представники аристократії в Жорж-Санд.— Ангуан.— Представники селянства.— Жан.— Перехід Жорж-Санд до зображення сільських ідилій в останній період літературної діяльності.

На початку сорокових років Жорж-Санд була вже знаменою письменницею. До її слова прислухалися, її романами зачитувались, і в ці роки нових пристрасних шукань проповідники

нового життя домагалися її підтримки. Натхненна письменниця була захоплена цим потоком соціальних теорій; вона віддавалась новим ідеям з тією гарячковою поспішністю, з тією безмежною вірою, якою відзначався кожен її крок. Навколо неї збиралися і щирі мрійники, і наївні пророки вселюдного оновлення, і серйозні дослідники, і шарлатани-експлуататори. В її творах сорокових років легко почути і відгомін сенсіонізму, і чудний католицизм Ламмене, і туманні мрії П'єра Леру. У XVIII сторіччі філософи ламають голови над правильним розподілом влади, створюють системи державного ладу; тепер учені й утопісти зайняті справою справедливого розподілу багатства і життьових благ. Даремно шукати в її романах сорокових років певної соціальної теорії. Навіть учні Сен-Сімона ще не могли розібратися в існуючих відносинах. Але в романах розгляданого періоду відбилися ці гарячкові шукання нового життя, ця суміш містичної віри і наукового прагнення розібратися в фактах. В них увічнені нові прагнення розбагатілого міщанства, вимоги робітника при першій появі його на історичній арені і основні риси доживаючої свій вік родової аристократії.

Романи цього другого періоду діяльності Жорж-Санд надзвичайно одноманітні. Життя серця, в зображенні якого Жорж-Санд не багато має суперників, відходить тут на другий план. Любова інтрига зникає в потоці міркувань, цілих дисертацій на тему про права робітників, про експлуатацію праці. Ці міркування, в яких пафос і декламація часто переважають логіку і усвідомлення соціальних явищ, при всій широті автора втомлюють читача своєю одноманітністю, відсутністю послідовно розвинених тверджень. Крім того, романи ці хибують на явну тенденційність. Автор ідеалізує селян і робітників і густими фарбами зображає темні сторони експлуататорів-капіталістів. Проте, при всіх їх великих хибах ці романи все ж мають серйозне культурно-історичне значення і залишаються яскравою картиною перехідної епохи; в них вперше зроблено огляд бойових сил двох головних класів промислового періоду—капіталістів і пролетаріату; в цих романах висвітлено психологію обох головних і близьких до них другорядних груп.

Через те що романи ці одноманітні, досить спинитися на одному з них, щоб змалювати головні типи, виведені романісткою у творах другого періоду.

Найбільш характерний, якщо не найхарактерніший роман цієї епохи—„Гріх п. Антуана“ („Le péché de monsieur Antoine“). Може, публіка, що досі читає „Індіану“, має рацію, пустивши в забуття цей соціалістичний роман: в ньому майже немає інтриги; він наповнений міркуваннями і позбавлений того поетичного колориту, яким відзначаються „Лелія“ і „Індіана“. За наших часів він не може бути об'єктом цікавого читання, але в ньому виведений тип одного з тих юних мрійників, якими кишла французька інтелігенція напередодні лютневої революції. Кардонне-батько—багатий підприємець і Кардонне-син—друг робітників, що мріє про оновлення суспільства, стоять один

перед одним, лице в лице, і в їх нескінченних сперечаннях відбивається антагонізм між торжествуючим капіталом і ідеологами пролетаріату.

Кардонне - батько свідомий своєї сили; його ідеали ясні і виразні, і в сперечаннях з сином він завжди відчуває під собою міцніший ґрунт, ніж його противник. Він бореться з стихіями, він вганяє в береги потоки вод, тисячі рук починають рухатися за знаком його руки. Його головна риса — практицизм. Життя, реальна дійсність — його відправна точка. Він зневажає мрії і утопії. „Еміль, Еміль! — покликає він, намагаючись зробити сина своїм адептом, — я добре знаю, що молоді люди мають тепер моду удавати законодавців, робити філософські побудови щодо всього, створювати установи, які переживуть їх, вигадувати релігії, товариства, нову мораль. Уява віддається під владу химер; вони не шкідливі, якщо тривають недовго. Але їх треба залишити на шкільній лаві... Я хочу, щоб ти поринув в реальне, позитивне життя; замість того, щоб критикувати закони, що керують нашим життям, ти повинен дійти до їх сенсу і уміти застосовувати їх; відкинь протест, знайди для себе корисну й підходящу справу. Геть декламацію і поетичні дифіраambi, звернені до неба й до людей. Жалюгідні створіння хвилини, ми не маємо часу займатися питаннями про долю людства до і після нашого короткочасного перебування на землі. Невтомна праця — наше призначення. Ми мусимо звітувати про нашу працю перед попереднім поколінням, що виховало нас, і перед наступним, породженим нами. Ось чому священним є для мене подружній зв'язок, священним є право на спадщину, всупереч вашим комуністичним теоріям, що їх я ніколи не міг зрозуміти, бо вони незрілі, і потрібні сторіччя, щоб людство допустило їх здійснення“.

Така ця нескладна філософія, перейнята егоїзмом, глузуюча з альтруїстичних поривань. Кардонне - батько не припускає широких замислів, глузує з абстрактної думки; обмежене коло особистих інтересів, вічне пристосовування до життя і визнання непорушності існуючого — такі елементи, з яких складається ця філософія застою, що прирікає творчі здібності людини на цілковиту бездіяльність, знищує ідею прогресу, позбавляє людину вищого призначення — права участі в поліпшуванні життя.

Для досягнення своїх прозаїчних і практичних ідеалів буржуазія знає лише одну силу — силу грошей. Які не є тенденційні соціальні романи Жорж - Санд, це не перешкоджає їй внести багато художньої правди в зображення своїх героїв, змалювати їх такими яскравими штрихами, що в пам'яті читача лишаються назавжди не тільки їх характерні риси, але й процес утворення цих характерів. В особі Кардонне - батька перед нами не тільки черства людина з залізною волею, з однією думкою про надбання: в його історії розгортається картина тих злигоднів, ціною яких куплене його багатство. „Ти підрахував, — звертається він до Еміля, — скільки?“ — „Близько восьмидесяти тисяч франків“. — „Близько? Що це за слово? Я в думці підрахую

швидше, ніж ти встигнеш застругати свій олівець. Рівно вісімдесят одна тисяча п'ятсот". Ця коротка сцена між батьком і сном варта довгого міркування. „Цифри, самі цифри!“ — так визначає духовний зміст свого батька Кардонне-син.

Цифри, самі цифри! Так, коли б батько Еміля заглушив у собі всі почуття заради наживи, Еміль мав би рацію. Але в душі цього зарозумілого підприємця звучать також і людські струни. Він любить свого сина, і його „химери“ — дошкульне місце капіталіста; для нього священні родинні зв'язки, як він сам говорить, але, відкинувши альтруїстичні пориви, як збудні мотиви до діяння, він перерізав найміцнішу нитку, що з'єднує людські серця. На самому матеріальному добробуті не можна збудувати щастя сім'ї. Сім'я — не промислова асоціація, і які не є переконливі доводи Кардонне-батька на користь спільності інтересів його і Еміля, ці доводи не можуть дати йому любові сина. Старий і молодий Кардонне говорять різними мовами. Відмовившись заради наживи від вищих прагнень, велика буржуазія зреклася того, що може внести поезію в сім'ю, що може стати за основу справжньої солідарності її членів. Шире почуття, високі пориви й робота в ім'я принципу неможливі в такій сім'ї. Особистий інтерес, безперервне збільшення багатства — така мета цієї сім'ї. В особі свого сина Кардонне цінить передусім свого спадкоємця, який збільшить припалі йому багатства і розширить підприємства, що перейшли до нього.

Людина, що спорудила собі священний кумир у вигляді золотого ідола, повинна відмовитися від особистого життя. „Багатство покладає на людину тяжкі обов'язки“, — говорить Кардонне, і він має рацію. Він — не гулящий капіталіст, що втішається перевагами багатства. Він по суті навіть не користується всім тим, що може купити за свої гроші. Його розум вічно занятий турботами, він не владар, а раб своїх грошей; його щохвилини непокоять. Конкуренція — це нова форма війни всіх проти всіх, говорили сенсімоністи, і Кардонне-батько — жива ілюстрація цієї думки. Він ворог всьому людству, бо його завдання — відібрати якомога більше у людства, і все навколишнє вороже йому, бо всяка його удача, всяке його задоволення є збитки для навколишніх. Він у стані постійної боротьби; тепло і затишність неможливі в його житті. „Нудьга і льодовий холод відчувались під час обіду. Двадцять разів обід переривався. Кардонне вискакував за столу і йшов давати накази. Через те що пані Кардонне почувала безмежну пошану до свого чоловіка, страви щоразу односили, щоб підігріти, і приносили їх назад пересмаженими; він уважав їх гидкими“.

Такий Кардонне в своїй сім'ї. Проте, Кардонне не тільки людина наживи. Він здає собі справу у своїй ролі; у нього є своя філософія, своє розуміння соціальних відносин. Він також свого роду носитель ідеї і по-своєму працює на користь поліпшення життя. Він наївно вірить, що його збагачення збігається з загальним благом, що він розливає блага промисловості на весь

край. Велика промисловість дає робітникам в один день більше роботи, ніж землеробство і дрібна промисловість за цілий місяць. А хіба всепоглинаюча праця і спасенна втома не сприяють виявленню тих добродієностей, що становлять єдине щастя бідняка? Хороший робітник любить сім'ю, поважає власність, кориться законові, він заощадливий. Його треба придушити турботами—і він не буде мріяти про повалення суспільства, він обмежить свою поведінку правилами, придбає власність для сім'ї, забезпечить себе, на старості його не треба буде підтримувати, бо він сам подбає про майбутнє.

Такі завдання великої індустрії щодо людства. Індустрія ця повинна навести лад і внести спокій в уми, але цей спокій—тиша кладовища. Бездушні автомати і машини замість людей—такий ідеал великого промисловця. Щастя народу в праці,—в праці, що поглинає всі сили, не лишає місця для мислі і творчої діяльності. „Мій ідеал,—говорить Кардонне-батько,—не такий уже й далекий від доктрини сенсімоністів—кожному по його здібностях. Я хочу, щоб усі мали нагороду по заслугах. Я сам ненавиджу гулящих людей і тому не люблю метафізиків і поетів“. Але тепер, на думку Кардонне, індустрія ще не досягла такого стану, щоб можна було думати про моральну систему розподілу благ. Тому треба задовольнитися можливим. Хто може працювати головою, а не руками, той має керувати іншими. Багатство для Кардонне священне: воно має зростати; це не тільки право, але й обов'язок капіталіста. Безперервно збільшувати своє багатство—така релігія і філософія Кардонне. Тільки зосередивши в руках своїх багатство, він може розлити навколо себе ті добродіяння, про які говорив. Це—нова форма освіченого деспотизму, новий спосіб шляхом насильства робити добро людству. Кардонне має спочатку знищити волю людини, перетворити її в раба і тоді людина буде щаслива, бо тільки таке отупіння допоможе їй примиритися з мізерним існуванням, що буде нагородою за її працю.

Таке щастя обіцяла людству велика буржуазія на світанку свого панування. Так тлумачили експлуататори слова великого утопіста. Сен-Сімон віддавав їм у руки щастя мас, а вони не виправдали його довір'я і перетворили ці маси в нових рабів.

Немає нічого дивного, що юне покоління не могло примиритися з такою перспективою. В той час як буржуазія вступала на новий шлях завоювання світу, в той час як вона розробляла основи капіталістичного ладу і підшукувала виправдання новим формам експлуатації, люди, в серцях яких збереглась жадоба вселюдного щастя, підготовляли майбутнього ворога новим завоюванням.

Еміль Кардонне—тип такого екзальтованого мрійника. Йому чужі й незрозумілі батькові замисли. Він не впадає в священний побожний трепет, бачачи грандіозні споруди, бачачи грізні стихії, приборкані людськими руками. Камінь і залізо, ці могутні спільники людини в боротьбі з природою, не притягали його уваги. Книги і мрії про краще майбутнє відтягують його від

похмурої дійсності, з якою не можуть примиритися його розум і його серце. Він мало розуміє свого батька, але він друг робітника Жана, і всяке слово, всякий натяк цього селянина-філософа знаходять у його душі співчутливий відгук.

Еміль сильний у критиці, але слабкий у своїх позитивних ідеалах. Він нещадно виявляє егоїзм, що ним керується в своїх діях і теоріях його батько, але він не може протиставити його сталим поглядам на життя таку ж розроблену в усіх деталях програму дій. Той клас, інтересам якого має служити висока проповідь Еміля, пролетаріат, ще не склався як певна група з певною програмою, його ідеологи ще не вийшли із сфери туманних мрій.

Еміль протестує проти поглядів батька і як соціаліст, і як гуманіст, і як людина, що ще не порвала з християнськими ідеалами милосердя і жалості. У своєму сперечанні з батьком він користується всім, що нагромадила до нього історія. Він заперечує добродіяння промислового ладу, що навки прирікає народні маси працювати на користь класові, назавжди звільненому від роботи. Путь, що її накреслює людям Кардонне-батько, не є путь людства. В ній немає ні любові, ні жалості, ні ніжного почуття. Людина зовсім не створена для того, щоб учитися лише терпінню і робити завоювання лише в матеріальній сфері. Завоювання розуму в сфері ідей, ніжні радості серця завжди будуть найбагатороднішою і найприємнішою потребою нормальної людини. „Ви зовсім відкидаєте,— говорить Еміль батькові,— накреслення і добродіяння божества! Ви не лишаєте рабам праці часу на те, щоб зідхнути і пізнати себе!“ Люди, виховані в цій атмосфері схилення перед баришем, не будуть цілковитими людьми, а стануть грубими машинами. Кардонне-батько говорить, що його кінцевою метою є здійснення сенсімоністського принципу: „кожному — по його здібностях“. Кардонне-син повстає проти цієї формули. Якщо не додати до неї: „кожному — по його потребі“, то ця формула буде новою підпорою несправедливості; вона втілює в собі право людей розумово сильніших і з сильнішою волею; вона створює нову форму аристократії і привілеїв, з однієї сторони, і новий вид рабства — з другої.

Цю критику не можна не визнати сильною. Еміль викрив егоїстичні інстинкти, на яких будувалась капіталістична система виробництва; він передбачив сумне майбутнє суспільства в зв'язку з розвитком великої промисловості. Але, як це завжди буває за перехідної епохи, батьки в своїх практичних прагненнях сильніші своїх дітей. Кардонне-батько добре знає путь, що веде до здійснення його ідеалів; у нього все обмірковано, все передбачено. За нього історія, за нього логіка подій. Життя склалося так, що винесло його на свою поверхню, він веде за собою суспільство. „Усі течії нашої епохи ідуть до промисловості“, — говорить він, і він має рацію; настає його царство. Коли він пропонує Емілеві визначити свої ідеали, молодий Кардонне далі туманних мрій про ідеальне суспільство, далі загальних фраз про справедливість і братерство людей не йде. Старий

Кардонне не тільки знає свою мету, він знає, що за її здійснення доведеться боротися, тим то він розрахував свої сили, він не має сумніву, що переможе. Молодий Кардонне не створив ще стрункої армії з своїх природних спільників. Він просить, а не вимагає; він нагадує про найблигородніші міркування тому, хто виключив благородство з суспільного життя як старий, набридлий усім забобон. Він посилається на найбільш великі завоювання людського духу перед тим, хто відкинув духовне начало і поклав матеріальні прагнення в основу нового ладу життя. Кардонне над усе ставить право сильного, і щоб переконати його в несправедливості його поглядів, треба протиставити силі силу, треба з тих, хто особливо терпить від капіталістичного ладу, створити організовану силу, що могла б примусити Кардонне піти на поступки. З людиною, що спирається тільки на силу, можна говорити, спираючись на його зброю, а не на альтруїстичні мотиви. Згодом ідеологи пролетаріату стануть на цей погляд. Але на початку боротьби вони ще витають у сфері фантазії. Сен-Сімон усе життя почував огиду до організованої політичної боротьби і майже до кінця лишився утопістом. У цьому Кардонне-син цілком перейнятий його духом. Він вірить, що можна переконанням зворушити черстве серце капіталіста і спонукати його самого взятися за руйнування капіталістичного ладу. Ось чому позитивні прагнення Кардонне-сина такі невиразні. Він хоче вибратися для вивчення сільського господарства на якунебудь зразкову ферму. Він хоче перетворитися в селянина, працювати „духом і тілом“, бути „в безперервному єднанні з людьми і природою“. Він учився б, йому, можливо, пощастило б зробити з часом великі відкриття, і одного чудового дня „в якійнебудь пустинній безлюдній країні“, культивованій його зусиллями, він „заснував би колонію вільних людей, що живуть, як брати, і люблять його, як брата“. У цих мріях легко почути то голос Сен-Сімона, то проекти Фур'є про ідеальну фалангу. Як і Фур'є, Кардонне-син мріє про поєднання землеробства і промисловості. Як і Фур'є, він говорить про те, що працю можна перетворити з об'єкта ненависті на об'єкт втіхи, що для цього потрібна участь усіх у продуктах праці, і він запрошує батька стати на чолі общини в дусі Фур'є.

Яке фантастичне це суспільство, такі ж фантастичні ті шляхи, що ведуть до нього. Еміль шукає допомоги у тих, хто логікою подій став ворогом такого ладу. „Батьку, батьку,— звертається він до старого Кардонне,— замість того, щоб боротися разом з сильними проти слабих, станьмо боротися пліч-о-пліч разом із слабими проти сильних; не будемо думати про влаштування свого щастя, про особисте збагачення. Давайте згоду на це, раз згоджуюсь я, для якого ви працюєте тепер. Якщо ми не можемо самі створити суспільство, в якому б панувала вселюдна солідарність, то давайте працювати для майбутнього, присвятимо себе слабим і нездатним нашого часу... Хай кожен робітник, що тягає каміння, користується такими ж матеріальними благами, які дає вам ваш геній; хай він так само, як і ви, живе

в прекрасному будинку, дихає чистим повітрям, харчується здоровою їжею, спочиває після роботи, виховує своїх дітей; хай наша нагорода полягає не в розкоші, якою я і ви оточуємо себе, а в блаженстві робити людей щасливими; це честолюбство зрозуміле мені, воно пожирає мене. Тільки тоді, мій добрий батьку, наші справи благословлятимуть навколишні“.

Серед утопістів-мрійників Жорж-Санд найбільше наближається до Фур'є. Любов до села і природи, що її вона засвоїла ще з дитинства і що спонукала її на кінець життя взятися за зображення патріархальних ідилій, робила для неї особливо симпатичними всякі мрії про тихе, щасливе життя невеликої общини.

Якщо тепер проповідь молодого Кардонне здається наївною і тривіальною, якщо ідея поліпшення долі пролетаріату встигла за півсторіччя набрати ясніших і реальніших форм, то не треба забувати, що в тридцяті і сорокові роки минулого сторіччя утопія і фантазія були майже єдиним притулком ідеологів трудящого класу. Невиразні мрії протиставлялись твердим вимогам промислового класу. Ці мрії мимоволі заносили мрійників у далеке минуле. Жорстокий режим, створений капіталістами, спонукав звертатися з любов'ю до колишньої аристократії. Феодальне дворянство ідеалізувалось; відносини між феодалами і селянством утопісти уявляли собі у вигляді патріархальної щасливої ідилії.

Ідучи часто далі за роялістів у сфері політичної реакції, буржуазія навіть не могла прикрасити своєї егоїстичної і корисливої політики тим зовнішнім блиском, тими славними лицарськими традиціями, що оточували певним поетичним ореолом стару родовиту аристократію. За привілейованим дворянством минулого сторіччя стояли героїчні перекази, заслуги предків, які звеличили Францію; многовікова традиція деякою мірою освятила переваги дворянства в свідомості мас. Нові аристократи вийшли з народу; як це часто буває з плебеями, що дійшли високого стану, вони згорда дивились на тих, кому не пощастило добратися до вищих ступенів суспільної драбини; їх влада і їх багатства не легко дістались їм, і вони любили, щоб їх силу почувало оточення. Їх чванливість мало була схожа на гордість старого дворянства. Старі аристократи були потомками вождів і монархів, спадкові переваги яких мовчазно визнавав ряд поколінь, поки за нового ладу не минула потреба в існуванні цього класу; ось чому гордість старої аристократії, поки не забулись кращі її традиції, здавалась законною і мала собі за підставу справжні особисті гідності. Гроші, капітал, що давав можливість експлуатувати собі на користь чужу працю, були єдиною основою чванливості буржуа. Енергійний і наполегливий плебей, що пригнобив свого сусіду у своїх особистих матеріальних інтересах, повинен був викликати більше ненависті, ніж аристократ XVII сторіччя. В домаганнях нової аристократії не було героїзму і поезії.

Жорж-Санд, вихована у аристократки-бабуні, все життя не могла позбутися звичок, засвоєних в аристократичному товаристві. Феодальні перекази і рештки дворянської старовини

завжди були оповиті якоюсь особливою принагідністю для романтичної уяви романістки. Старі напівзруйновані замки в її описах виростають в могутніх безсмертних велетнів, і ці руїни, живе нагадування про героїчне минуле, приховують у собі більше незламної сили і міцності, ніж швидко споруджені палаци капіталістів. Жорж-Санд любить робити зіставлення перших з другими, і її описи говорять про те, що симпатії її не на стороні прозаїчного індустріального віку. Ідеалізація феодалізму, введена в моду письменниками реакції, далі залишалася провідною і в творах перших противників буржуазії. Ще не знайшовши нових ясних шляхів, вона любила протиставляти новим практичним прагненням кращі заповіді минулого. Поруч з представниками великої промисловості і мрійниками-утопістами Жорж-Санд вивела типи аристократів. Якщо обидва Кардонне — представники теперішнього і невиразного майбутнього, то зубожілий дворянин Антуан з його прекрасною донькою Жільбертою — живі свідки поетичного минулого. Його напівзруйнований замок повний старовинної величі, і „Еміль, син розумного і торжествуючого класу, заходячи до замку, був вражений цією величчю, що збереглася в занедбаному феодальному житлі; він, син могутньої і багатой касти, відчував шанобливу ніяковість, входячи в замок, де гордість імени ще могла позмагатися з реальними перевагами його становища“. Сама природа, покорена і приборкана винаходами індустріального віку, не насмілюється торкнутися цих старих руїн. „Повідь, що знищила всі прикраси нового будинку Кардонне, тільки підновила величний монумент, що його являв собою Шатобрен. Його стародавні непохитні стіни сміялись із століть і бур, і високе місце, на якому вони стояли, здавалось, було призначене для того, щоб панувати над ефемерними спорудами нових поколінь“.

Цією моральною перевагою відзначається не тільки зовнішній вигляд замка, але і його мешканець. Історія Антуана — це історія багатьох зубожілих дворян, яким не міг вернути їх колишньої могутності навіть мільярд франків, що його роздав Вілель емігрантам як винагороду за втрачену ними після революції власність. Але скільки гідності і моральної мужності зберіг Антуан і в своїй убогості. Він перейнятий новим демократичним духом, але він не зрікся ні одного з кращих принципів своєї касти. Він — аристократ у всьому, навіть у своєму демократизмі. Він — жива протилежність Кардонне. Останній збагатів шляхом категоричного заперечення абстрактних принципів; розор першого викликаний саме вірністю принципів. „Ви повинні знати історію, — говорить Жільберта Емілеві, — мій дід багато наробив боргів честі під час дитинства мого батька. Він помер, не сплативши їх; у кредиторів не було юридичних доказів, але батько знайшов серед дідових паперів один, з якого він довідався, що їх претензії справедливі. Він міг знищити його, ніхто не знав про його існування. Але він продав усю спадщину, щоб сплатити священний борг. Мій батько виховав мене в таких правилах, які примушують мене думати, що він виконав лише свій обов'язок. Проте,

чимало багатих людей розсудили інакше і дійшли висновку, що Антуан де-Шатобрен зубожів у наслідок власної помилки“. „Обов'язок і помилка“, ці два визначення одного вчинку, найкраще виявляють відмінність між світоглядом Антуана і поглядами Кардонне.

Кардонне — деспот у своїй сім'ї; ставлення Антуана до його доньки зігрите любов'ю і одухотворене взаємним розумінням. Кардонне все підкоряє своїм прагненням, навіть на свого сина дивиться передусім з погляду успіхів свого підприємства. Проте, досить, щоб „ніч була непогожа і щоб подорожній мав вигляд християнина“, і Антуан де-Шатобрен сердечно зустрине його. Коли Еміль випадково під час негоди потрапляє до замку, Антуан зустрічає його такими словами: „Для того, щоб виконати обов'язок гостинності, мені не треба знати ваше ім'я і ваш характер. Ви подорожуєте, ви в цьому краї іноземець, захоплений пекельною негодою біля воріт мого дому: ось ваше звання і ваші права. Ваш вигляд мені до вподоби, і я певен, що за своє довір'я я дістану нагороду тим, що подав допомогу прекрасній людині“. Холод діловитості і тривога гарячкової діяльності панують за столом у Кардонне. Мир і любов надають особливого зачаровання обідам у Антуана. Його рицарська люб'язність і світський такт, його здібність бачити в людині передусім людину, а не придатну чи непридатну машину,— усе це створює в сім'ї Антуана атмосферу гострого контрасту з атмосферою цифр і сухої діловитості в сім'ї Кардонне.

Якщо, зображаючи представників аристократії, Жорж-Санд схильна до ідеалізації, то її робітники й селяни є справжні рицарі без страху і докору. Жан — філософ у селянському убранні. В особі Жана від першої його появи перед нами не жива людина, не бідняк, що шукає передусім засобів існування, а гордий представник народу, його ідеолог, людина, обдарована творчою, артистичною натурою. Тільки такий незвичайний селянин, що наврог чи існував за тих часів, давав можливість авторові ясніше відтінити свої ідеї, показати особливо яскраво, як тяжко мав відчувати народ те „щастя“, що його підготовляв йому промисловий лад життя. „Ви багаті, а я бідний, але це не резон, щоб я служив першому-ліпшому“,— говорить Жан Емільеві, який зустрівся з ним коло замку під час зливи і просив провести його за добру винагороду.

Як в історії Антуана автор хотів показати становище дворянства, так доля Жана — жива картина тодішніх тяжких умов селян і робітників. Але нещастя Жана не стільки від його невисокого становища, як від його щирості і гордості. Він хотів допомогти своєму хворому другові і послав йому три пляшки вина, здобуті контрабандою і не оплачені митом. Він не вмів говорити неправду і принижуватись, він вірить, що про ширі наміри треба заявляти одверто, і його засуджують до штрафу в 500 франків; він не може сплатити цієї суми, його убоге майно продане, і він — жебрак. Терплячи голод, він пострілом з рушниці забиває в лісі зайця. Браконьєрство заборонено, і його засуджують

до ув'язнення, але йому вдається вирватися з рук жандармів, і він знаходить притулок у замку в Антуана. Зубожілий дворянин і селянин, що ховається від поліції, стають нерозлучними друзями. Така історія Жана.

Цю людину доля зводить з Кардонне, і їх зустріч чи не найцікавіше і найповчальніше місце роману. Розмова Кардонне з Жаном розкриває основну тенденцію автора. Зваблений розумом і енергією Жана, звиклий цінити всяку людину з погляду своїх справ, Кардонне при першій зустрічі з Жаном міркує, яку величезну вигоду мав би він з цієї людини, якби зробив її керівником робіт свого підприємства. Умови, що їх пропонує Кардонне, навіть занадто привабливі для убогого селянина, але Жан не згоджується. „Я дам тобі волю і заплачу за тебе штраф... Ти будеш за це працювати у моєму підприємстві, ти будеш керувати ним“. — „Працювати у вашому підприємстві, що стане могилою для стількох людей. Добре, але поки я відроблятиму свій борг вам, хто годуватиме мене?“ — „Я, я збільшу на третину твоє утримання“. — „Третини мені мало, я маю одягнутися, у мене немає нічого“. — „Добре, я подвою тобі утримання“. — „Мені доведеться працювати усі дні року?“ — „Крім неділь“. — „Та це я знаю. Але я хочу мати два або хоч один день на тиждень, щоб віддатися своїй фантазії. Мій будинок продано, я хочу збудувати собі новий будиночок на своє вподобання, за своєю ідеєю. Ось для чого мені потрібен один вільний день на тиждень“. — „На це я нізачо не піду, у тебе не буде свого будинку, не буде свого знаряддя, ти будеш спати у мене, ти їстимеш у мене, ти користуватимешся тільки моїм знаряддям, ти...“ — „Годі, я зрозумів: я буду вашою власністю, вашим рабом; дякую, пане, мені більше нема чого тут робити“.

Думка цього діалога зрозуміла. Кардонне може піти на всякі умови, він може дійти у своїх поступках до того, щоб підвищити заробітну плату вдвоє проти існуючих цін, але дати робітникові можливість розпоряджатися хоч невеликою частиною своєї праці на свою користь, лишити певну волю його творчим здібностям, дозволити йому заволодіти знаряддям виробництва, це значить в очах Кардонне захитати найважливіші основи існуючого ладу, зруйнувати дощенту той лад, що його так дбайливо створювала велика буржуазія. Критики, що відзначають ходульність жорж-сандівських селян і робітників, можуть посилатися на дивака Жана. Мабуть, ні один робітник того часу не відмовився б від принадних пропозицій Кардонне, і, може, нікому з цих затурканих людей не спало б на думку так дивно мотивувати свою відмову. Проте, це не позбавляє роман Жорж-Санд важливого культурно-історичного значення. Чутлива письменниця зачепила найдошкульніше місце капіталістичної форми виробництва, вона підмітила його в той час, коли болячки великої промисловості ще тільки починали виявлятися. Головна болячка цього ладу, на її думку, не в тому, що одні працюють, а інші гуляють, і навіть не в тому, що матеріальні блага розподіляються з різкою нерівномірністю. Становище жахливе тим, що

гине жива душа, що вільна істота перетворюється в автомат і в людини відбирають її вищий дар—її право творити. Цей бік справи повинен був особливо глибоко зачепити письменницю, що почала свою літературну діяльність апологією прав жіночого серця і до кінця життя не переставала вимагати передусім простору для розвитку особи. Якщо Жорж-Санд була невдалим проповідником соціалістичних ідей, якщо вона наївно зблизила Антуана і Жана, якщо її розумові ввижалася прекрасна ідилічна спілка старої аристократії з селянством, то не треба забувати, що на той час взаємні відносини суспільних груп не визначились ще з достатньою ясністю, і навіть мислитель, що поставили собі пряме завдання усвідомити події, що відбуваються, не могли, як ми бачили з прикладу сенсімоністів, створити певні теорії.

Критики, що, як Каро, викреслюють із залишеної романісткою літературної спадщини „Le péché de monsieur Antoine“, „Le Meunier d'Angibault“ та інші соціалістичні романи, забувають, що в цих романах увічнені всі типи перехідної епохи: і представники феодальної аристократії, і капіталісти-підприємці, і утопісти, і селяни, і робітники; що сама невизначеність прагнень цих героїв характерна для тієї епохи, коли нові суспільні групи ще тільки склалися.

В кінці свого життя Жорж-Санд сама відмовилась від ролі проповідниці. Революція 48-го року справила на письменницю велике враження, вікопам'ятні червоні дні вразили її. Як Руссо і Байрон, вона відчуває потребу відійти від боротьби і гроз і шукає порятунку на лоні природи. Вона хоче дати відпочинок уяві, повернувшись лицем „до ідеалу спокою, невинності і мрій“. „В ті дні, коли зло приходить через взаємне нерозуміння і ненависть між людьми, покликання художника полягає в тому, щоб славити лагідність, взаємне довір'я, дружбу і нагадувати людям зачерствілим або занепалим духом про те, що чистота звичаїв, ніжність почуття і первісна справедливість все ще живуть, або можуть жити, на світі. Не в безпосередніх натяках на події, що відбуваються, не в збудженні і без того розхвилюваних пристрастей є шлях до порятунку; ніжна пісня, звук селянської сопілки, казка, що заколисує малих дітей без страху і страждання, будуть більш правдиві, ніж зображення справжнього лиха, прикрашене густими фарбами перебільшеного вислугу“.

Більше ста років минуло відтоді, як уперше побачила світ Аврора Дюпен, і три чверті сторіччя—відтоді як почався період розквіту її літературної слави. Не всі питання, що хвилювали письменницю, відійшли в минуле. Ще не завершилась боротьба жінки за свої права, ще не припинилась та форма „експлуатації людини людиною“, болячки якої виявляла славетна романістка. Вона висвітлювала ці питання, як уміла: від соціальної проповіді переходила до чудових картин сільської ідилії, з борця перетворювалась в песиміста, з романтика—в наукового дослідника. Вона не мала чіткої класової свідомості. Але всі різноманітні її настрої перейняті одним загальним почуттям—палкою лю-

бов'ю до всіх, кому не знайшлося місця в гучному життєвому бенкеті. Вона шукала знедолених під усяким убранням і серед усіх суспільних груп, і їх страждання мали в її особі яскравого художника. Вона не приєдналася цілком ні до одної соціальної теорії, що швидкозміняли одна одну протягом її майже півсторічної діяльності, але основна мета їх — створення суспільного ладу на засадах справедливості — знайшла в ній палку і натхненну поборницю, і її ім'я посідає почесне місце не тільки в історії літератури, але й в історії суспільної свідомості.

Х.

Реалістичний напрям у літературі.— Огюст Конт і позитивний напрям у філософії.— Головні риси реалізму.— Роль письменника.— Заміна почуття і фантазії науковим аналізом.— Детальність і фактична точність.— Форма.— Тип нового письменника.— Бальзак.— Основні риси його характеру й особливості його літературної творчості.

„Ви берете людину такою, якою вона стає перед вашими очима; а я почуваю в собі покликання зображати її такою, якою хотіла б бачити“. Такими словами визначила Жорж-Санд різницю між собою і своїм славетним сучасником Бальзаком. І ці слова є кращим визначенням нового літературного напрямку, що зміняв собою романтизм.

Що таке реалізм? Це передусім поезія фактів, — поезія, що відмовилась від гонитви за ідеалом і спостерігає дійсність. Перемога реалізму над романтизмом зумовлена торжеством науки над фантазією. Реалізм в літературі був прапором загального перевороту, що стався в умах європейського суспільства. У філософії реалізму відповідає виникнення позитивної школи. Ми вже знаємо, що в Середні віки панувала теологічна форма мислення, за якою всесвітом керує вища сила, обдарована життям і свідомістю, — сила, що створила всесвіт і всі явища: теологічна форма мислення не припускає будь-яких незмінних законів послідовності, що керують явищами; все залежить від волі вищої істоти. За теологічним періодом ішов метафізичний; суспільство перестає пояснювати явища волею істоти, що стоїть поза світом; метафізична форма мислення припускає, що в кожній речі живе особлива сила, яка одухотворяє її, що природі властиві прагнення і нахили; саме ця форма мислення припускає пояснення на зразок того, що природа боїться порожнечі, через що піднімається вода в насосі, що природа не робить стрибків і т. ін.

В тридцятих роках почав виходити „Курс позитивної філософії“ Огюста Конта, і ці роки треба вважати за епоху виникнення позитивізму. Як і всяке вчення, позитивізм виник не відразу: у Конта були попередники. Ще Бекон висловив ідеї, що стали за основу позитивної філософії, але тільки Конт (1798 — 1857) вперше розробив нове вчення в належній повноті і тому справедливо носить почесний титул батька позитивної філософії. Суть цієї філософії сходить ось до чого. Нам неприступна і невідома суть природи явищ; ми ніколи не визнаємо первинних

чинників і кінцевих причин явищ; ми пізнаємо тільки самі явища, феномени, та й то наше знання про феномени не абсолютне, а відносне; ми не знаємо ні суті, ні навіть істинного способу виникнення факта, але ми пізнаємо зв'язки, що є між явищами; ці зв'язки постійні, тобто за однакових обставин завжди однакові. Постійні подібності, що зв'язують явища між собою, і постійна послідовність, що об'єднує їх у вигляді попередніх і наступних, звуться законами цих явищ. Ці закони і є те єдине, що ми можемо знати про явища („Огюст Конт і позитивизм“. Статті Мілля, Спенсера і Л. Уорда, М., 1897, стор. 8). Позитивизм, отже, оголосив рішучу боротьбу теології і метафізиці, проголосивши марними їх зусилля відшукати причини явищ і їх суть. Позитивизм відмовляється пізнавати будьяку вищу волю, що управляє світом, так само як відмовляється і від пізнання таємничих сил, що живуть у самих речах; він приймає видимі явища як існуючі факти і з допомогою досліду і спостереження установлює зв'язки, що існують між ними. Конт вважає такий науковий метод найплототворнішим, бо він дає в руки людині сильну зброю для поліпшення життя і соціальних умов. „Всяке передбачення явищ і всяка влада над ними залежать від знання їх послідовності, а не від тих понять, що їх ми можемо скласти собі про їх внутрішню природу. Ми передбачаємо якийнебудь факт або якенебудь явище через інші факти, що є його ознаками, бо досвід показав нам, що вони завжди передували цьому фактові. Отже, всяке передбачення і всяка дія можливі були лише остільки, оскільки людині щастило взнати послідовність явищ. Ні передбачення, ні це знання, силу, здобуту досвідом, не можна дістати ніяким іншим шляхом“ („Огюст Конт і позитивизм“, стор. 9).

Як позитивна філософія відмовилась від марних поривань в неприступні для людського розуму сфери, так і реалістична література відмовилась від неясних шукань. Реалізм — це течія від світу явищ до внутрішнього світу поета, тоді як романтизм був спрямованням свідомості від внутрішнього світу поета до світу речей. Реалізм зображає явища часто з фотографічною точністю; він бере людину і життя такими, як вони є, і старается позбутися усякої ідеалізації, зображення неіснуючого, фантастичного світу, світу марень, куди заносилися у своїх мріях незадоволені дійсністю романтики.

Реалізм був такою ж революцією щодо романтизму, якою цей останній був у свій час щодо класицизму. Науковий напрям у літературі передусім вплинув на ставлення письменника до зображуваних явищ. В епоху панування псевдокласичного напрямку письменник змушений був придушувати свою творчу волю в ім'я правил; уподобання двірських кіл, закони, видані академією, були вищим мірилом для письменника; романтизм підніс особу поета на нечувану височінь; його фантазію і примху він поставив над уподобаннями юрби і над правилами естетиків, його ілюзію — над дійсністю. Письменник-реаліст відмовився від усяких раціоналістичних побудов, так само як і від своїх

пристрастей і уподобань. Він сприймає дійсність без книжних упереджень, вільний від мінливих настроїв; він підходить до дійсності об'єктивно і байдуже; як зоолог та ботанік, він з однаковою увагою вивчає всі явища; для природодослідника однаково цінні і вікові деревесні велетні з розкішним листям і липкі водорості, величні царі-звіри і ледве помітні комахи; так і для реаліста-письменника однаково важливі і палаци королів, і хатини жебраків, і високі душевні рухи, і підлі мотиви; герой і злодій, подвиги альтруїзму і малі повсякденні турботи — все це однаково цінні, однаково потрібні документи. Як і Корнель і Расін, письменник-реаліст також придушє свої духовні пориви, але на цей раз в ім'я точності і правдивості зображення.

Зміна погляду на роль письменника мала призвести до занепаду і головні рушії романтичної творчості: почуття і фантазію. Незадоволені розсудливим характером попередньої літератури, романтики повернули почуттю і уяві їх права. Але реалізм відкинув ці елементи як перешкоду в об'єктивному зображенні дійсності. Реалізм поставив на місце фантазії і почуття науковий аналіз. Реалістична література не тільки збирає факти: вона намагається відшукати зв'язки між ними, встановити закони цих зв'язків; література стає спільницею науки. Отже, як і позитивна філософія, реалізм поширює своє передбачення наперед лише стільки, скільки спостереження над життєвими явищами і над людською психологією дозволяють переходити від частковостей до загальних законів. Тільки в цих межах проявляється особа письменника. Його політичні і соціальні погляди формуються як висновок з фактів. Данте сприйняв ідеал всесвітньої священної монархії за традицією і далі, у згоді з цим ідеалом, прирікав людей на страти або нагороджував їх раюванням. Письменник-реаліст спочатку вивчає пекло і рай життя, а вже потім робить висновки, створює свої політичні і соціальні ідеали; не дивно, що він обережніший проти своїх попередників; він не мріє одним ударом перебудувати світ і запровадити царство боже на землі; він удовольняється часто зазначенням найближчої причини якогонебудь явища; спокійно збираючи факти, він обмежує своє втручання в життя часто вимогою часткової реформи. Бальзак спише кілька сторінок, щоб з'ясувати, що таке „поворотний рахунок“, і показати весь жах банкірської операції, що має цю назву і заплутує в тенети нещасного боржника. Письменник-реаліст може бути людиною партії, але лише в такому розумінні, в якому можна бути послідовником тієї або іншої наукової школи. Письменник-реаліст, припасовуючи у своєму творі життєві факти до певних висновків, порушує закони реалізму такою ж мірою, якою вчений відступає від справді наукових вимог, перекручуючи факти на користь тієї або іншої теорії.

Третя риса реалізму — детальність зображення і різноманітність сфер, зачеплених літературою. Засвоївши справді наукову об'єктивність і обережність, письменник-реаліст прагне зібрати якомога більше документів і описати їх якомога повніше.

Ніколи історія не знала таких плодючих письменників, як в епоху розквіту реалізму. Десятки, сотні томів нерідко були спадщиною, що її залишав письменник. Твори Бальзака або Золя становлять цілу бібліотеку. Ніколи література не описувала таких подробиць, як у цю епоху. Подробиці костюма, незначні звички героїв, опис будинків, вулиць—все це відзначається такою рясною точністю, що уяві нетяжко відновити їх у всіх деталях.

Новий напрям і нові завдання, що їх поставила собі література, не могли не позначитися на зовнішній формі її. Розширивши до нечуваних меж сферу літератури, зробивши здобутком її всі явища навколишнього світу, реалізм став у ворожі стосунки з тими літературними формами, що обмежують письменника. Віршована форма дедалі більше втрачає своє значення, а роман, найвільніша форма літературної творчості, стає найулюбленішою формою письменників-реалістів; в рамки роману легко вкласти і детальний опис, і наукове дослідження, і ліричне виявлення; роман нерідко перетворюється в наукову дисертацію, а ця остання—в цікавий роман. Зближення науки і літератури ніде не проявилось так відчутно, як у новому романі, що і дістав навіть назву експериментального.

Реалістичний напрям у літературі цілком відповідав науковим і матеріалістичним запитам прозаїчного віку. Цей напрям породив новий тип письменника, створив нову атмосферу і нові умови літературної діяльності; він звів письменника з неба на землю; „печатать тайни“ зникла з його чола, він поринув у гущу життя і боротьби; його творчість починає котируватись на біржі, як і всякі інші цінності; літературна професія перестає бути чимось відокремленим, покликанням вибраних натур; в літературу пустились усі, хто шукав слави і багатства; покликання, натхнення, прозірливість, що споріднювали поета з пророком, чимраз менше знаходять собі належну оцінку; енергія, працьовитість, кропітливе вивчання життя і наукові знання набирають дедалі більшого значення в літературній кар'єрі письменника. Розширення сфери впливу літератури потребує збільшення числа літературних працівників, і на літературній ниві починається конкуренція розуму й талантів, починається боротьба з усіма прийомами промислової конкуренції. Брак таланту надолужується наполегливістю, умінням знищити суперника, інтригою. Гроші, що стали вищим критерієм усіх цінностей і нівелювали все, з чого складалось життя промислового віку, стали могутніми рушіями і літературної кар'єри. Письменник, в житті якого слава і злидні були часто нерозлучними супутниками, починає поступатися місцем перед новим типом письменника, що легко переводить степінь своєї слави на грошові знаки. Література стала засобом заробітку. Поет, що заноситься в хмари, віддається чистому натхненню без домішки земних думок,—цей поет трапляється дедалі рідше; такий тип зберігається серед людей багатих, матеріально абсолютно незалежних, серед людей, ще здатних при спокусах теперішнього думати про вічне, про визнання потомством; але це тип, що рідко трапляється. Письменник

нового часу живе на вулиці, і навіть найвизначніші таланти, творці найгеніальніших творінь, навіть горді вибранці, що з височини своєї духовної переваги бачать марність слави і зневажають суд юрби, перемішують своє чисте натхнення з випарами вулиці. Юрба, що розкупує твори письменника, впливовий книготорговець, заінтересований у тому, щоб збути ці твори, фейлетоніст великої популярної газети, цей раб і цар вулиці, одночасно і улесливий служитель, і талановитий виразник, і необмежений законодавець її уподобань,— ось на які елементи доводиться зважати письменникові нового часу. Навіть такий поет, як Бодлер, цей найяскравіший представник чистого мистецтва, отруений подихом вулиці. Ні визнання вибраних, ні хвальні рядки В. Гюго не могли винагородити поета за жорстоку критику в тих сферах, що видавали офіційні дипломи на славу і талант. І найвизначніше є те, що ця критика не тільки „б'є по кишені“, пригнічує не тільки тим, що позбавляє заробітку і знищує літературну кар'єру,— вона завдає удару і поетичному самопочуттю. Поет, зустрінутий випадками критики і наріканням юрби, починає і по суті сумніватися в своєму покликанні; він тужить не тільки про те, що втрачає вигоди, які дає успіх і визнання юрби,— він перестає вірити в себе і в правоту своєї справи. Варто тільки вслухатися в гіркі нарікання Бодлера з приводу випадів проти його „Квітів зла“, і ми пересвідчимося, що не обмежене самолюбство, не свідомість матеріальних збитків— головні мотиви цих нарікань; в них чути сумнів сучасної людини, нерозривно зв'язаної з загальним життям, що не вміє навіть в самооцінці звільнитися від установлених критеріїв, від визнаних судищ.

Оноре Бальзак — найяскравіший тип такого письменника першої половини XIX сторіччя. Його справедливо називають батьком сучасного реалізму й натуралізму. Життя його — живе втілення тих умов, в яких був європейський, і особливо французький, письменник XIX сторіччя.

Він народився в Турі 16 травня 1799 року. Його спадкові нахили, його дитинство і даліше життя — все сприяло тому, щоб зробити з цієї людини справжнього сина матеріалістичного віку, типового представника принципу боротьби за існування, який з розрахунком розподіляє свої сили для того, щоб досягти найбільшої продуктивності за найменший час. Батько Бальзака, майбутня, здорова натура, поєднував у собі одночасно римлянина, гала і гота, маючи головні властивості цих трьох рас — відвагу, терпіння і фізичне здоров'я. Він був інстинктивний матеріаліст. Фізичне поліпшення людської породи було його найулюбленішою ідеєю. Він обурювався з того, що одруження не обмежене ніякими умовами, що молодій парі, яка бере шлюб і має продовжувати рід, не роблять ніякого огляду, і шлюб беруть рахітики, туберкульозні, ідіоти. Не тільки фізіологія, але й соціологія мають стати на допомогу в поліпшенні людської породи. Бальзак-батько багато думав над проблемами соціології, і в цьому він є попередник Фур'є і Сен-Сімона. Він гадав перекроїти людство

за допомогою висновків природознавства. Він не визнавав жалості і любові; фізичне здоров'я було його ідеалом, і все кволе і шкідливе підлягало знищенню. Різносторонність його разюча; залишені ним мемуари трактують про найрізноманітніші предмети, про обманутих дівчат, про засоби боротьби з крадіжками і убивствами, про сказ і т. ін. На самого себе він дивився передусім як на матеріал, що потребує фізичного догляду: він всіляко підтримував рівновагу своїх життєвих сил, суворо дотримав тих правил, що їх вважав гігієнічними. І справді, протягом всього свого життя він ні разу не звертався до лікаря, не заплатив ні одного су аптекарєві і прожив до дев'яноста років.

Якщо могутня постать тверезого і грубого батька позначилась на синові своїми найбільш визначними рисами, якщо батькові Оноре завдячує своїм інтересом до фізіології, своєю чисто фізичною увагою до людини, то цим явищем не можна з'ясувати другої сторони бальзаківської натури, саме його нахилу до містицизму, його мрійності, що доходить до хворобливості. Ці риси є наслідок впливу матері. Релігійна жінка, постійно заглиблена в містичні міркування, пані Бальзак утворила бібліотеку з творів С. Мартена, Сведенборга, Я. Бема, і її син Оноре, що мав незвичайну пристрасть до читання, жадбно поглинав ці книги. Батько Оноре був сангвініком, мати його — нервовою жінкою; син мав нервовий сангвінічний темперамент. Батько його був житель Лангедока, мати — парижанка, і якщо по батькові Оноре був південцем, то, дякуючи матері, на нього перейшли риси, властиві жителям світової столиці, центру культури, розкоші, наук і мистецтв.

Біографія Бальзака звичайна. Це — біографія мільйонів обдарованих честолюбців, що стікаються в Париж, часом спливають на поверхню життєвого моря, але здебільшого гинуть у безсилій боротьбі з його бурхливими хвилями. Першу освіту він дістав у різних колегіях; уже в турській колегії він мріяв про славу, ще не знаючи, на якому поприщі він досягне її. В 1814 році його батько дістає посаду в Парижі. Сім'я Бальзаків переїжджає сюди, тут Оноре закінчує курс в колегії; батько вимагає, щоб син присвятив себе юридичній кар'єрі, але Оноре твердо покладає присвятити себе літературі. Незабаром сім'я виїжджає з Парижа, і Бальзак лишається сам, майже без допомоги, з своїми мріями. На горіщі, в убогій невеликій кімнатці, з вікна якої видно було дахи і димарі сусідніх будинків, честолюбний кар'єрист укладає плани покорення великої столиці. Він блукає по кладовищу Лашез і мріє про долю великих людей. Він віддається літературі, бо вона здається йому найкоротшим шляхом до слави; він бачить її зростаюче значення, і в листах до сестри не раз згадує, що під час політичних криз роль письменників буде величезна і літературна слава може відкрити йому шлях до великого політичного впливу. Але мірою того як розростаються його мрії, зростає і провалля, що відділяє мрії від дійсності. Слава й багатство — в мріях, нестатки

і борги — в дійсності. Жадоба швидкого збагачення стає чисто фізичною потребою.

За цей період створюються основні риси його характеру, що роблять його типовим представником ХІХ сторіччя. Він — наступник Бомарше, він — прожектер і ділок. То він мріє знайти срібло в сардинських копальнях, що їх розробляли римляни, і хоче поїхати в Сардинію; то він робить досліди з речовиною для фабрикації паперу, то захоплюється ідеєю дешевих видань і перший випускає твори Мольєра і Лафонтена в одному томі; то, нарешті, заводить друкарню і словоливарню. Але часи змінились, казкова кар'єра Бомарше тепер була не такою легкою справою, як минулого сторіччя. Життя ускладнилось, число конкурентів збільшилось; Бальзак убожіє, впадає в неоплатні борги. Прожектерство — це перша риса Бальзака, і вона позначиться на його творах. Леопарді безсилий боротися з життям, Байрон живе з прибутків від родового маєтку; ні один з них не здатен на діяцтво, на здобування грошей. Бальзак — ділок передусім.

Друга риса Бальзака — ремісницький характер його літературної діяльності і його величезна працездатність. Він не аристократ-білоручка, а робітник. Його праця — одночасно і його моральне задоволення і його життєвий засіб. Він обідав о шостій годині вечора і незабаром лягав спати. По півночі вставав і відразу ж сідав до свого писемного столу. До ранку його перо легко й швидко пливло по паперу, і одноманітне рипіння його порушувало могильну тишу ночі. Вранці він брав ванну і залишався в ній близько години, поринувши в свої міркування, після чого випивав чашку кофе без цукру і знову сідав до роботи, від якої не відривався до півдня, в цей час він снідав, причому сніданок його був з некруто зварених свіжих яєць і чашки того таки чорного кофе без цукру. Після сніданку знову робота, невпинна, безперервна, до шостої години. В цій напруженій роботі, що забирала 16 — 17 годин на добу, минула більша частина життя Бальзака. Недивно, що його робота не мала на собі слідів того безпосереднього натхнення, яким відзначались твори його сучасників, приміром, Гюго або Теофіля Готье. Те, що інші здобували легко, йому діставалось неймовірною працею. Він коректував свої романи по кілька разів. Цей, за висловом Брандеса, „могутній будівник, що працює з величезною силою, і грубий циклоп, що б'є молотом і споруджує кам'яну стіну, примусив, нарешті, свою будівлю дійти тієї височини, на яку два ліричних генії його часу, Віктор Гюго і Жорж-Санд, піднялись на своїх крилах“.

Бальзак був робітник; нестатки не покидали його все життя. Думка про гроші, про борги, про підтримання рівноваги свого бюджету проходила червоною ниткою через усі його дії. Звідси та важлива роль, що її відіграє в його творах бюджет його героїв. З появою нової особи в романі Бальзак майже завжди подає точні відомості про його прибуток або про його заробіток. Ми завжди знаємо, скільки франків у кишені героя. Якщо герой зайшов пообідати до ресторану, Бальзак не забуде пові-

домити, скільки він заплатив по рахунку, не забуде нагадати про суму, що мав герой перед обідом, і про те, з чим він вишов після обіду. Ми майже завжди знаємо, з чого складаються витрати героя, знаємо, скільки він платить за квартиру, скільки коштують йому костюми, яку частину його бюджету забирає його харчування і т. ін. Кожна зайва витрата героя, кожна його дорога розвага, кожний програш у карти уже породжують в нас тривогу; ми до фізичного ясно відчуваємо його скрутне становище; ми починаємо ламати голову над тим, як йому виплутатися з цього становища, немов ми самі опинилися в ньому; ми укладаємо плани і створюємо різні комбінації, пригадуємо всіх знайомих героя, що можуть позичити йому, зважуємо всі засоби, до яких він може вдатися, ладні попередити його, якщо він натрапляє на комбінацію, яка здається нам невідгідною, і вказати йому інший, зручніший з нашого погляду вихід. Бальзак і його творчість — втілення капіталістичного віку. Гроші панують над його романами; вони нагадують про свою могутню владу тоді, коли великосвітська красуня робить свій туалет і мріє про свого коханого; дзвін монет і шелест банківських білетів чути в палкій статті газети; об їх незламну силу розбиваються честолюбні мрії обдарованого юнака, що марить про славу; їх пожадливо лічить господарка мебльованих кімнат, де живуть бідняки; вони — найточніше і найпевніше мірило батьківської любові старого Горію, що скорочує свій і без того скромний бюджет і купує на це скорочення щастя своїх пишних доньок; дзвін цих таки монет найголосніше говорить про егоїзм його доньок, один виїзд яких нерідко забирає річний бюджет старого. Гроші — неподільний елемент, органічна частина сучасного суспільного життя, як кисень — необхідна умова нашого фізичного існування. Ніхто не збагнув цього страшного значення грошей так глибоко, як Бальзак.

Четверта риса Бальзака — це низький погляд на людську природу. Егоїзм — головний рушій в тому суспільстві, що його зображає Бальзак. Він бачить тільки сторони капіталістичного ладу, темні сторони вільної конкуренції, що перетворила суспільне життя в суцільну боротьбу за існування. Царство зиску — царство егоїзму і грубих матеріалістичних почуттів. У Бальзака рідко коли побачиш літератора або вченого, одухотвореного вищими ідеями, перейнятого широкою любов'ю до поезії або до науки. Жадоба зиску або думка про життєві вигоди і втіхи примушує навіть найобдарованіших письменників продавати своє перо першому-ліпшому. Якщо Бальзак зображає любов, то в цій любові немає нічого, крім фізичної пристрасті. Навіть у такій зворушливій любові, як любов Коралі до Люсьєна в „Загиблих мріях“, похитливість відограє переважну роль. Коралі всім пожертвувала заради Люсьєна; вона, вибаглива актриса, відмовилась ради нього від послуг багача Камюзю, що її утримує; вона ніжно оберігала його спокій, з нежіночим героїзмом терпіла нестатки і ганьбу і померла в страшних моральних муках. Але це не міняє основного мотиву її любові; вона захоується

в Люсьєні з першого погляду; вона любить його, за її власним висловом, „не за розум, а за красу“; палаючи пристрасстю, вона майже силою, з відвертим цинізмом, прилюдно залучає п'яного Люсьєна на перше побачення, і поезія першої ласки затьмарена картинами обжирання і пияцтва. Бальзак змальовує часом і ідеальних героїв: у нього є чесні учені, як Даніель д'Артез, ідеальна любов, як любов Єви і Давіда в тому таки романі „Загиблі мрії“, зворушливе батьківське почуття, як почуття Горіо в „Le père Goriot“, але ці прояви благородства потопають у морі егоїзму і брехні, що тяжать над суспільством. Ідеальні герої до того ж у Бальзака виходять невдалі. Гурток д'Артеза, пориви і характери окремих його членів змальовано досить невиразно, вони зливаються майже в один тип, тим часом як письменники-шантажисти утворюють нескінченний ряд різко окреслених постатей, яскравих індивідуальностей, які не переплутаєш, з яких кожна, навіть другорядна, візується в пам'ять.

Цей низький погляд на людську природу, це визнання за матеріальними егоїстичними мотивами першорядного значення у вчинках людей позначились і на політичних та соціальних поглядах Бальзака. Епоха широких політичних принципів починала поступатися місцем перед ідеєю практичної держави. Бальзак — справжній син міщанської монархії, монархії крамарів і фабрикантів. Соціальні і релігійні визвольні ідеї епохи не зачепили Бальзака. Взагалі він ніколи не думав серйозно над політичними питаннями, він ніколи не намагався створити систему соціального ладу, як Сен-Сімон або навіть Жорж-Санд, що кидалась від однієї теорії до іншої. Він передусім практик; його твори переповнені гострими і дотепними випадками проти окремих інститутів, проти хиб законодавства, суду і адміністрації; але він не може підвестися до того, щоб звести всі свої окремі погляди до загального державного ідеалу; він бачить зловживання, зв'язані з виборчою системою, він обурюється з заворушень і вимог черні, але він нездатний усвідомити соціальну і політичну еволюцію, що відбувається перед його очима. Він не замислюється, як передові люди його часу, над усуненням окремих хиб нового демократичного ладу в душі прогресу; він не розуміє, що в історії неможливий поворот до старого, пережитого, що коли новий демократичний лад не є досконалий, то порятунку треба шукати в організації робітничого класу. Як і багато його сучасників, він звертає свої погляди в минуле і шукає порятунку в клерикалізмі та абсолютизмі. Бальзак — поганий історик; йому трудно бачити, що зловживань і хиб, які викликають його незадоволення сучасною Францією, було ще більше в її минулому. Притому думка про потребу авторитету, про необмежене панування церкви й королівської влади була в цілковитій згоді з його уявленнями про низькі властивості людської природи, про егоїзм і боротьбу пристрасстей, як єдині основи життя; тільки сильна узда може стримати зіпсовану людську натуру; тільки страх перед пеклом і поліцією примушує людину приборкувати свої пристрассті. Бальзак

був схильний до клерикалізму і монархізму, але не на манір Бональда або де-Местра, що вміли проводити свої реакційні ідеали через усі сторони життя. Бальзак не завжди відчував зв'язок між своїми загальними політичними уявленнями й окремими поглядами. Бональд гостро засуджує подружнє розлучення, розуміючи, що визнання цього, на перший погляд другорядного, явища утворює пробоїну в його системі. Тим часом Бальзак не здержиться, щоб не висловити гірке слово на адресу багатих, що поглинають заробітки бідняків, забуваючи, що це окреме зауваження при строго логічному розвитку думки може зіткнутися з його антидемократичними тенденціями, з його прихильністю до привілеїв. У Бальзака не було чітких позитивних соціальних або політичних ідеалів. Але він один із найвизначніших побутових письменників і разом з тим сатирик суспільства реставрації і міщанської монархії. Виявляючи болячки аристократії і буржуазії цієї епохи, він, сам того не усвідомлюючи, давав цінний матеріал аж зяк не тим мислителям, що йшли за Бональдом і де-Местром. Він відіграв ту роль, що часто припадає виявникам: вони виставляють напоказ зло, але не їм належить честь відкрити засоби проти цього зла. З властивою йому проникливістю він передбачив майбутнє і прорікав його з разуючою точністю. Після перемоги буржуазії, панування якої почалося з липневої революції, піднімуться народні маси, і селяни переможуть буржуазію. Але цей ясний і вірний погляд на події, що відбуваються, ні трохи не спонукав Бальзака іти за ходом історії. Його ідеалом лишалася необмежена влада, авторитет, що може приборкувати особисті честолюбства, приватні інтереси і народні заворушення в ім'я вічного принципу божественного порядку і спільного блага (Paul Flat, Second essais sur Balzac, Paris, 1894, стор. 216).

Ми з'ясували ставлення Бальзака до сучасного суспільства, відзначили ті риси його творчості, що створювались під впливом капіталістичного ладу, під впливом розвитку грошового обігу і вільної конкуренції. Треба відзначити далі, як вплинув на Бальзака другий фактор — успіхи природознавства та інших наук.

Бальзак був учнем Сент-Ілера і переніс у свої твори точні наукові методи. Він зображає своїх героїв не як поет, що уловлює їх характерні риси, а як фізіолог, анатом, натураліст, що не пропускає ні однієї ознаки. Його перша риса, що споріднює його із справжнім ученим, — це його незвичайний дар спостережливості. Спостереження, за його словами, стало йому інтуїцією. Ця інтуїція робила його здатним жити життям того індивідуума, що його цікавить. „Коли я між одинадцятьою і дванадцятьою годинами вечора, — розповідає Бальзак, — зустрів одного разу робітників, що поверталися з Комедії, я пішов за ними по бульварах особливо охоче. Спочатку вони говорили про п'єсу, що бачили, але потроху перейшли на свої справи. Подружжя говорило про грошові витрати, що їх треба було зробити наступного дня; вони обговорювали цю справу в усіх деталях; тут були нарікання на дорожнечу картоплі, на нескінченно довгу зиму і на подорожчання землі; енергійно вказува-

лось на те, як багато треба платити пекареві. Ці розмови захоплювали, заражали; натура кожного розкривалась поступово у виразних словах. Слухаючи їх, я зливався в одне з їх життям; я до фізичного ясно відчував, як їх лахміття укривало мою спину, як ноги мої взувались у їх діряві черевики; їх бажання, їх потреби— все це переселялось у мою душу, а моя душа і собі зливалась з їх душами. Це був сон людини, що не спить. Разом з ними обурювався я проти начальників майстерні, що тиранили їх, і проти негідників, що не раз проганяли їх, не заплативши грошей. Покинути свої звички, стати не собою, упиваючись силою своєї уяви, і добровільно вести цю гру— було для мене втіхою“ (Docteur Cabanés, Balzac ignoré, Paris, 1899).

Друга чисто наукова особливість бальзаківської творчості— це незвичайна послідовність, відповідність усіх частин, усіх деталей зображуваного явища. Можна сказати, що він переніс у літературу закон Кюв'є про *співвідношення органів*. Для Кюв'є досить було однієї кістки, одного зуба, щоб відновити весь організм, що йому вони належали; певний орган може належати тільки певному виду; тварина, що користується певними способами здобування їжі, повинна мати відповідну будову щелеп, щоб розривати здобич, відповідні органи пересування, щоб цю здобич піймати, відповідні м'язи, щоб тримати її, і т. ін. Між усіма органами є відповідність і гармонія, і кожен орган може належати тільки певному типу. Цей метод Бальзак переніс у сферу психології. Певна обстановка, певні звички, особливості мови, дрібниці костюма— все, аж до жестів, поглядів, рухів, все в нього в строгій відповідності. Як Кюв'є за зубом і кісткою міг відновити всі органи тварини, так досить Бальзакові якої-небудь частини меблів або дрібниці одягу, щоб воскресити всі властивості їх власника. Він доходить у цьому до неймовірного; у кожному своєму романі він пам'ятає до дрібниць розташування кімнат, де живуть і діють його герої, пам'ятає, де стоїть кожна річ; він знає всі туалети героїні, ніколи не заставить її одягнути плаття, що його уява задалегідь не поклала в гардероб героїні; найменший дисонанс у житті і вчинках героїв вразить його так, як добра господарка дому здивується, побачивши в своєму буфеті блюдо, що його вона не купувала. Є безліч анекдотів про цю Бальзакову здібність. Нерідко він говорив про своїх героїв: „цей працьовитий і сумлінний; я певен, що він буде щасливий і багатий“, або: „з цього нічого путнього не сподіватися, бо він свідомий негідник“. Він ходив заклопотаний цілими днями, як дітолюбна мати, коли доводилось підшукати підходящого жениха якійнебудь юній героїні, а якось вибігав усі вулиці Парижа, читаючи всі вивіски і шукаючи одному своєму героєві ім'я, що відповідало б його характерові. Особливо характерне оповідання Жюля Санда, який говорив Бальзакові про свою хвору сестру. Романіст висловив своє співчуття засмученому братові, а потім додав: „однак, вернімося до дійсності і поговорімо про Євгенію Гранде“.

Наукова манера Бальзака виявляється далі у незвичайному багатстві відомостей, що їх він подає у своїх романах, і в звичці зображати історію і походження кожного явища. Описуючи спроби одного з своїх героїв над виробленням дешевого паперу, він з точністю справжнього вченого папірника подає історію попередніх спроб, виявляє великі знання щодо вироблення паперу; у нього легко здібати найдокладніші відомості про банкірські операції, про антикварну, архітектурну справу; у його романах ми знайдемо і тлумачення статей законів, і вказівки щодо військової справи, і з'ясування мод і т. д. і т. д.

Нарешті, Бальзак справжній учений своєю систематичністю. Він не вдовольняється спостереженням, правильним розташуванням частин, багатством фактів; він, як справжній учений, намагається узагальнити, він шукає законів. Здобувши „величезний збір документів про людську природу“, як висловився про нього Тен, Бальзак намагався перетворити цей матеріал в закінчену будівлю. В 1836 році він забіг одного разу до кімнати своєї сестри і тим радісним голосом, яким він завжди говорив про свої нові, часто фантастичні проекти, повідомив, що він „готується стати генієм“. Бальзак задумав поєднати в одне ціле всі вже видрукувані і всі майбутні свої романи. Так виникла його „Comédie humaine“, єдина в своєму роді літературна пам'ятка. Передмова до „Людської комедії“ ясно говорить про те, наскільки тяжив над тодішніми умами дух наукової систематизації. Полеміка Кюв'є і Сент-Ілера прикувала до себе увагу цілого цивілізованого світу. Полеміка ця, як відомо, сходила до того, що Кюв'є визнавав у тваринному світі кілька типів, з яких кожен не зв'язаний нічим з рештою. Тим часом, за вченням Сент-Ілера, у всіх тварин ясно виявляється єдність органічної будови (*unité de composition organique*); усі різноманітні види тварин є тільки варіації загального типу, видозміни, що виходять залежно від умов середовища. За тодішнього стану науки істина, відкрита Сент-Ілером, була останнім словом природознавства. Вона була більше передчуттям майбутніх успіхів науки, ніж точно уgruntованою істиною. Тільки в 1859 році, вже після смерті Бальзака, вийшло славетне „Походження видів“ Дарвіна, що зробило епоху в науці. Ця істина мала не лише спеціальне природничо-наукове значення: вона справила величезний вплив на людську думку взагалі, їй належить велика культурна роль: вона замінила ідею створення ідеєю еволюції. Всяку прогалину в наших знаннях досі заповнювала думка про втручання щоразу вищої надприродної сили; тепер панівною стає нова ідея неперервності, думка про послідовні, непомітні трансформації, дякуючи яким усі речі з байдужого, непевного, примітивного стану проходять різні стадії, що створюють космічну, геологічну, далі біологічну еволюцію і завершуються тим, що становить об'єкт дослідження Бальзака, саме — соціологічною еволюцією (Paul Flat, *Essai sur Balzac*, Paris, 1893, стор. 6).

У передмові до „Людської комедії“ Бальзак заявляє, що ще до полеміки між Кюв'є і Сент-Ілером той самий закон він від-

крив щодо людського суспільства. Суспільні різновидності створюються залежно від умов виховання, сім'ї тощо, так само як тваринні різновидності — залежно від умов середовища. Солдат, чиновник, робітник, дармоїд, політик — такі ж види людини, як морж, корова, осел, ворона і т. ін. — видозміни загального тваринного типу. Його „Людська комедія“ мала з'ясувати цю ідею. Він змінив імена дійових осіб в написаних уже романах, так що ті самі герої з'являються в цілому ряді творів; він створив величезне царство. Уся Франція його часу встає перед нами в цій величезній праці, з різними провінціальними містами, з Парижем і селом, з префектурами і судами, з тюрмами й родинним побутом. Це разом і етнографічний трактат, і статистичне дослідження, і картина побуту, і політична історія епохи. „Данте, — говорить Брандес, — поєднав у „Божественній комедії“ в один фокус світогляд і життєвий досвід середніх віків, а його честолюбний суперник намагався з допомогою двох-трьох тисяч живих образів, з яких кожен був представником сотні інших, дати повну психологію усіх суспільних класів Франції і, отже, посередньо і всієї своєї епохи“ („Романтическая школа во Франции“, пер. під ред. Лучицької, том VIII, стор. 153).

Нам лишається сказати ще про одну рису Бальзака, цього, можливо, найхарактернішого виразника матеріалістичного і наукового духу своїх часів. Він — дитя Парижа, він — син цього велетенського міста, що протягом двох віків було законодавцем мод і збирало в своїх стінах усі вищі твори мистецтв і наук, зосередило в собі всі спокуси розкоші і втіх, розвинуло нічне кипуче життя вулиці. Ніде немає такого простору честолюбцям, ніде немає такого контрасту між пишним марнотратством і кричущими нестатками, ніде такою мірою не здійснюються увіч чарівні сні і старі казки про перетворення жебраків у багатів, про переселення з мізерних хатин у прекрасні палаци. Недивно, що поруч з матеріалістичними поглядами і егоїстичними інстинктами Париж розвиває нахил до мрії і ілюзії, що доходить до галюцинації. Потреба розкоші і блиску стає хворобою. Людина бідна, але з неситими бажаннями, готова піти на все, щоб знайти забуття від своєї буденної обстанови і сіренького життя. „Погляньте на Париж увечері, — говорить Тен, — засвічується газ, залюднюються бульвари, театри кишать публікою, юрба шукає втіх; вона кидається всюди, де смак, зір, слух передчувають втіху, втіху витончену, штучну, — та нездорова кухня, що збуджує, а не живить, що її створили розрахунок і розбещеність для переситу і розпусти; усі втіхи, навіть розумові, мають у собі щось надмірне і ідке; затуплений смак шукає нових збуджень“ (H. Taine, Nouveaux essais de critique, Paris, 1896, стор. 57). Не маючи коштів задовольняти цю постійно зростаючу жадобу втіх, людина шукає забуття у штучному збудженні. Звідси та поезія сп'яніння, що виникає у великих центрах і знаходить своїх головних представників у Парижі в особі хоробливих геніїв на зразок Бодлера, найобдарованішого, як побачимо далі, співця цієї нездорової жадоби, цього болісного незадоволення.

Бальзак не тільки родоначальник натуралізму і природничо-наукового роману, — він певною мірою провісник цієї хворої поезії великих міст. Його могутня натура не завжди могла витримати боротьбу з велетнем-Парижем. Він не раз безсило падав у цій гарячковій гонитві обдарованих конкурентів, що женуться за славою і багатством, і тоді він шукав порятунку в нездорових ілюзіях і збуджуючих засобах. Навіть у своїх грошових проектах він часом втрачав межі між дійсністю і фантазією. У біографії Бальзака багато оповідань про ці швидкі переходи його від непомірних сподівань до розпачу і навпаки. Одного разу, в хвилину нестатків він дійшов до того, що зовсім ясно намалював собі картину, як до нього прийшов мільйонер і говорить: „Ваше перо варте моїх мільйонів, вам потрібні гроші, мій гаманець до ваших послуг“; він уявляє собі, що звільняється від боргів, його літературна слава зростає; ось його вибрали в академію; далі він — пер Франції, міністр. А ім'я щедрого банкіра, що врятував для людства генія, вдячне потомство впише невмирущими літерами на сторінках історії.

Як і Бодлер, Бальзак шукав порятунку у збуджуючих засобах, він навіть одного разу спробував вплив гашишу. Він сам описав свій стан під час цієї спроби в листі до Ганської (від 23 грудня 1845 року): „Я не пережив тих феноменів, що про них мені говорили. Мій мозок до того сильний, що треба було, як мені опісля сказали, збільшити дозу; я почув небесні голоси, побачив чарівні картини; я бачив золоті оздоби і картини салона у феєричному блиску. Але сьогодні вранці після пробудження я все ще сплю і почуваю, що не маю сили й волі“. Бальзак більше не робив цієї спроби і ніколи не одурманював себе опіумом і гашишем, як це робив Бодлер. Що ж підтримувало постійне збудження і штучну бадьорість Бальзака, що були так потрібні в його колосальній роботі? Цим засобом було кофе. Цей напій став його улюбленцем, що йому він віддавав надзвичайну увагу і інтерес. Він сам готував його з дивною дбайливістю. Усі дрібниці виготовлення він ретельно обмірковував; з педантичною суворістю ставився він до кількості і температури води, до тривалості кипіння. Кофе виготовлялось кількома способами, і кожне мало свою назву: кофе, виготовлене одним способом, Бальзак пив натщесерце, виготовлене іншим — вживав після обіду і т. ін. Шануючи кожну хвилину свого часу, Бальзак, однак, нікому не довіряв купувати кофе і завжди особисто вибирався по нього до крамниці. Він, як висловився про нього хтось, жив 50 000 чашками кофе й помер від 50 000 чашок кофе.

Це штучне збудження, ця здібність до хоробливих ілюзій позначились і на творах Бальзака. Поруч з ученим у ньому жив містик і хворий мрійник, поруч з натуралістом — романтик. Реальні картини часто переплітаються в нього з містичним жахом. Найтиповіший роман цієї категорії — „Шагренева шкіра“. Це — яскрава картина паризького життя і історії одного з тих молодих людей, що стрімголов кидаються в його вир. Не витри-

мавши спокус цього життя, вимучений злиднями і незадоволеними бажаннями, герой зважується на останній засіб — самогубство. Але випадково він купує шматок шкіри, що має чарівні властивості: нічим, ні огнем, ні залізом, не можна знищити її, і власник її може здійснювати перше - ліпше бажання. Проте, щоразу, коли чарівна шкіра здійснює якунебудь його вимогу, вона зменшується, а після її зникнення має припинитися і життя її власника. Це — символічне зображення тієї думки, що насолода і щастя не дістаються безкарно, задоволення бажань спалюють людину, і смерть стереже того, хто рве непомірно квіти щастя.

Тяжкою працею Бальзак покрив свої борги, але йому ніколи не пощастило забагатіти. Літературна слава, що її він, нарешті, завоював, не звільнила його цілком від матеріальних турбот, і до кінця життя він не міг добитися цілком забезпеченого становища. Кінець його життя відзначився чудною подією, що була в цілковитій гармонії з усім його чудним життям. В 1850 році, за кілька місяців до смерті, Бальзак одружився. Це чудне одруження відбулось у Бердичеві. Бальзакові було 50 років, його нареченій трохи менше. Цей запізнілий шлюб був завершенням тривалого і трохи незвичайного романа. Бальзакові було 30 років, коли одного разу він дістав анонімного листа від однієї польської аристократки Ганської, уродженої графині Ржевуської. Між Бальзаком і незнайомкою почалось листування, що не припинялось протягом багатьох років, видане великим томом з приводу сторіччя з дня народження письменника („Lettres à l'étranger“, 1833 — 1842, Paris, 1899). Після першого побачення Бальзак відчув себе „сп'янілим від любові“. На початку 40-х років Ганська овдовіла, але ще кілька років не могло відбутися весілля, і тільки перед самою смертю Бальзакові пощастило, нарешті, одружитися з тією, яку він любив здалеку протягом шістнадцяти років.

XI.

Герої „Людської комедії“. — „Батько Горіо“. — Растіньяк. — Звичаї паризької аристократії. — Вотрен. — Тип рагвепи XIX сторіччя. — „Загнблі мрії“. — Літературні звичаї. — Сповідь Лусто. — Люсьєн і його кар'єра. — „Євгенія Гранде“. — Грошовий світ. — Скупий. — Жіночі типи у Бальзака. — „Тридцятилітня жінка“.

Немає ніякої можливості схарактеризувати не тільки всіх, але навіть головних героїв „Людської комедії“. Досить спинитися на деяких, щоб показати, як яскраво умів Бальзак висвітлити душу сучасної людини.

Растіньяк — найтиповіший з цих героїв. Бальзак народився того самого року, коли помер Бомарше. *Le roi est mort, vive le roi!* Дух авантюризму, жадоба пригод і слави, що за середніх віків знаходили собі вихід у розбійницьких наскоках і лицарських походах, в епоху впоряджених міст і організованих держав знайшли собі інший вихід: честолюбці і авантюристи намагаються тепер робити мирні загарбання під егідою законів і обмежуючих звичаїв. Історія Бомарше — це історія такого мирного завойовника XVIII сторіччя; Растіньяк — завойовник XIX сторіччя. Його історія — історія захоплень, куплених ціною

зневаг, історія матеріальних перемог, за які заплачено тяжкими компромісами. Це — епопея ефемерного щастя і морального занепаду, нова форма старої казки про Фауста, що продав душу за світські блага.

Евген де-Растіньяк, нащадок зубожілого старовинного роду, прибув до Парижа вивчати право. У мебльованих кімнатах пані Воке доля зводить бідного студента з каторжником - втікачем Во треном і старим диваком дядьком Горіо. Його походження робить його вхожим до салону віконтеси де-Боссеан, де збираються вершки паризького бомонду, і Растіньяк стає центром, що зв'язує розкішні палаццо Сен-Жерменського передмістя з мебльованими кімнатами на вулиці св. Женев'єви. У старого Горіо дві доньки. Він до нестями любить їх. Він дав їм по вісімсот тисяч приданого. Він віддав їх за аристократів; одна з них стала графинєю Ресто, друга — баронесою Нюсінген. Собі він залишив небагато, але під веселим зовнішнім блиском аристократичних салонів чимало незримих трагедій; карети графині Ресто і баронеси Нюсінген не раз спинялись перед дверима мебльованих кімнат п. Воке, і блискучі доньки сивого Горіо з риданням і слізьми розпачу випрошували у батька рештки його заощаджень, щоб розплатити інтрижки, про які не повинні були знати їх чоловіки. І старий із сльозами розчулення і радості віддавав усе, що мав; чимраз вище переміщався він у володіннях п. Воке, вибираючи дешевший поверх; дедалі убожіла обстановка його житла, дедалі жалюгіднішим ставало його убрання. І доньки відплатили тим жахливим егоїзмом, тим наївним немилосердним нерозумінням людського горя, що можливі тільки у вищому паризькому світі. Він помер жебраком, і два бідних студенти змушені були ховати його своїм коштом. Умираючи, він кликав своїх доньок, він кричав, як несамовитий; він то проклинав їх, то ніжно благав простити; він пристрасно тиснув до серця медальйон з їх волоссям. Але вони не прийшли, — вони були заняті своїми справами: під час його жахливої агонії баронеса Нюсінген виїжджала на бал з свого палацу, і коли Растіньяк палко благав її поїхати до батька, коли він розповів їй, що її сестра, графиня Ресто, перед смертю випросила у Горіо останні гроші, щоб викупити оздоблене золотом плаття, тоді Дельфіна Нюсінген заплакала, та й по всьому. „Я змарнію“, подумала вона: страшна думка перед балом, — і сльози їй відразу висохли.

Растіньяк — зв'язуюча ланка між вулицею св. Женев'єви, де ще живуть ширі почуття, і Сен-Жерменським передмістям, де золотом і шовком прикриті безсердечність і егоїзм. Париж, це море спокус, і юний студент з чистою душею, — нетяжко догадатися, хто з двох противників вийде переможцем. Ніде могутність спокуси, притяжна сила величезної столиці, яка розкладає все, що потрапляє в сферу її згубного впливу, не виявляється так яскраво, як у романі „Le père Goriot“.

Усе штовхає Растіньяка в безодню; звідусюди він чує ті самі слова, що розбивають ілюзії його юності; вчинки навко-

лишніх у цілковитій гармонії з цими словами. Боязко заходить він уперше в під'їзд будинку Ресто. Зневажливі погляди слуг, що бачили, як він пішки пройшов по двору, і не чули стуку карети коло воріт, викликають у ньому лють, і він зносить ці погляди з холодною розлюченістю людини, що поклала перемоги за всяку ціну. Прийшовши до віконтеси Боссеан, він застав там її полюбовника, маркіза д'Ажюда, і різниця між його костюмом і вишуканим платтям світського лева була така велика, що Растіньяк не міг не відчувати її. „Невже,— подумав він про себе,— треба неодмінно мати шалених коней, лівреї і купи золота, щоб добитися погляду парижанки!“ Демон розкоші ужалив його в саме серце, гарячка зиску, жадова золота розлились по його жилах; у нього пересохло в горлі.

Приниження було першим його враженням у світі. Ображене самолюбство вперше приспало в ньому кращі почуття, що жили в ньому досі. Слова віконтеси Боссеан, яку він застав у великому горі (її полюбовник, маркіз д'Ажюда, збирався покинути її і одружитися з дівчиною Рошфід) і яка тільки через це на хвилину скинула з себе машкару царської величі,— слова цієї гордої владарки салонів, що звучали майже гріким визнанням, були для Растіньяка першою наставою, першою наукою в цій світській школі, що веде до успіху і багатства: „Чим холоднокровніше ви будете розраховувати, тим далі підете. Будьте немилосердні, і вас боятимуться. Вважайте мужчин і жінок не інакше, як за поштових коней, що їх ви можете загнати на кожній станції. Але якщо у вас є щире почуття, сховайте його подалі, як скарб, щоб ніхто й догадатися не міг про нього. Інакше ви загинете. Ви станете не катом, а жертвою. В Парижі успіх— усе; це—ключ до влади. Якщо жінки покладуть, що ви людина розумна, обдарована, мужчины цьому повірять, якщо ви їх самі не переконаєте на інше. Ви можете хотіти чого завгодно, ви всюди маєте доступ. Тоді ви довідаєтесь, що таке світ: зборище шахраїв і обдурених“. І ці ж думки, як демон-спокусник, нашіптує йому втікач-каторжник Вотрен, що передбачає успіхи елегантного і красивого студента і думає використати його для своєї мети. Він зрозумів, які почуття клекотили в найглибших тайниках душі Растіньяка. Він підстерігає його у хвилини суму і невдач і підказує йому думки, що їх він і сам не може вигнати з свого серця. Він безнастанно малює перед ним похмурі картини чесного, але сірого шляху і чарівні перспективи безчесної, але швидкої кар'єри. Він читає в серці Растіньяка, як з розгорнутої книги; він підказує йому доводи проти внутрішнього голосу; дає йому логічну зброю проти заперечень совісті. Він завжди коло нього з своїм гаманцем; він вибирає тяжкі хвилини і з цинічною зловтіхою дивиться на моральне падіння студента, коли той не може більше боротися і позичає гроші, що йому пропонує ненависний аргус. Він скромно відходить у моменти морального піднесення Растіньяка, і тільки зловісний, насмішкуватий погляд його очей говорить про те, що він уміє терпляче чекати хвилин своєї перемоги і його жертви

не уникнути майстерно розставлених тенет. „Вискочити в люди — ось завдання, що його стараються розв'язати п'ятдесят тисяч молодих людей — всі у вашому становищі, — говорить він Растіньякові, — і ви одиниця в цій сумі. Подумайте, які зусилля потрібні будуть вам, яка запекла боротьба передбачається. Ви пожиратимете один одного, як павуки!.. Принципів немає, а є події, і законів немає — є тільки обставини, а розумна людина пристосовується до них, щоб опісля торгувати ними по-своєму... Порок тепер у силі, а талантів мало. Чесність нічого не варта. Треба врізатися в цю юрбу, як бомба, або прокрастися в неї, як болячка... Лайтеся ж досхочу, — говорив далі Вотрен у відповідь на обурений вигук студента, — я вам прощаю, це так зрозуміло для вашого віку. Тільки обміркуйте гарненько мою пропозицію. Настане час, і ви зробите гірше. Заходиться залицятися до якоїнебудь гарненької жінки і братимете від неї гроші. Мабуть про це й не подумали? А як же інакше ви доб'єтесь успіху, якщо ви матеріально не використовуватимете вашу любов? Нема покаяння в гріхах. Доброчесність неподільна. Закон призначає двомісячне ув'язнення франтові, що за одну ніч відбирає в дитини половину її майна, і каторгу біднякові, що украв білет на 1000 франків. Ось ваші закони! Зневажайте ж людей і видивляйтеся петлі, крізь які можна вилізти з тенет закону. Уся тайна великих маєтностей, що виникли без усякої видної причини, неодмінно криється в якомунебудь злочині — забутому, бо його чистенько зроблено“.

„Відкинь сумління!“ — це твердять йому і заздрісні погляди світських франтів, коли він уже близький до того, щоб стати полюбовником баронеси Нюсінген, і гарні дрібнички прекрасної квартири, організованої для нього баронесою, коли він справді став її полюбовником, і будинок ігор, де йому пощастило вперше, і тисячі інших пасток, розставлених у Парижі, щоб ловити юні уми і серця.

І він починає слухатися цього голосу. Він забирає останні гроші в ніжно люблячої матері і сестер; ці гроші спочатку печуть йому руки, але коли в Тюільрі він стає об'єктом загальноного захоплення, він забуває про те, що обікрав близьких людей, і за їх трудові гроші купив свій гарний костюм. „Над головою його проноситься той демон, якого так легко прийняти за ангела, хатана з кольористими крилами, що сіє рубінами, мече золоті стріли на фронтонах палаців, одягає жінок у пурпур, прибирає трони в безглузду пишність, хоча спершу вони були такі прості; він слухав бога цієї пустодзвінної суєти, мішуру якої ми вважаємо за символ могутності“. Він безперестану підводиться і падає. Ми бачимо, як розвивається той тип студента, що став тепер загальноєвропейським типом. Заледве гроші потрапляють до його кишені, як усередині йому виростає „фантастична колона, на яку він спирається“. Він стає самоупевненішим, погляд його робиться одвертим і сміливим; ще „напередодні, покірливий і боязкий, він стерпів би удари від інших, — сьогодні він готовий ударити хоч першого міністра“; він уже забув, що значить

слово нестатки, „йому належить увесь Париж!“ Ми бачимо, як у Растіньяка виробляються ті звички, що їх культивують умови життя великого міста і що досі такі характерні для молодих людей цього типу. „Бідні вони чи багаті, у них ніколи нема грошей на щось потрібне і завжди багато — на примхи. Марнотратці щодо всього того, що дістається в кредит, вони скупі на все, за що треба платити негайно. Студент береже капелюха більше, ніж фрак: кравець дає набір, майстер капелюхів через малу цінність його товару — істота, з якою найтяжче зговоритися“. Ми бачимо, як Растіньяк поступово вбирає в себе атмосферу брехні. Він зрозумів, що баронеса Нюсінген здатна поїхати на бал, навіть переступивши через труп свого батька, але він не зважився сказати їй цього і поїхав разом з нею. Світське виховання вже давало плоди, він уже любив егоїстично. „Вона ніколи не простить мені, якщо я доведу, що мав рацію в цьому разі“, подумав він.

Бальзак змалював різочу картину цієї кар'єри нового авантюриста. В попередньому сторіччі Бомарше міг жартома робити свою казкову кар'єру. В ХІХ сторіччі число шукачів слави і багатства зросло, боротьба ускладнилась і набрала трагічного відбитку, і Бальзак має рацію, коли говорить, що „бідний студент у боротьбі з Парижем (і з усякою столицею, додамо ми від себе) — один із найдраматичніших сюжетів сучасної цивілізації“.

„Батько Горіо“ — це картина високого світу, зображення його болячок, згубної атмосфери, що нищить усяке чисте почуття, всякий благородний порив.

У „Загиблих мрій“ перед нами інший світ, світ журналістів і поетів. В світі аристократів гине благородне серце, журнальна атмосфера винищує мислі, розбещує розум. Це середовище приховує в собі ще більше звабної сили; безодня, куди воно затуляє, ще глибша. Там торгують почуттями, тут — пером.

Герой „Загиблих мрій“ Люсьєн — талант і красунь. Як і Растіньяк, він теж прибав з провінції до Парижа шукати щастя. Його кар'єра почалась також приниженням. Провінціальна аристократка, що привезла його в столицю, покидає Люсьєна після першого невдалого дебюту його у вищому світі і захоплюється літнім витонченим франтом. Люсьєн потрапляє в гурток Артеза, в якому скромно працює справді наукова думка. Люсьєн захоплюється спочатку Артезом і його приятелями, але незабаром перед ним встає та сама дилема, що й перед Растіньяком: повільний шлях чесної, розумової праці або швидкий успіх вуличного фейлетоніста. Там — нестатки, тяжка праця і розумова втома, тут — наймогутніший вплив і сила, можливість мститися над ворогами, багатство і дешева популярність. Люсьєн стрімголов кидається на другий шлях. Його гучний успіх і швидке падіння зумовлюються його обдарованнями і відсутністю витримки. Він гине тому, що, не зважаючи на свій безсумнівний літературний талант, він, кінець - кінцем, просто епікуреєць, ледачий і жадущий втіх. Це — не письменник у великому розумінні цього слова, не слугитель ідеї, що має цільний світогляд і прагне

спрямувати суспільство на той шлях, що здається йому істинним. Він належить до тих письменників, про яких заведено говорити: „володіє пером“. Він пробує свої сили у всіх видах літературної діяльності, залежно від потреби, і майже завжди має успіх. Він уміє, не замислюючись, написати на замовлення гостру театральну рецензію; ніхто не може з ним змагатися в умінні „розправлятися“ з противником; він пише непогані сонети, створює блискучий історичний роман, над яким попрацював багато і сумлінно; в хвилини нестатків він доходить до того, що на замовлення одного книготорговця пише куплети для модних мотивів, і куплетам цим міг би позаздрити професіональний куплетист; він уміє, нарешті, написати дві однаково палкі, але прямо протилежні думкою, статті, з яких в одній звучить „благородне“ обурення з приводу того, чому в іншій статті він співає панегірики. Люсьєн випив чашу втіх і отруту зневаги в Парижі і повернувся на батьківщину зганьблений, переслідуваний ненавистю ворогів, втративши єдину істоту, що широко любила його,— актрису Коралі, на яку вороги його перенесли свою ненависть і кожен виступ якої ворожі Люсьєнові органи преси зустрічали глухом.

Кар'єра Люсьєна багато дечим нагадує кар'єру Растіньяка. Горда віконтеса на хвилину розкрила перед студентом свою душу. Учителем Люсьєна на перших його кроках був типовий представник журнальної богеми Стефан Лусто. Він розповів йому про свої благородні пориви і про своє сумне зневір'я. „Бідне дитя моє, і я, як і ви, приїхав сюди з серцем, повним мрій, перейнятий любов'ю до мистецтва, спонукуваний непереможними поривами до слави“. Проте сувора дійсність скоро розбила його мрії, і він знайомить Люсьєна з закулісним життям літературних кіл; ніхто, крім вибраних, не знає „чудної одісеї, з допомогою якої досягають того, що, залежно від таланту, зветься модою, ім'ям, славою, знаменитістю, прихильністю публіки“. Щоб стати драматургом, не треба таланту і навіть протекції. Якщо у вас є можливість пустити поговорі, що у jeune premiere задишка, що у першої актриси фістула в якому завгодно місці, що у субретки так тхне з рота, що мухи дохнуть на льоту, то вашу п'єсу поставлять завтра ж“. Він живе з шантажу. Книготорговці присилають по кілька примірників книг на рецензію, театри — по кілька квитків на спектаклі. Ці книги, ці квитки видавець і рецензент ділять між собою і продають їх. Які б не були хороші книги, які б не були прекрасні п'єси, без цієї данини їх нещадно висміюватимуть. Актриса платять за похвалу, але спритніші — за критику: вони над усе бояться мовчанки. Критика, написана для того, щоб викликати спростовання, краще оплачується, ніж суха похвала, забута другого ж дня. „Як найманий убивця ідей і репутацій промислових, сценічних і літературних, я заробляю 50 екую на місяць, — говорить Лусто, — я можу продати роман за 500 франків, і мене вже починають звати грозою“. І він відкриває перед Люсьєном його сумну перспективу, що його чекає. Репутації створюють книготорговці

і фейлетоністи. Прекрасні твори справжньої поезії затоптують у грязь заздрісні суперники, і чи вистачить авторові терпіння чекати, доки підніметься його твір, його оцінять і він житиме вже для вічності? „Ви писатимете,— говорить Лусто Люсьєнові,— замість діяти, ви співатимете замість воювати, ви любитимете, ненавидітимете, житимете у ваших книгах; але, зберігаючи свої скарби заради стилю, своє золото і пурпур заради створених вами образів, ви ходитимете голодранцем по паризьких вулицях, щасливий тим, що, змагаючись з суспільним життям, ви створили істоту, рівну Адольфові, Коріні, Кларіссі, Рене або Манон; ви зіпсуєте собі життя і шлунок, щоб дати життя цьому творові,— і що ж ви побачите?—що він буде оббріханий, зражений, проданий, кинутий в багнище забуття журналістами, похований вашими кращими друзями“.

Бальзак не тільки змалював картину журнального світу, його деморалізацію і шляхи, якими йде літературна кар'єра. В „Загиблих мріях“ він описав зіткнення незіпсованої душі з цими згубними умовами літературної діяльності, так само як у творі „Батько Горіо“ змалював зіткнення чистого серця із згубним впливом аристократичних салонів. Процес поступового морального падіння, торжество підлих інстинктів і приспання добрих — одна з улюблених психологічних тем Бальзака. Ми бачимо всі типові моменти цього падіння. Ідучи на перший великий компроміс, залишаючи гурток Артеза заради бульварної преси, Люсьєн обдурює сам себе, він кидається у вир з високою метою, він доведе, що можна залишатися чистим у грязі і зберегти високі помисли серед підлих інтересів і прагнень, він внесе світло у цю темряву — звичайна мізерна розрада кволих душ! Ми бачимо Люсьєна і в той момент, коли він уперше обертає друковане слово у знаряддя особистої помсти; пасквіль на його ворога Шатле, повний отрути і підлих натяків, дає йому тайну втіху. Ми бачимо, як рука Люсьєна гарячково водить пером, а в цей час голова його занята думкою про гонорар, що його він одержить за своє продажне перо. Ми бачимо, як цей обдарований розум мучиться над творенням куплетів, як нестатки дедалі міцніше стискають його в своїх лещатах, як, нарешті, гонор доводить його до найтяжчого падіння: він стає ренегатом, із грізного ворога уряду, ворога, якого побоювались міністри і знали в палаці, він перетворюється на улесливого і палкого оборонця пануючої партії. І знову він мріє підвестися над звичайними умовами, він думає, що можна і в іншому таборі зберегти вірність хоч деяким колишнім принципам. Дійсність незабаром розчаровує його. Політичні партії невблаганні; його примушують категорично зректися минулого, безповоротно спалити те, чому вклонявся, вклонитися тому, що палив. Він навч переконується, як тяжко сидіти на двох стільцях. Спочатку коло нього упадають, йому лестять, його сумління присипляють похвалами і звабними обіцянками; аристократична партія дає хід усім чарам світського поведження, щоб заволодіти обдарованим членом опозиції. А коли він більше не потрібен, коли

він уже остаточно скомпромітований в очах своїх колишніх соратників, і йому немає вже більше вороття, з Люсьєна глузують. Його примушують написати злу статтю проти книги Артеза, що в злиднях створював свою велику працю, в той час як Люсьєн переживав славу і занепад своєї швидкої кар'єри. „Розтерзати“ Артеза — це було над його сили. Він відмовився. Роялісти обурились. Йому сказали, що „у новоповерненого немає своєї волі“. Йому доводилось вибирати між Коралі і Артезом, і Люсьєн зважився. „Бідний поет повернувся додому з смертю в душі; він сів коло каміна і прочитав книгу д'Артеза, одну з найкращих книг у новітній літературі. Він плакав над сторінками, він довго вагався, але, нарешті, написав глузливу статтю, які він умів так хороше писати; він повівся з книгою, як діти з пійманими пташками: вони їм обривають пір'я і замучують їх“. Але коли він знову перечитав книгу, він не витримав, усі добрі почуття пробудилися в ньому, і опівночі він прийшов до будинку, де жив д'Артез, і побачив у вікнах, як „тремтить чистий і боязкий вогник, на який він так часто поглядав з почуттям здивовання, заслуженого благородною наполегливістю цієї справді великої людини“. Яке фатальне зловживання розумом! — вигукнув д'Артез, коли прибитий горем і соромом Люсьєн дав йому прочитати статтю.

Такими яскравими фарбами змалював Бальзак моральне падіння журналіста. В долі Растіньяка і Люсьєна гроші мали фатальне значення, але обидва герої не були рабами зиску; для них гроші були все таки засобом, а не метою. Бальзак не був би самим собою, якби не створив тип Гранде. Старий Гранде — втілення скупості. Кожна епоха має свою панівну міру щастя і виробляє свої засоби, щоб його досягти. У всякій роботі є свої генії і артисти, свої спортсмени. Гранде саме такий геній зиску, він — жрець мистецтва для мистецтва, він любить гроші заради них самих і часто забуває про ту силу і владу, що їх вони дають. Світ, над яким панує Гранде, — світ банкірів, підприємців. Вони товпляться в домі Гранде, сомюрьського мільйонера, як хижі вовки коло здобичі. Ця здобич — донька Гранде, Євгенія, єдина спадкоємиця його мільйонів. Ніщо не порушує одноманітного життя цієї родини. Пані Гранде і її донька живуть замкнено. Стара служниця Нінета служить своєму панові з безоглядною відданістю, суворо стежить за кожним куском цукру, виданим до чаю. Але раптом незвичайна подія потрясає це тихе життя, розхвильовує цю невелику армію, що ідеально дисциплінована залізною волею старого Гранде і сміло йде до однієї мети — до завоювання мільйонів. Брат Гранде, багатий паризький комерсант, збанкрутував і пустив собі кулю в лоб, попереду приславши в Сомюр свого єдиного сина. Витончені маніри, краса і паризький костюм Шарля справляють у Сомюрі велике враження. Євгенія закохується в нього. Горе Шарля розбуджує її від сну, що в ньому вона була; вона вперше замислюється над значенням грошей, вона віддає Шарлеві свої особисті заощадження, він виїжджає

в Індію шукати щастя, заприсягнувши Євгенії вічно її любити. Коли старий скнара довідується про вчинок доньки, він розлютувався, зчиняється жахливий скандал, життя родини стає нестерпним, і пані Гранде, вражена муками доньки і своїми, помирає. Незабаром за нею йде в могилу і сам Гранде, і Євгенія стає власницею двадцяти мільйонів. Тим часом Шарль розбагатів, справи і торгівля знищили його юнацькі мрії і благородні пориви, і він одружується з якоюсь маркізою, а Євгенія, що цілі роки жила в надіях на його повернення, довідавшись про це, одружується, не кохаючи, з якимось Крюшо, що давно вже неситим оком поглядав на її мільйони.

Старий Гранде — головна фігура роману. Він геніальний, він далеко розкинув свої тенета; він майже безпомилково передбачає падіння і підвищення паперів, збільшення і зменшення цін на товари. „Я обдурив їх усіх, — розповідає він одного разу своїм домашнім. — Вино наше продане! Голландці виїжджали сьогодні ранком; я пішов прогулятись коло їх трактира, як ніде нічого. Той, що ти його знаєш, підійшов до мене. Усі виноградарі принишкли, сховали вино, хочуть почекаати. Мені байдуже, я не заважаю. Мій голландець був у розпачі, я все бачу! Ми торгуємось; зійшлися по сто екю за бочонок, половину готівкою. Через три місяці ціни впадуть. — Останнє слово він вимовив тихо, але з такою глибокою і лютою іронією, що якби сомюрці, які зібралися саме в цей час на майдані і розмовляли про угоду старого Гранде, почули його слова, то затремтіли б із жаху. Панічний страх зменшив би ціни на 50 процентів“. „Знаєте, почім ходить тепер золото в Анжері? Я хочу зараз послати, — говорить йому другим разом банкір де - Грассен“. — „Не посилайте, — відповідає Гранде, — і без вашого золота там досить; я вам щирий друг і на погане вас не зараджу“. — „Тажеж червінець ходить 13 франків 50 сантимів“. — „Було так, а тепер ...“ — „Та звідки ж так скоро дістали стільки золота?“ — „Я вночі їздив в Анжер“, — сказав Гранде притишеним голосом. Банкір умлів з подиву“.

Але він геніально винахідливий не тільки тоді, коли йдеться про зиск. Він любить боротьбу заради неї самої. Він, і пальцем не поворухнувши, щоб відвернути пістолет від скроні свого брата, хоч міг врятувати його, енергійно заходжується коло його справ після його самогубства, він хоче врятувати його честь, полегшити горе Шарля. Той припустився б великої помилки, хто запідозрив би, що скупий робить це з добрих мотивів. Ні, він просто щойно закінчив цикл своїх операцій, йому хотілось нової діяльності, „бракувало поживи духові, не було заняття, руху“. Він хотів урятувати честь брата і покінчити з його кредиторами, не витративши ні копійки; він виступає в ролі спортсмена, азартного грача. Йому хочеться посміятися з парижан; він, провінціал, знищить їх, втопче в грязь, розчавить; він, старий бондар, примусить їх тремтіти. Він веселиться, як бойовий кінь, що почув звук сурми. Він дає хід усім пружинам; люди, як маріонетки, за його бажанням починають рухатися, і блискучий план здійснюється. Гранде — рятівник честі зубожілої родини,

благодійник Шарля і при тому задурно,— його мільйони не зменшилися ні на один су!

Гранде жорстокий і нещадний; жалості й любові він не знає; він глибоко зневажає людей, не вірить в благородство і бачить тільки підлі пориви. Його потішають місцеві багаті, що упадають коло нього і мріють одружити своїх синів з його донькою. Він потай готує їм поразку і з торжествуючою зловтіхою думає про їх розчарування. Він бачить наскрізь людей, і це його втіха — бачити, як вони заплутуються в тенета, так само як кішка втішається марними спробами миші вирватися з її кігтів. У нього немає нещасних випадків, він не визнає помилок. Його багатство коштувало йому дорого, і він щиро зневажає тих, хто не вмів боротися. Його не зворушує розпач Шарля. „Збанкрутувати, це значить зробити найгіршу підлість, найчорнішу справу. Розбійник з битого шляху чесніший, ніж банкрут: він головою ризикує, а банкрут... Брат мій згавнів навіки свого сина“. Банкрутство, влаштоване шарлатанством і безсоромністю, і банкрутство, як наслідок непередбаченого збігу лихих обставин, однаково злочинні, на його думку. Він поважає тільки успіх, він цінить тільки вовків, зневажає овець, він чуває пошану до експлуататорів і презирство до жертв. Перехитрити всіх і кожного і потім зневажати простаків — в цьому могутність і гордість скупія. „Скупій розуміє муки злиднів, він збагнув агнця, поведеного на заколєння, емблему помираючого з голоду. Скупій спочатку відгодує свого агнця, випестить його, далі його ріже, потім його смажить, потім його їсть, за правилами, терпляче, методично. Презирство і золото — ось щоденний хліб скупія“.

В особі Гранде Бальзак змалював найтемніший тип торжествуючої буржуазії. В його аристократах і журналістах є, принаймні, краса і поезія; в боротьбі їх багато пристрасті і руху. Гранде сухий і одноманітний. Угоди і цифри поневолили його і його близьких. Він говорив мало; у нього був лагідний, ласкавий, жадібний погляд василиска; його постать виражала „сумнівну тихість, холодну чесність і егоїзм скупія“. Одяг його був завжди однаковий. В 1820 році він одягався так само, як і в 1791. Плаття його було з товстого сукна, чоботи товсті з мідними застібками. Зосередивши всі свої сили на справі збільшення свого багатства, він утратив смак до всього, що становить сенс і інтерес життя; гроші були йому не засобом, а метою; він любив мільйони, але не любив нічого з того, що можуть дати мільйони. Кривні почуття рідко коли прокидаються в ньому; поруч з кімнатою ридаючого Шарля він обмірковує нові справи і накреслює „план своєї спекуляції на берегах газети, де було видрукуване повідомлення про самогубство його брата; тим часом зойки племенника доходили до нього, але він лише чув, а не слухав“. Його дружина — безсловесна ідіотка; його донька тремтить перед ним. Сімейні його драми — справжні міщанські драми; вони виникають за кілька кусочків цукру, за частування, що його обидві жінки влаштували Шарлеві. Сам Гранде невибагливий: він їсть, що попало, стоячи і завжди поспішаючи.

Але ні в чому його страшна заморожуюча сила не виявилась у всьому своєму значенні так яскраво, як в історії з його донькою. Євгенія — чиста, благородна істота. Вона цінить гроші лише остільки, оскільки вони можуть прислужитися добрій справі. Вона вперше довідалася про їх силу і зацікавилась ними тоді, коли побачила, що вони є причиною розпачу її Шарля. Тієї ночі, коли Гранде поїхав секретно в Анжер заради спекуляції, що здивувала де-Грассена, цієї ночі Євгенія Гранде теж перелічувала своє золото. „Він поїхав продавати своє, вона кидала своє в море любові і жалю“. Він примусив цю чисту дівчину брехати і прикидатися. Їй не було потреби говорити неправду, доки дрімали в ній почуття й бажання. Але, коли нещастя Шарля розбудило в ній жінку й людину і вона звернулася до батька, якому звикла вірити, Гранде пройняв її таким холодом егоїзму і ошадності, що вона поспішила стримати пориви. „У вас тисяча бочок вина цього року, татку?“ — „Так, дочечко!“ — „Отже, триста тисяч франків“, — провадила далі Євгенія. — „Достеменно так, мадемуазель Гранде“. — „Отже, ви можете допомогти тепер Шарлеві, татку?“ Здивовання, гнів, остовпіння Валтасарове перед знаменитим „Mani, Tekel, Phages“ були ніщо порівняно з тяжким, холодним гнівом Гранде, що уже забув про племенника, але несподівано зустрів його в серці, в голові, в розрахунках своєї доньки. Старий скипів лайкою. Поступово всі її святі і благородні вірування віддав поруганню старий скнара. Євгенію поступово стали втягувати в господарство: він учив її і так добре вмів прищепити їй свої правила, так спритно вмів вселити в неї свою скупість, що скупість стала її звичкою, вона цілком поринула в це життя, де все йшло одноманітно й розмірено, як маятник, і коли старий Гранде помер, він залишив своїй доньці мільйони, але назавжди зіпсував їй життя: найбагатша наречена Сомюра плакала за Шарлем, за ясною юністю, якій ці не потрібні тепер багатства свого часу могли б дуже прислужитися.

Гранде — одна з найхарактерніших постатей, створених Бальзаком. Скнара — один з найулюбленіших літературних типів усіх часів і народів. Але ні одна епоха не накладала на нього такого похмурого колориту, ніколи він не мав такої могутності, ніколи докорінні властивості його натури не були в такій гармонії з умовами часу, як у період міщанської монархії. Гранде — втілення егоїзму, поєданого з залізною волею, цих головних властивостей людини під час запеклої конкуренції. Спіритуалізм середніх віків найбільше виявлявся в потворних подвигах аскетів, що вміли зосереджувати всі сили своєї душі на одному пориві, на одному невтомному стремлінні в небо. Збагачення, цей ідеал капіталістичного віку, знайшло свого фанатика в особі Гранде. Всі його багаті сили, вся його могутня натура зосереджені на цьому прагненні розбагатіти. Блиск золота справляє на нього магічний вплив; перед золотом він втрачає свою волю і віддається цілком непереможній силі, що збиває з путі цю незламну людину і заносить її, як вихор заносить листок з дерева. Останні хвилини його життя справляють разюче враження.

Помираючи, безсилий і майже непритомний, він наказував принести собі золото. І коли Євгенія розсипала перед ним лудори, життя знову загоралося в його погасаючому погляді, на устах з'являлась посмішка,— вигляд золота повертав йому тепло, що його не могли дати йому ковдри. Коли прийшов священник із святими дарами, його згаслі очі, бачачи срібний хрест і панікадило, ожили; останнє зусилля, що забрало життя умираючого, полягало в несвідомій спробі вирвати хрест з рук священника.

Бальзак посідає окреме місце в зображенні жіночих типів. І тут він дає щось нове, ту наукову систематичність, той науковий аналіз, що становлять відмінну рису його творчості. Романисти, попередники Бальзака, любили покидати своїх героїнь перед початком їх подружнього життя. Вони немов навмисне не піднімали завіси, за якою кінчалась поезія любовного сп'яніння і починалась нудна проза повсякденного життя. Правда, і до Бальзака література виводила матерів і жінок, але, зображаючи почуття любові, поети віддавали перевагу тому вікові, коли перші боязкі пориви серця і невиразні мрії надають почуттям юної героїні особливої принадності. Цей період життя жінки — улюблена тема художників, і ця пристрастність письменників є наслідок традиційного погляду на жінку. Протягом віків жінка правила за прикрасу, за аксесуар життя; протягом сторіч вона збуджувала одні почуття в чоловічі, що мислив і діяв, тоді як вона забавляла й прикрашувала. Її слабкість і невідання були потрібною умовою її привабливості, наївність і незнання життя вважались за її добродієність. Жінка з досвідом, що пройшла життєву школу і дивилась на життя без романтичних ілюзій і наївних фантазій, чимало втрачала в своїй принадності. Ось чому поети, що написали тисячі красномовних сторінок про юну любов, дослідили всі відрухи незіпсованого серця і виспівували на тисячу ладів красу „першого“ поцілунку, так неохоче спинялись на почуттях жінки мужніших літ. ХІХ сторіччя, коли інтерес до жінки почав відходити від цієї односторонності, коли всі забуті і пригноблені починали заявляти про свої права і людську гідність,— ХІХ сторіччя повинне було повніше висвітлити і душу жінки. Тільки всебічне висвітлення її психології за всякого її стану і віку могло дати цінний матеріал для правильного розв'язання питань, зв'язаних з її долею. Жінка у Бальзака — людина, що, як і чоловік, проходить довгий життєвий шлях, і всі моменти цього шляху, від ніжної юності до похмурої старості, однаково важливі й цікаві; жінка має право жадати, щоб її любили й пестили не тільки тоді, коли, через свою недосвідченість і наївність, її найменше можна вважати за людину цілком сформовану; її життя має бути свідомим і в наступні періоди; треба відмовитися від традиційного поділу життя жінки на два нерівних періоди — на короткий період любові й шани і потім довгі роки загальної неуваги і безцільного в суспільному розумінні існування.

Якщо Жорж-Санд зверталася до почуття, то Бальзак звертався до розуму. Жорж-Санд вносила революцію в уми,

перевертала старі устої, що підтримували віковічне пригнічення жінки; її протест — це був крик збуреного серця, тужна пісня про горе жінки. Бальзак підійшов до справи з обережністю ученого, уважно вивчав причини і походження зла і поволі збирав цінні перевірені факти.

„Бальзаківська дама“, жінка „бальзаківського віку“ — з цим висловом часто доводиться стикатися ще й тепер. І ніде переважна риса письменника не визначається краще, як у таких коротких формулах, з яких видно, як уявляли собі його маси, які часто забувають за самого письменника, але за традицією зв'язують з його ім'ям певне громадське явище. І справді, може ні одну сферу Бальзак не може з таким правом назвати своєю сферою, як психологію жінки. Саме тут він дав щось нове або, принаймні, перемістив центр уваги.

Один з його романів так і зветься „Тридцятилітня жінка“. Жюлі була чарівна дитина. Ми бачимо її вперше на знаменитому параді в Тюільрі 1813 року, напередодні того дня, коли Наполеон вибрався „у фатальний похід, в якому судилося йому втратити Бессьєра і Дюрока, виграти вікопам'ятні бої при Лютцені і Бауцені, пережити зраду Австрії, Саксонії, Баварії, Бернадота і витримати жахливий бій під Лейпцігом“. Опис зовнішності Жюлі говорить про те, що Бальзак своїм зображенням юної краси не поступався перед традиційними романами. „Нижнім лукавством світилися її гарні чорні, схожі на мигдалі, очі, з довгими віями, прегарно заокругленими бровами,— очі, що були чисті і вогкі. Життя і юність розсипали свої скарби на цьому непокірному личеньку, на стрункому, граціозному стані“. Жюлі любила, любила, як дитина, одного з тих людей, що під зовнішнім блиском і витонченістю приховують внутрішню порожнечу, але яких недосвідчена уява оточує особливим ідеалістичним сяйвом. Під час параду Жюлі не бачила нікого, крім Віктора д'Еглемона; навіть сам Наполеон, цей кумир Франції, до якого були приковані очі всієї многотисячної юрби, зникав в очах засліпленої дівчини перед красивим полковником. Коли Жюлі поверталася з параду, її старий батько звернувся до неї з такими словами: „Молоді дівчата створюють собі благородні, чарівні образи, цілком ідеальні обличчя і складають фантастичні ідеї про людей, почуття, світ; потім вони невинно приписують якомусь характерові ті досконалості, про які вони мріяли, і вірять у них; у вибраній людині вони люблять цю уявлену істоту, але опісля, коли немає вже більше часу відвернути лихо, цей облудний привид, що його вони оздоблювали, їх перший божок, перетворюється, нарешті, в огидний кістяк. Я, Жюлі, вважаю би за краще бачити тебе закоханою в старого, ніж у полковника Віктора. Ти б послухалася моєї досвідченості, якби могла зазирнути у своє життя на десять років уперед. Бідненька, ти занадто ще молода, занадто квола і занадто ніжна, щоб зносити печалі і прикrostі подружнього життя“. Тисячі батьків ще до цього обережного старого повторювали такі слова, тисячі доньок ще до Жюлі шанобливо вислухували і не виконували ці

розумні поради, продиктовані досвідченістю, як не послухалась поради батька і Жюлі. Скільки романістів на місці Бальзака не встояли б перед спокусою і створили б чарівний роман з любові Жюлі і Віктора, намалювали б цікаву картину боротьби між довірливою юністю і скептичною старістю, віддали б належне їй, і другій, схилили б серце читачеве на сторону поетичної пристрасті, а його розум — на сторону обережної розсудливості!

Бальзак не обмежується цими темами. Для нього картина параду — лише вступний епізод, любов Віктора і Жюлі — тільки вступ до головного. Він швидко опускає завісу над дійовими особами і піднімає її через рік. Ми бачимо Жюлі й Віктора в дорозі. В цей тривожний час д'Еглемон везе свою дружину до старої тітки, щоб оберезити її від усяких небезпек, бо сам він вижджає з дорученням імператора. Один рік — і що лишилося від колишньої наївної дитини! „Обличчя її, все ще ніжне, втратило рум'янець, що колись надавав їй такого яскравого блиску. Чорні пасма волосся, що розвилась від нічної вогкості, відтіняли матову білість її обличчя, жвавість якого, здавалось, зникла. Очі їй, проте, блищали надприродним вогнем; але під віями, на її втомлених щоках вималювалися якісь фіолетові тіні“. Чоловік її захоплювався чудовим краєвидом, що стелився перед ними, але вона озирнула байдужим поглядом картини природи, одхилилась у глибину карети і голосом, що на вільному повітрі здавався таким кволим, сказала: „так, це чудово“. „Чоловік за кілька днів перетворить тебе в таку, як я тепер, — некрасиву, хвору і стару“, пише вона своїй подрузі, що збирається одружуватись.

Справжню історію Жюлі Бальзак починає тільки тепер. Він зображає нікчемність її чоловіка, — нікчемність, що її ніхто не бачить, крім його дружини, бо світ бачить Віктора тільки здалеку, завжди стриманого, у блискучому мундирі, у високому сані, і тільки в домашньому побуті розкривається вся порожнеча цієї людини. В житті талановитої жінки багато горя і припинення, тим більш жахливого, що вона мусить приховувати те, що відкрилось перед її розумом, мусить підтримувати значення і гідність того, кого не поважає, бо його становище визначає становище сім'ї; вона свято оберігає тайну його нікчемності, оберігаючи честь сім'ї. Маркіз д'Еглемон інстинктивно почуває її перевагу, і „з цієї мимовільної шанобливості народилася та таємнича влада, що її маркіза змушена була прийняти, не зважаючи на всі зусилля позбутися її тягара; радниця свого чоловіка, вона стала керувати його вчинками і багатством“. Це неприродне становище, коли внутрішнє главенство в сім'ї перейшло до тієї, кому вікова традиція приділяє підлеглу роль, а той, що є представником сім'ї перед законом і суспільством, виявив свою цілковиту неспроможність, — це ненормальне становище є для неї новим джерелом тайних зневаг, вона усвідомлює, що значення сім'ї ґрунтується на неправді, що той, хто дав їй це значення, є не те, за що його вважають.

Ми бачимо маркізу двадцяти шести років, — вік, коли „душа ще повна поетичних ілюзій“. Жінка, говорить Бальзак, і особ-

ливо жінка молода, великодушна і прекрасна, завжди віддає все своє життя на те, до чого штовхають її цілком усю природу, почуття і суспільство. „Якщо це життя виявиться невдалим і якщо жінка залишиться жива, вона переживає найсуворіші муки з тієї ж таки простої причини, яка першу любов робить найпрекраснішим з усіх почуттів. Чому це нещастя не мало ніколи ні свого поета, ні свого художника?“ Бальзак змалював ці тайні муки, що їх ніколи нікому не звіряють і оберігають з побожністю, хоч і „падають у душу, як сніжні лавини, що руйнують усе в долині, перше ніж стануть на місці“. Бальзак був більше дослідником зневір'я, що настає після одруження, ніж співцем ніжних захоплень, що передують шлюбові. Він виявляв болячки подружнього життя, що всім своїм тягарем падає на одну сторону. Проте, не треба думати, що у Бальзака були певні погляди на реформу шлюбу або що він був принциповим противником одруження. Правда, Жюлі висловлює тиради на манір таких: „шлюб, це установлення, що лежить в основі сучасного суспільства, тільки нам, жінкам, дає відчутти увесь свій тягар; мужчинам — воля, жінкам — обов'язки“; або: „на ваш погляд, на нещасних істотах, що продаються першому —ліпшому за кілька екю, є пляма ганьби, але ці ефемерні зв'язки мають виправдання в голоді і нестатках, а тим часом суспільство терпить і навіть заохочує безпосереднє одруження, жахливе зовсім в іншому розумінні, одруження чистої дівчини з мужчиною, що його вона бачила лише місяців зо три“; або: „я заперечую сім'ю в суспільстві, яке після смерті батька або матері поділяє майно і пускає кожного своєю дорогою“. Ці тиради, що нагадують Жорж-Санд, здадуться небезпечними „сліпим доглядачам моральності“ і, навпаки, цікаві для тих, хто може піднятися до усвідомлення цілого, може „споглядати стани душі“ (Paul Flat, Essai sur Balzac, Paris, 1893, стор. 82). Але сам Бальзак не прилучається ні до тих, ні до других; він лишається в ролі об'єктивного дослідника, що утримується від висновків і немов не помічає, яку революцію вносять його висновки, здобуті шляхом спокійного наукового аналізу. Якщо Бальзак і робить висновки, то він швидше схильний до проповіді терпіння й покори, ніж до протесту; він має нахил твердити, що „суспільство може існувати лише за умов особистих жертв, що їх вимагає закон“, і що „нещасний без шматка хліба, примушений шанувати власність, має не менше приводів нарікати, ніж жінки, ображені у своїх бажаннях і в найтонших сторонах своєї природи“. Він схильний устами кюре проповідувати повернення до релігії, але він не стає ясно на бік кюре, як не прилучається і до поглядів маркізи; він подає два виходи, до яких може призвести нещастя,—запеклість і покору, і обмежується тим, що тільки досліджує умови походження й розвитку їх.

Перші зневір'я ще не звільняють від перших ілюзій. Жюлі закохується в англійцеві, але ця любов лишається чистою. Жюлі присягається зберегти доньці чесне ім'я, і її любимий помирає, щоб врятувати її честь. Її другий роман реальніший і прозаїч-

ніший. Жюлі тридцять років. Цей вік Бальзак вивчає з особливою любов'ю. Тільки тепер жінка розвивається цілком; вона ще зберегла свою красу, але вже вільна від ілюзій. Вона закохується в молодому Шарлі де-Ванденесс. Для молодой людини, говорить Бальзак, тридцятилітня жінка повна покораючої принакності, і немає нічого природнішого, тривалішого і ґрунтовнішого, як глибока взаємна прихильність між маркізою і Ванденессом. Бальзак з'ясовує переваги тридцятилітнього віку в житті жінки. У молодой дівчини надто багато ілюзій, занадто вона недосвідчена, любов її не може лестити, тоді як жінка усвідомлює все значення приношуваних нею жертв; одну захоплює цікавість, другу покорає свідоме почуття; одна поступається, друга вибирає. „Жінка, що має життєвий досвід, віддає більше, ніж саму себе, бо озброєна знанням і завжди платиться якиминбудь нещастями. В ці роки жінка хоче і жадає, щоб молодий чоловік оточив її пошаною, що її вона йому сама пожертвувала, вона живе тільки для нього, вся віддається турботам про його майбутнє, влаштовує його життя, примушує добиватися слави; вона слухається, просить і наказує, принижується і підноситься і вміє розрадити в тисячах випадковостей, де молода дівчина буде тільки зідхати. Нарешті, крім усіх переваг свого становища, жінка тридцяти років спроможна переродитися в молоду дівчину, спроможна грати всі ролі, бути непорочною і навіть покращати від нещастя. Жінка в тридцять років задовольняє у всьому, молода дівчина повинна не задовольняти ні в чому“.

Далі ми бачимо Жюлі в 36 років. Вона — мати сім'ї, коло неї кілька дітей; бурі юності минули і поступилися місцем перед материнськими турботами. Але і в них вона не знайшла щастя; минуле тяжить над теперішнім; її старша донька, Елен, знає про її роман з Ванденессом, і мати не раз перехоплює її засуджуючий погляд. Одного разу очі Елен зустрілись з очима маркізи. „Обидві жінки тоді зрозуміли одна одну“. Чим ближче до старості, тим повніше розгортається внутрішній світ жінки. Її історія закінчується потрясаючою сценою, що нагадує її власний перший крок при вступі в життя. Її донька любить, любить так само безрозсудно і безжурно, як колись любила вона сама. І безодня, що відкривається перед майбутнім її дочки, так само зрозуміла матері, як колись її власна доля була ясна її батькові. І так само марно вона намагалася спинити безрозсудливий крок веселої дівчини, що простує над проваллям, жадає щастя, вчуває тільки голос серця. Трагічний кінець Жюлі — природний результат усього її життя. Вперше в літературі так докладно відтворене ціле життя жінки. Вперше автор не обмежується тим, що вихоплює окремі моменти з її життя, а підходить до цього життя з об'єктивністю вченого, з єдиним прагненням з'ясувати досліджуване явище якнайповніше.

РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ.

РОМАНТИЗМ І ЧИСТА ПОЕЗІЯ У ФРАНЦІЇ. ПЕРЕХІД ВІД РОМАНТИЗМУ ДО РЕАЛЬНОЇ І СОЦІАЛЬНОЇ ПОЕЗІЇ В НІМЕЧЧИНІ. ГЮГО. БОДЛЕР. ГЕЙНЕ.

XII.

Особливості творчості Гюго.— Його особа.— Його ставлення до імперії, до реставрації, до міщанської монархії і республіки.— Його лірика.— „Оди“, „Балади“, „Східні мотиви“.— Пізніші збірники.— „Легенда віків“.— „Собор Паризької Богоматері“.— Історична правда та історична вигадка в цьому романі.— Типи: Есмеральда, Квазімодо, Клод Фролло.— Романтичний історизм.

Розглянуті нами твори Діккенса, Бальзака, Жорж - Санд показують, в якому напрямі розвивалась література XIX віку. З літературного погляду це був перехід від романтизму до реалізму, з ідейного — перехід від невиразних поривів у сферу абсолютного, від фантастичних мрій — до тверезої соціальної роботи, до боротьби за інтереси знедолених мас.

В реєстрі цих письменників XIX віку Віктор Гюго посідає першорядне місце. Він ішов самостійним шляхом. Не події несли його, а він підходив до них із своїм внутрішнім світом, і в цьому світі ідеї й настрої віку химерно переломлювались і набирали фантастичного освітлення. Тоді як людство протверезилось від усяких поетичних мрій, він один до кінця XIX віку доніс ідеали романтизму і чистого мистецтва. Віктор Гюго народився в 1802 і помер у 1885 р. Інтелектуальне життя майже цілого сторіччя зв'язане з його ім'ям. Нема ні одного політичного, наукового або літературного напрямку, який мав би право цілком оволодіти літературною спадщиною, що залишилася після нього. І в той же час нема ні одного напрямку, який не знайшов би в цій спадщині могутніх джерел життя і розвитку. Щоправда, його повелося вважати вождем романтизму у Франції. І дійсно, він був геніальним теоретиком і найбільшим поетом школи, що стала до жорстокої боротьби з класиками на початку сторіччя. Але він ще продовжував панувати у французькій літературі і в той час, коли суперечка між класиками й романтиками

відійшла вже в минуле. І, не відмовившись ні від одного з романтичних прийомів, він пережив Бальзака, за яким залишилося ім'я батька сучасного реалізму. Він писав поруч із Золя, і весь час читацький світ виявляв побожний подив до цього самобутного таланту і до кінця віку зустрічав із захопленням кожний його новий твір, від якого віяло романтичними мріями початку сторіччя і в якому в той же час могутньо бився пульс сучасності.

В чому ж криється тайна принадності Гюго? Щоб відповісти на це питання, слід розглянути, які сторони романтизму залишилися незмінними рисами його творчості до кінця його літературної діяльності.

Він до кінця зберіг любов романтиків до всього виняткового і незвичайного. Крім того, він до кінця зберіг у своїй душі нестримне прагнення їх до вічного, до абсолютного. Ці риси романтичної поезії Гюго зумів цілком своєрідно поєднати з новими вимогами, що їх ставив до поезії демократичний вік з його зрівняльними прагненнями, з його жадібним інтересом до дійсності, до скороминутих подій хвилини. Гюго любив незвичайне і виняткове, але найнезвичайніші творіння його фантазії зберігають зв'язок з дійсністю. Він не любив малювати становища та конфлікти, які являють собою звичайне явище і зустрічаються на кожному кроці. Він вибирав рідкі сутички й зустрічі комбінації, але і в тих і в других не було нічого неймовірного. Вони могли трапитися може раз на тисячоліття, але вони могли бути, і цього було досить. Гюго завжди стоїть на грані дійсності і фантазії, але він ніколи не пориває з першою і не переходить за її межі. Ніхто з нас не бачив Квазімодо, але ніхто не наважиться назвати вигадкою цього дивного виродка, увічненого фантазією поета. Хіба пригоди знатного лорда, закинутого серед покидьків суспільства, а потім піднесеного завдяки випадкові на небачену височінь, не нагадують романтичних казок? Але поет, нестримній фантазії якого, здається, немає меж, наділяє свою чарівну повість численними посиланнями на законодавчі акти й історичні документи; він пише справжню наукову розвідку про компрачкосів, що крадуть знатних дітей, і ми готові вірити, що ніяка вигадка не зрівняється з тими незвичайними ситуаціями, які творить часом саме життя, ніяка фантазія не зможе змагатися з дійсністю в утворенні чудних комбінацій і неймовірних колізій. Романтизм Гюго був по суті реалізмом. Незвичайні контрасти й дивні парадокси, що трапляються в житті, освітлюють його правдивим, хоч і різким світлом, подібним до світла магнію. Гюго любить ці виняткові моменти. Вони — його головний поетичний матеріал. В них він розкриває суть життя. Він — реаліст по суті і романтик своїми прийомами. Він зумів злити обидва напрями в своєрідну поезію, якої він був одночасно і творцем і єдиним представником.

Але Гюго не тільки був вірний ідеалам романтизму в змалюванні дійсності, — він переніс романтичні прийоми і в розв'язання соціальних питань. Його захопили соціальні й політичні

проблеми віку, але він і тут не пішов тим шляхом, яким прямувала більшість. Він не приєднався до певної партії, не став під якийсь прапор, він зберіг у душі любов до вічного. Всі його спроби увійти в загальну колію, засвоїти ту чи іншу програму зазнавали фіаско. Він був нещасливим політичним діячем, поганим роялістом і поганим республіканцем у звичайному розумінні цих слів. В розпалі партійної боротьби він нагадував про вічні ідеали, груповому розумінню справедливості він з упертістю мрійника протиставляв думку про вічну незмінну правду. В своїх романах Гюго не стане спеціально змальовувати той гніт, що тяжить над робітничим класом, або те зло, яке приніс з собою промисловий лад. Він розкриє жах гніту взагалі і безодні егоїзму взагалі. Йому однаково, чи ллються сльози пригноблених під склепінням собору Паризької Богоматері в XV сторіччі, чи темної ночі на вулицях сучасного Парижа. Йому байдуже, чи прибрався егоїзм в яскраве убрання середньовічного рицаря, чи в прозаїчний одяг сучасного фабриканта. Соціальне зло його часу цікавило його як відбиття світового зла, а не як практичне завдання, що потребувало швидкого розв'язання. В людині він шукав насамперед людину, а не представника того чи іншого класу. Окреме і групове зникає у нього перед вічним і загальнолюдським. Він змалює непохитного рояліста, похмурого, як фанатик, твердого і холодного, як мармурова статуя. Він покаже, як ця людина в ім'я ідеї спалює села, розстрілює жінок, заливає землю сльозами і кров'ю. І ця залізна людина, на яку поклали ще останню надію роялісти, кінець-кінцем пожертвує і собою і ідеєю заради порятунку трьох малят. Він виведе фанатика республіканської ідеї, представника комітету, від ім'я якого тремтіння охоплює громадян і кров холоне в жилах. І він змалює суворого республіканця тільки для того, щоб показати, як ця людина, що прирекла на смерть в ім'я ідеї єдину улюблену істоту, прийшла до неї в темницю вночі порозмовляти не як грізний суддя з злочинцем, не як страшний фіскал республіки із зрадником, а як людина з людиною. Такі моменти — улюблені моменти Гюго. Саме той момент, коли Лантенак врятовує трьох малят, або момент, коли Сімурден і Говен розмовляють у темниці напередодні страти Говена, дозволяють авторові розкрити свій світогляд. В ці хвилини, — думає Гюго, — з людей спадає їх зовнішня оболонка і лишається чиста людяність. Це — моменти, коли республіканець перестає бути республіканцем, монархіст забуває про обов'язки, покладувані його політичним сredo, коли суддя забуває про свою сувору повинність, а засуджений — про свою долю, коли всі вони йдуть тільки на заклик свого внутрішнього голосу, коли перед нами залишається людина, яка простягає руку людині-братові; зникає нерівність становища, розбиваються рамки і програми, і так просто і ясно розв'язуються тоді заплутані питання, так легко закидаються провалля, що роз'єднують людей.

Гюго залишився романтиком до кінця життя. Але він дав романтичній поезії нове призначення. Романтики відхо-

дили від дійсності у світ чарівних мрій. Він зберіг ці мрії, але закликав їх служити дійсності. Романтики прагнули до абсолютного, ставили титанічні вимоги і зневажали в душі мізерні радості людей і їх мізерні печалі. Гюго не відмовився від цих титанічних поривів, але він знайшов їм вихід в напруженій думі над долею страждущого людства, він зумів поєднати вічне і злободенне, абсолютне і часткове. Він був романтиком-реалістом і романтиком-соціологом. Якщо романи Бальзака показують, як література, зрікаючись фантазії, засвоювала наукові прийоми зображення дійсності, якщо Жорж-Санд знаменує перехід до соціалізму, то твори Віктора Гюго свідчать про те, що поети і мрійники недешево продали своє панування, нелегко віддали поле битви прозаїчному вікові.

Батько Гюго був офіцером республіканської армії і брав участь у придушенні Вандейського повстання, яке Гюго увічнив у вигляді величної епопеї в романі „Дев'яносто третій рік“. Мати Гюго була дочка поважного буржуа з Нанта, якогось Требюше, що побожно корився тронові. Яким чином солдат конвента потрапив у сім'ю вірного рояліста і католика, тяжко сказати. Дочка Требюше була дівчина розумна і незалежна, і хоч поділяла загалом політичні та релігійні почуття свого батька, але була вільна від зайвого фанатизму та нетерпимості. Коли Жозефові Бонапарту Наполеон дав звання іспанського короля, той виписав до себе батька Гюго і призначив його на бригадного генерала. Отже ранні враження поета зв'язані з Іспанією, і в цих враженнях було багато блиску і яскравості. Поважне громадське становище батька Гюго, паради, церемонії, своєрідна архітектура іспанських міст гостро врзались у пам'ять дитині. Коли пані Гюго з маленьким Віктором їхала до чоловіка в Іспанію, її карету супроводжував блискучий почет. В Вальядоліді діти вперше потрапили до іспанського театру. „Сеговія залишилась в уяві поета якимось чарівним сном: ці будинки, оздоблені скульптурними орнаментами, із заглибинами і стрімчастими башточками, ці палаци з яспису й порфіру з химерною пишністю мережаної готичної і арабської архітектури, а на додаток величний Альказар, що височіє над містом і увінчує його неначе мармурова тіара...“ („В. Гюго и его время по запискам, воспоминаниям и рассказам близких свидетелей его жизни“, пер. з франц. Доппельмайер, з перед. проф. Н. І. Стороженка, М., 1887, стор. 127). На початку 1812 року справи французів в Іспанії стали такі кепські, що генерал Гюго визнав за доцільне відправити жінку й дітей до Парижа. Гюго потрапляє в пансіон Кордье. Майбутній поет стає свідком бурхливих історичних подій, і ці події відбиваються на житті сім'ї. Чутки про наближення союзників стривожили паризьке населення. Пані Гюго як роялістка не любила імперії і ненавиділа Наполеона, але як дружина й мати вона боялась, що з падінням імператора упадуть і його генерали. Далі події ішли з різкою швидкістю. Одного разу діти п. Гюго були розбуджені страшним гуркотом; вони з жахом прислухалися до нього. Це була канонада

росіяні і прусаків. Маленький Віктор був свідком капітуляції Парижа, він бачив, як союзне військо розміщалося у столиці Франції, причому пані Гюго примушена була помістити у себе сорок солдатів. Він чув далі, як Наполеона почали називати знову Бонапартом. Його мати неначе помолодшала, коли вигнана династія повернулася до Парижа. Братам Гюго, як синам відомої роялістки, були надіслані ордени Лілії з додатком патенту („В. Гюго и его время...“, стор. 198). Маленький Віктор чув, як лаяли французи Наполеона, як юрба зневажала Вандомську колону і називала тираном того, кого ще так недавно обожувала. Ледве минув рік після того, як союзники повернули Людовіка XVIII на французький престол, і юрба знову захоплено зустрічала свого улюбленця, який утік з Ельби для того, щоб в останній раз потривожити народи і захвилювати увесь світ. Генерал Гюго був обдарований милостями, але його діти не стали від того бонапартистами (Alfred Barbeau, Victor Hugo et sont temps, Paris, 1881), і Вікторові більше подобався той лад, що склався за Людовіка XVIII. Любов до літератури виявилась у Гюго рано: 15-літнім хлопчиком він уже пише трагедію, в якій прославляє поворот Людовіка, а в 1819 році засногує щось на зразок журналу („Літературний консерватор“). Гастон Дешан назвав роялізм Гюго зворушливо-сентиментальним. І справді, в цьому роялізмі не було ненависті до революції і демократії, в ньому була зворушлива відданість старовинній династії. Гюго вірив, що прерогативи короля і права громадян можуть жити поруч. Крім того, він вірив, що люди таланту, поети можуть своїм палким словом припинити розклад держави. Одне слово, в його своєрідному політичному світогляді зливались і відданість демократичним прагненням, і культ монархії, і віра в облагороджуючу силу поезії. Але коли вибухнула липнева революція, Гюго, не вагаючись, став на сторону народу і оспівав його перемогу. Порушення народних прав примусило його зректися короля. Але це не була зрада з його боку. Гюго — поет насамперед, а у поетів своє особливе ставлення до політики. Йому була чужа та нетерпимість, що її покладає на людину партії обов'язок вбачати в політичному противнику тільки ворога. Гюго, святкуючи перемогу „вільної і славної Франції“, умів все ж таки „вшанувати сльозою співчуття величність мертву, віджили на вигнанні, але свято шановану переказом батьків“. Він висловлював побажання, щоб опального короля „напучував не гнів, не злоба, а прощальний салют від прапора майбутнього бійців“. Він не хотів „загнать безжальною рукою покладених на них фатальною судьбою колючих тернів в їх страдницькім вінці“. Він каже: „В страдникові-королі я бачу тільки брата з такими ж, як і я, і серцем і душею“.

Романтиком був він у своєму ставленні до Людовіка, романтиком залишився він і щодо Наполеона. Він не приєднався до тієї партії, для якої Наполеон був прапором лібералізму, охоронцем заповітів революції, ворогом Бурбонів. Гюго надихала казкова доля великого вигнанця, до „звуку кроків“ якого з

тривогою прислухалось людство. Коли палата не захотіла обговорювати питання про перевезення останків Наполеона до Франції, Гюго вибухнув обурливою одою. А коли останки імператора були урочисто перевезені до Франції, він привітав його „піснею, повною,— за висловом Дешана,— одночасно радості і суму, що пролунала наче бій барабана, повитого крепом“. Коли підходити до Гюго із звичайними політичними мірками, його не раз доведеться обвинувачувати в „зраді“. При Луї-Філіппі він — друг міщанської монархії, приятель буржуазного короля, від якого за три роки до лютневої революції він дістає звання пера Франції, а з проголошенням республіки 1848 року він стає республіканцем. В бурхливі дні, що прийшли по лютневій революції, здавалось, що мрія Гюго про царство поетів і людей таланту здійснюється. Видатний поет Ламартін стояв на чолі виконавчої комісії, вибраної конвентом, Олександр Дюма і Альфред де-Віньї виставили свої кандидатури в депутати, самого Гюго було обрано на депутата в установчі збори. З двох кандидатів у президенти республіки Гюго віддає перевагу Людовіку-Наполеону Бонапарту. Але коли племенник знаменитого імператора стає президентом, а потім робить переворот 2 грудня 1851 року і перетворюється на імператора Наполеона III, тоді Гюго оголошує йому війну. Дуже можливо, що Гюго керувався у своїй ворожнечі до Наполеона своїми ліберальними переконаннями. Але безперечно, що немалу роль в цій ворожнечі відігравало почуття розчарування: поет вважав, що його пропаганда на користь Наполеонові буде оцінена, і сподівався одержати пост міністра народної освіти. Але у всіх цих ваганнях Гюго залишається насамперед все ж таки великим гуманістом. Після вікопам'ятних червневих днів він виступає гарячим ворогом репресалій і палким оборонцем нещасних жертв політичних чвар. В законодавчих зборах він — прихильник республіки, оборонець волі преси, друг бідних. Після перевороту 2 грудня він примушений тікати до Бельгії. Коли з'явився його „Маленький Наполеон“, як він назвав Наполеона III на відміну від його великого дядька, бельгійський уряд, побоюючись французького імператора, примусив Гюго виїхати. Він оселяється на острові Джерсей; патріархальні звичаї, що панували тут, примушували жителів ставитися з глибокою пошаною до пера Франції. Але коли з'явилися „Les Châtiments“ („Кара“), жорстока, зла сатира на другу імперію, англійська королева Вікторія, на вимогу ображеного Наполеона, погодилась випровадити Гюго з острова. Наприкінці 1855 року поет переїздить на острів Гернсей. Літературна слава Гюго зростає. На вигнанні з'являються його „Споглядання“, „Легенда віків“ і славетний роман „Les Misérables“ („Нещасні“) — палка апологія знедолених. Не тільки в своїй творчості, але й у своїй діяльності він залишається гуманістом. Він дає початок звичаєві влаштовувати щотижневі обіди для дітей, — звичаєві, що поширюється на острові і переходить в Англію. Він виступає оборонцем злочинців усього світу, він пише красномовні сторінки про право людини на життя, проголошує непримиренну

війну смертній карі, розсилає телеграми й листи у всі кінці світу з благанням до сильних і владущих людей кожного разу, коли довідується, що голова людини має скотитися з ешафоту. Йому нерідко щастить розворушити суспільство. В 1854 році Гюго довідався, що на острові Гернсей людину засуджено до повішення,— він звернувся з палкою відозвою до жителів острова. „Так,— писав він,— злочинство, заподіяне ним, жахливе. Підло, зрадницьки вбито беззахисну жінку, пограбовано її майно, спалено будинок, і коло цього підлого убивства групується, може бути, багато інших замахів, багато ще гірших злочинців; але саме вони якраз і вимагають, щоб ціле життя каятися й покутувати, вимагають тієї розумної карі, що її переживає людина, яка доведена до усвідомлення всієї глибини свого падіння, пригнічена своїм гріхом і відпокутує його моральними муками; і ось тільки тому, що за кілька хвилин будуть поставлені стовпи з поперечкою, накинута петля на шию людині, тому тільки, що душа її з прокляттям вирветься з тіла,— все буде улагоджено якнайкраще! Жалюгідна помилка людського правосуддя! О, ні! Ми, люди XIX віку, ми, новий могутній народ, розумний, мислящий, трудящий, вільний, ми репрезентуємо найквітучіший вік людства— епоху прогресу знань, мистецтв, братерської любові й віри в майбутнє. Так геть від нас ешафоти, це потворне породження тьми, ці примари віджилого варварства, ці дерев'яні знаряддя смерті з своїми трикутними ножами, з вірьовками, що гоїдають трупи замучених людей... Хіба темрява може пропонувати свої послуги світлу. Наші знаряддя— мисль, повчання, терпеливе виховання, чисті догмати релігії, чесна праця, освіта, милосердя... Почуйте мене, чесні трудівники моря, мужне і добродушне рибальське населення, не дайте вмерти цій людині! Не накидайте похмурої тіні шибеничних стовпів на свій прекрасний благословенний острів. Не примішуйте до своїх героїчних перемог над бурхливим морем цю негідну перемогу над беззахисною людиною. Не беріть на душу страшної відповідальності за таке зазіхання людської влади на владу божественну“.

Гернсейці клопоталися за засудженого, але їх не послухали, і він був повішений. Тоді Гюго написав листа лордові Пальмерстону, прем'єрові Англії, в якому між іншим говорить: „Хай буде воля ваша, державні люди. Але це жахливо! Обое ми з вами посідаємо безконечно мале місце у великій світобудові: я тільки вигнанець, ви—тільки міністр. Я—частинка праху, ви—порошинка, а такі мізерні атоми можуть розмовляти між собою одверто і висловлювати один одному всю щирю правду. Отже, знайте, шановний пане, яким би зовнішнім блиском не була оточена ваша справжня політична діяльність, але ця петля, затягнута на людській шиї, це провалля, що розверзлося під ногами повішеного, цей розрахунок на те, що у нього переломиться хребет при падінні, це посиніле обличчя, ці налиті кров'ю очі, що вилазять з орбіт, цей висунутий язик, цей рев нестерпної муки, придушуваний петлею, ця зомліла душа, що б'ється об череп в марному зусиллі визволитися, ці конвульсійно стиснуті коліна, що

шукають точки опори, ці зв'язані німі руки, що благають допомоги, і потім ця друга людина (тобто кат), це створіння мороку, що кидається на передсмертні корчі, чіпляється за ноги нещасного і висить на повішеному,— все це, шановний пане, до того жахливе, що не може бути висловлене жодною людською мовою... Дурниці,— скажете ви,— велика вага, що одним повішеним буде більше. І до того ми одразу ж згорнемо віршовку, розкидаємо ешафот, зариемо труп— та й по всьому. Ні, панове, ви жорстоко помиляєтесь: ця непомітна віршовка, ці стовпи, цей замучений труп, це ганебне порушення вічних законів,— вся ця нікчемність величезна. В ній полягає питання соціальне, що незмірно важливіше від усіх ваших дипломатичних питань; в ній є щось іще вище, що виходить з кола земних інтересів. Справжня нікчемність— це ваші гармати, ваша політика, ваш дим, а не злочинець, який через ваші „дозрілі міркування“ за кілька хвилин перетворюється на жертву злочинства, не душа, яка відлітає з уривком шибеничної віршовки,— ні, не нікчемне все це, а грізне і страшне!“

Ніколи ще романтична думка не намагалася з такою силою зруйнувати перегородки, що відокремлюють людей, ніколи ще не віддавала на такий корінний перегляд існуючі взаємини з погляду чистої людяності. Провалля, яке відділяє звичайного громадянина від першого міністра, на його думку, повинне було зникнути само собою, коли людина заговорила з людиною і гуманне серце звернулося з відозвою до другого серця. Петиції, що їх розсилав Гюго з приводу засуджених всього світу, його власна промова на суді, взагалі вся його пропаганда проти страти відіграли визначну роль в історії розвитку гуманних ідей.

В 1870 році імператор Наполеон III розпочав війну з Прусією і у вересні капітулював з 80 000 армією при Седані перед пруським військом. Цією ганебною подією закінчилась двадцятилітня історія другої імперії, що вигнала з Франції великого поета. Франція знову пережила жах міжусобної війни, яка закінчилась проголошенням третьої республіки, що існує до цього часу. Гюго повернувся на свою зганьблену, змучену батьківщину. По дорозі до Парижа він бачив жалюгідні рештки армії, що тікала від пруського війська. Отупілі, стомлені, вони несли свої трикольорові прапори, і 70-літній старий плакав, бачачи це приниження батьківщини. Гюго знову береться за свою гуманітарну діяльність. Він бере енергійну участь у різних товариствах, що мають завдання подавати допомогу пораненим та боротися за відродження військової могутності Франції. В обложеному Парижі він переносить усі нестатки поруч з іншими; прибутки від своїх творів і від спектаклів, де йдуть його п'єси, він віддає на користь голодним, пораненим і на озброєння війська. Його обирають до національних зборів одним із депутатів від Парижа, і перед нами знову невмілий політичний діяч, що робить ряд помилок, не вміє зрєктися свого самолюбства й суб'єктивних уподобань. Останні роки його життя були роками його панування в літературі, епохою всесвітнього визнання його

заслуг. Він помер 23 травня 1885 року, і багато хто ще пам'ятає, як гідно оплакало усе освічене людство смерть останнього великого романтика, останнього „представника героїчного покоління“. Півмільйонний натовп супроводив сумну процесію, що повільно рухалася під скорботні звуки жалобного маршу, серед гарматних залпів, вулицями Парижа, прикрашеними траурними прапорами.

Бувши протягом цілого сторіччя владарем дум, Віктор Гюго залишив незгладний слід у всіх формах літературної творчості. Він був прекрасним ліриком-мислителем, хоч форма його вірша часом хибує на вигадливість, а зміст—на брак глибини. Він був великим романістом і зробив переворот в драматичній творчості.

В 1822 році вийшли „Оди“ Гюго. Цей перший збірник його віршів, ще не вільних від класичних традицій, проте містив у собі нові мотиви, що незабаром так голосно залунали в романтичній ліриці. В „Одах“ багато пишномовності і штучної правильності, успадкованих від псевдокласиків. Але вони перейняті католицьким містицизмом: христیانство відобрає для автора „Од“ таку ж роль, як і для Шатобріана. Гюго вбачає в христیانстві насамперед його естетичну сторону; воно дає нові зворушливі сюжети, воно переносить думку до кривавих бенкетів Нерона і в церкви Римської імперії. Але в „Одах“ можна помітити не тільки мотиви романтичного католицизму. В юнацькому творі поета уже чувається той громадський запал та свідомість обов'язку письменника, що до кінця залишились кращими елементами його поезії. „Кожний письменник, — говорить він у передмові до „Од“, — повинен дбати насамперед про те, щоб дати користь“. Він не належав до романтиків, які тікали від злободенного і ховалися в сферу чистої фантазії. Інтерес до сучасності позначається між іншим в „Одах“ лише у вигляді того юнацького ентузіазму, який виявляв Гюго до роялізму Цілий ряд од („La Vendée“, „Louis XVII“, „Les Funérailles de Louis XVIII“ і т. д.) залишились пам'ятками юнацького захоплення Гюго.

У дальших збірниках романтичний світогляд розкривається дедалі яскравіше й повніше. „Балади“ завдають удару класицизму. В них нема слідів класичної розміреності й логічності. Розсудливий характер попередньої поезії поступається перед царством фантазії. Середні віки з їх мрійним або релігійним настроєм дають поетові головні сюжети. Його „уява, — говорить Пелісьє, — витає тут в граціозно-фантастичному світі Середніх віків, тулиться під стрілчастим склепінням, перелітає разом з повітряними сільфами з квітки на квітку, наївно лякається криків зловісного пугача“. Традиції відкинута геть. Новий вірш, нові рими, несподівані звороти, вигадкові, оригінальні образи — виявляють в Гюго геніального віртуоза, блискучого версифікатора, у якого вірш прямує за льотом його фантазії, а не думка штучно витягується на прокрустовому ложі псевдокласичних правил. Слідом за „Одами“ й „Баладами“ з'являються „Східні

мотиви". Ми знаємо (див. I том „Нарисів“), як любили романтики Схід, що вживався їм таємничим краєм, притулком того чарівного життя, якого не було серед навколишньої дійсності. „Східні мотиви“ дозволяли поетові не тільки розширити сферу поезії завдяки новим сюжетам і сліпучо яскравим картинам. Вони не тільки давали можливість збагатити мову новими несподіваними фігурами й порівняннями. Вони створились також під впливом гуманного почуття, яке охопило всю Європу під час боротьби греків за свою волю. Це було те почуття, яке перетворило Байрона з жуїра на героя, яке спонукало паризьких дам ходити по домах і збирати пожертви на користь нещасної Еллади,—одне слово, почуття, яким був викликаний філелінський рух, що привів до визволення грецького народу. У „Східних мотивах“ не було реального Сходу: греки Гюго занадто благородні, а турки надміру кровожерні. Ці мрійні зворушливі одаліски, трепет їх віял, супроводжуваний ударами сокир, ці султани й паші, з ніг до голови обвішані зброєю,—все це забуто тепер, як забуті трубадури „Балад“ (Ernest Dupuy, Victor Hugo l'homme et le poète, Paris, 1887, стор. 104). Але свого часу „Східні мотиви“ мали величезний успіх завдяки новині форми, яскравості картин, оригінальним сюжетам. Це була нова дитина романтичного духу, новий симптом його універсалізму, його прагнень охопити все існуюче—і людину, і природу, і історію. Якшо в „Баладах“ і „Східних мотивах“ позначилася романтична любов до невиразного, віддаленого в часі і просторі, то в дальших збірках віршів Гюго виявляє стан своєї душі. В них відбилася інша риса романтиків—їх прагнення розкрити свій внутрішній світ, який в їх очах важливіший від зовнішнього світу. Крізь цей внутрішній світ пропускають вони видимі явища; своє уявлення про дійсність вони ставлять вище від самої дійсності. „Осінні листя“ (1831), „Пісні присмерків“ (1835), „Внутрішні голоси“ (1837) і „Промені й тіні“ (1838)—ці збірки вийшли в десятиріччя після липневої революції. Перша збірка перейнята теплим гуманним почуттям. Тут Гюго—співець чистої дівчини, ніжних почуттів матері, дитячої невинності, життєвих розчарувань та родинних радощів. „Пісні присмерків“ оповиті смутним флером: пісні любові перериваються скаргами, світлі думи—сумом, надії—сумнівами; політичні чвари тривожать його; народ утратив тверду віру, ясний погляд на свою путь, поет—відголос народу; тому недивно, що він перейнятий сумнівами, які чуються і в його політичних, і в громадських, і в релігійних думках. Він не знає, які блага принесє революція 30 року. Він почуває, що існуюча форма урядування іде проти інтересів прогресу, але він не знає, чим замінити її. „Пісні присмерків“—твір перехідної епохи. Дві останні збірки перейняті гуманним почуттям, любов'ю до страждущих і знедолених. Поруч із багатцем, що живе заради золота, не знає милосердя і благородних думок, ми знайдемо тут образ юної робітниці, що невтомно працює, чистої і страждаючої. Поет посилає докори першому і слово розради й підбадьорення другій: він радить

їй берегти свою чистоту, бути бадьорою й веселою і слухатися тільки голосу доброчесності. Гюго виростав разом з епохою, він ставав вдумливішим, його гуманні ідеї набирали виразніших форм завдяки життєвому досвідові. Мотиви його лірики першого періоду не перестають звучати до кінця в його поезії. В „Карі“ Гюго підноситься до грізного сатирика. „Споглядання“, що з'явилися в 1856 році, це — повість 25-ти років, пережитих поетом; це збірка дум, нав'яаних роками вигнання, родинними втратами, політичними розчаруваннями. Нарешті, „Легенда віків“ — епопея, в якій поет ще раз виступає представником романтичного універсалізму; він хоче написати всю історію людства, вибираючи найопукліші і найтиповіші епохи; він хотів вік за віком простежити, як змінювалась фізіономія народів, йому хотілось уловити послідовні відбитки людської подоби, починаючи з Єви, матері людей, і кінчаючи революцією, матір'ю народів. Йому хотілося змалювати людство послідовно і одночасно в усіх його проявах: в історії, в легенді, філософії, релігії, науці, — людство, життя якого визначається одним грандіозним рухом до світла; він хотів змалювати розвиток людського роду, його піднесення „від мороку до ідеалу, від земного пекла до небесного раю“ (А. Вагбоу, цит. кн., стор. 287). В цьому грандіозному завданні неважко впізнати безмірні домагання романтика. Нова тут лише палка віра в прогрес, погляд на історію як на шлях до здійснення ідеалу.

Ті ж особливості, що відзначають лірику Гюго, позначаються і в його романах. Він — романтик, тому що поетизує дійсність, любить історичні сюжети, які відкривають більший простір для ідеалізації і фантазії. Він — реаліст, тому що ніколи не відривається від дійсності, завжди прагне висвітлити її, хоч висвітлює він різким і дивним світлом. Він — соціальний і навіть тенденційний письменник, тому що бореться проти соціальної нерівності, виступає на оборону знедолених, громить егоїзм експлуататорів, ставить собі певні агітаційні цілі. Романтизм і реалізм, чисте мистецтво і впадаюча в очі тенденційність химерно переплітаються в його романах.

Кращий з ранніх романів Гюго — „Собор Паризької Богоматері“. Цей твір — продукт того романтичного історизму, який дав могутній поштовх науковому вивченню історії. Шатобріанівські „Мученики“ і скоттівський „Айвенго“ надихнули Огюстена Тьєррі. Фантастичні романи, в яких було так мало справжньої історії, дали стимул авторові „Переказів про Меровінгів“ і „Завоювання Англії“. Інтерес до середньовічної поезії, збуджений німецькими романтиками, надихнув братів Грімм при створенні їх наукових праць. Охоплюючи увесь світ в його минулому й теперішньому, намагаючись проникнути в таємниці мови і в невідомі країни, не вмюючи чекати копітких висновків науки, романтики попередили вчених. За допомогою фантазії вони відповіли на всі питання, уявою доповнили прогалини наукових даних і нашвидку поєднали уривки людського знання, нашвидку створили гармонійну картину історії, природи і людини, — кар-

тину, в якій наука і фантазія переплітались поміж собою. Скептична думка зруйнувала цей гармонійний утвір романтики, але вона не могла знищити тієї любові до знання, яку запалили романтики, намалювавши перед очима вчених блискучі перспективи. Романтики мало залишили тривкого в сфері науки, але вони надихали на великі праці в галузі історії, природознавства, міфології, філології, етнографії і т. д.

Звідси треба виходити, розглядаючи „Собор Паризької Богоматері“. Так дивився на нього і сам Гюго. „Це, — писав він, — картина Парижа XV віку і картина XV віку, відбитого в Парижі. Книга ця не має ніяких претензій на історичне значення, хоч у ній з деякими знаннями, але в загальних оглядах зображено стан звичаїв, вірувань, законів, мистецтв, нарешті, цивілізації XV віку. А втім вага її полягає не в цьому. Якщо вона має цінність, то як продукт уяви, примхи й фантазії“ (Вагбоу, там же, стор. 196). Питання про „місцевий колорит“ у „Соборі Паризької Богоматері“ викликало жваву полеміку. Тоді як надмірні прихильники Гюго захоплювались надзвичайно точним відтворенням звичаїв і навіть мови XV віку, противники його вказували на ряд грубих помилок, філологічних і ідейних анахронізмів; думки й почуття нашої епохи приписувались середньовічним людям і висловлювались нашою мовою. Хто має рацію в цій суперечці, наскільки пощастило Гюго засвоїти „Glossaire“ Монтейля або „Історію паризької старовини“ Совалля, для культурного історика XIX віку це другорядні питання. Не правильністю того або іншого вислову, не відповідністю до середньовічного колориту тієї або іншої деталі визначається вага роману Гюго. Ученому не можна на підставі цього роману вивчати Середні віки. Але хто може сказати, в скількох учених цей роман пробудив жадобу історичного дослідження, запалив безкорисливу любов до минулого, в скількох людях вселив він побожний подив перед захоплюючою величиною історичного процесу, пристрасне прагнення відгадати закони, що керують життям людства в його цілому! „Собор Паризької Богоматері“ — це минуле, пропущене крізь призму фантазії й гуманних поглядів XIX сторіччя. Сам автор найкраще визначив складові елементи цього твору: „деякі знання“ і багато „примх і фантазії“. Знать тут якраз стільки, скільки треба для того, щоб арена дії не здавалася суцільною вигадкою, а герої — безтілесними духами, але фантазії та примхи тут так багато, що вони допомогли авторові розкрити свою романтичну й гуманну душу, виявити своє глибоке розуміння корінних основ людської психології і своє гаряче співчуття до страждання, що кладе однакові сліди, однакову печать на вимучене людство всіх часів і всіх народів. Віддаленість часу, яка відкриває простір для фантазії, полегшила поетові це завдання, допомогла йому втілити свої ідеали в невиразні форми; вони втратили завдяки цьому певну частку своєї ясності, але виграли в широті й величі.

Опис самого собору — яскраве втілення ідеї романтичного універсалізму. Це не тільки велика пам'ятка архітектури, — це

живий гігант, коло ніг якого зустрічаються віки й покоління. „Це — симфонія, складена з каміння; це — утвір людини й народу, єдине і складне одночасно, подібно до його сестер — „Іліади“ та іспанських романцеро; це — разючий продукт поєднання всіх сил цілої епохи, в якому на кожному камені в сотнях форм позначається відбиток фантазії робітника, дисциплінований генієм художника; це — людський утвір, могутній і плодovitий, як утвір божественний, у якого він ніби запозичив подвійний його характер — різноманітності і вічності“. Але не тільки ціла епоха своїми думами, своєю колективною творчою силою виявилась у цій пам'ятці, — природа і час додали своїх зусиль до праці людини. Час пожер одинадцять східців сходів, що йшли в передніші часи навколо всього храму. Вони зникли в наслідок повільного, але нестримного підняття ґрунту острова, на якому збудовано собор. Але, пожерши один за одним східці, які надавали стільки величі храмові, цей же „час дав йому, можливо, більше, ніж відібрав, бо він же пофарбував увесь фасад у той темний колорит віків, який надає стільки величної краси старим будівлям“. Гюго наводить багато фактичних документально досліджених даних щодо змін, пережитих архітектурою храму, щодо людського вандалізму, який нищив пам'ятки старовини, але звичайно не цими науковими, правдивими чи помилковими відомостями пробуджує автор любов до таких пам'яток, — ні: сонм образів і довгий ряд ідей розкидані фантазією поета в красивому безладді під склепінням собору, життя поколінь, на які дивилися ці стіни, те вічне і єдине, що панує над безконечно різноманітними інтересами, бажаннями і прагненнями мільйонів людей і сил, становить принадну силу собору. „Великі будівлі, як і великі гори, — утвори віків. Часто мистецтво встигло вже змінитися, а вони ще недокінчені, і тоді вони спокійно продовжують розвиватися в тому новому напрямі, по якому пішло мистецтво. Нове мистецтво бере будівлю у своє відання. Ці послідовні спаяння різних мистецтв, на різній височині тієї самої будівлі, могли б дати цікавий матеріал для багатьох великих творів і часто, сказати б, до природної історії людства. Людина, артист, окрема особа зникають у цих великих масах, не залишаючи по собі імені автора, людський розум резюмується в них і зливається в одне ціле, тут час є архітектор, а народ — каменярь“.

Такі обставини, в яких відбуваються події; велетенський купол собору є ніби символ вічності, яка розкривається в окремих явищах. З цим же прагненням до вічного і незмінного підходить поет і до героїв, які борються, страждають і радуються коло підніжжя безсмертного велетня.

У центрі романа Есмеральда — циганка, повна грації і наївної дикості; це безпосередня істота, яка має ту цільність натури, що утворюється серед цілковитого простору, в густих лісах або в циганському таборі, далеко від культури й шуму великих міст. Дві людини, які оселилися під куполом собору, зв'язали свою долю з долею цієї чарівної дівчини. Життя цих

двох істот якимись таємними нитками зв'язане з величним храмом. Це дві самотніх душі, зовсім не схожі, для яких собор заміняв людське товариство. Дивна потвора Квазімодо не міг уявити собі інших огорож, крім кольорових шибок вікон, ніякої іншої тіні, крім тіні від кам'яного листа, на якому сиділи кам'яні ж птахи в саксонських капітелях, інших гір, крім величезних башт церкви, іншого океану, крім Парижа, що гомонів коло його ніг. Святі були його друзі і благословляли його; чудища теж були його друзі і охороняли його; часто, сидючи навкарачки перед якоюнебудь статуєю, він цілими годинами розмовляв з нею. Якщо в цей час хтонебудь заходив до церкви, він тікав, неначе застуканий за серенадою полюбовник. Церква заміняла йому не тільки товариство, але й увесь світ, всю природу. Але більш за все він любив дзвони. Він був дзвонарем, вони зробили його глухим, але часто матері найбільше люблять тих дітей, які завдали їм найбільших страждань. Дзвони пробуджували його душу і примушували його часом розправляти свої бідні крила, жалюгідно складені природою в їх печері, і часом робили його щасливим. Він любив і пестив їх, розмовляв з ними, розумів їх. Він любив їх усіх однаково, починаючи з найменшого до найбільшого. В дні „великого дзвоніння“ єдине око Квазімодо розкривалося ширше і яскравіше блищало фосфоричним світлом, дзвіниця дрижала, всі її частини неначе танцювали. Квазімодо кипів, як в казані. Інколи на нього нападало якесь шаленство, єдине око його запалювалося пекельним блиском; він підстерігав той дзвін, що до нього наближався, як павук підстерігає муху, і стрімголов кидався на нього. Вчепившись за нього, він разом з ним гойдався над безоднею, міцно тримаючись за вушко бронзового страхіття, стискаючи його своїми колінами, підострожуючи його закаблуками і збільшуючи вагою свого тіла його розмах. Башта дрижала, Квазімодо вигукував і скреготав зубами, риже волосся йому ставало дибом, груди йому здіймались, неначе ковальський міх, очі його блищали, велетенський дзвін, немов засапавшись, наче іржав під шаленим іздцем. Це був уже не дзвін і не дзвонар, це був якийсь вихор, буря, запаморочення, марення.

Це дзвоніння було його стихією. Тут жив своерідним, нікому незрозумілим життям той, кому не було місця серед людства. Його потворність була жахлива: чотиригранний ніс, підковоподібний рот, малесеньке ліве око, майже закрите густою рижою бровою, тоді як праве око зовсім зникло під величезною бородавкою, поламані криві зуби, які нагадували визубні в стіні фортеці, два великих горби — спереду і ззаду, з величезною головою над ними, покритою розкуйовдженим рижим волоссям, ноги, що торкалися одна одної тільки колінами, широкі ступні, потворні руки і в той же час щось сильне, могутнє і вправне у всій його фігурі, наче невдало спаяний велетень! Фігура виродка — один з улюблених образів поезії. Шекспірівський Річард і гауптманівський Крамер є оригінальне тлумачення психології виродка. Але навряд чи хтонебудь з такою

любов'ю намагався проникнути в душу виродка, як Гюго. Відшукати „куточок душі, не заглиблений в Стікс“, в істоті, сама фігура якої була живим нагадуванням про пекло,— таке завдання повинне було захопити письменника, що в найнепоказніших явищах шукав слідів дійсного божественного начала. У виродливому тілі атрофується і розум. Квазімодо ледве почував у собі присутність душі. Мозок його являв собою якийсь особливий світ: всі думки, що проходили крізь нього, виходили якимись поламаними й погнутими. Через це міркування його не могли бути правильними. Звідси неминуче впливали тисячі оптичних обманів, тисячі перекручених міркувань, тисячі то безумних, то ідіотичних стрибків його думки. Першим наслідком цієї нещасної організації розуму його було те, що він не міг розумно і прямо дивитися на речі. Вони не справляли на нього майже ніякого безпосереднього враження. Зовнішній світ здавався йому далеко більше віддаленим, аніж нам, звичайним смертним. Другим наслідком його потворності було те, що вона робила його злим. І справді, він був злий, тому що був дикий, а був дикий тому, що був потворний. З перших же років своїх на життєвому шляху він спочатку інстинктивно почував, а потім і ясно усвідомлював, що всі зневажають його, відштовхують, цураються його. Коли він підріс, він навіть не бачив навколо себе нічого, крім презирства й зненависті. І він вирішив відповідати людям тим самим; він підняв зброю, якою його ранили; він став злим.

Квазімодо був не єдиною самотною душею під склепінням гігантського собору. Клод Фролло змалку був стараним, сумним і серйозним хлопчиком, він уникав товаришів і любив науку. Вісімнадцяти років він уже пройшов усі чотири факультети. Двадцяти років з особливого дозволу папського престолу він був уже священиком і служив в одному з притворів собору. Тридцяти шести років він був уже архidiaконом, серйозним і похмурим священиком, що досягнув усіх приступних людині знання. Поміж ним і собором існував також таємний зв'язок; цілими годинами сидів він перед папертю, розглядаючи різьбу головних вхідних дверей, то ніби вивчаючи фігури нерозумних дів з їх перекинутими донизу світильниками, то фігури мудрих дів, які тримали свої світильники просто перед собою. Дві так мало подібні між собою істоти, як Клод і Квазімодо, одночасно закохалися в будівлі собору, хоч і різною любов'ю: один, напівлюдина, дикун, полюбив собор за його красу і стрункість, за гармонію частин, другий — людина вчена — за його внутрішній зміст, за його міфи, символізм, одне слово, за ту загадку, яку він вічно дає розумові. Аскет і виродок, людина, що свідомо відійшла від земних радостей, і людина, яку викинула за борт життя природа, — такі були два герої, закохані в будівлі собору. Природа жорстоко мстить за ухилення від природних законів, і обидва, і аскет і виродок, полюбили Есмеральду. Вони любили її кожний по-своєму. В священику вона розбудила звіра, в дзвонарі — людину. На площі, прикутий до ганебного стовпа,

побитий за жорстокими законами тієї епохи, обсипуваний лайкою, глузуваннями та плювками розлюченого натовпу, Квазімодо корчився в нелюдських муках. Він благав заспокоїти спрагу, що мучила його. Дикий вибух реготу, і забруднена в калюжі губка, кинута в його обличчя, була відповіддю на його благання. В цей момент циганка швидким і легким кроком вибігла на поміст і піднесла пляшку до спраглих губ нещасного. „Тоді на цьому оці, досі сухому і запаленому, виступила велика сльоза, що повільно скотилася по бридкому, спотвореному злобою і розпукою обличчю. Це, може, була перша сльоза, пролита цією жалюгідною істотою“. Так почалася любов Квазімодо. Інакше полюбив Клод Фролло. Він дивився з вікна своєї келії, як вона танцювала провансальську сарабанду на площі перед папертю, і почуття, що їх він гасив у своїй душі довгі роки, пробуджувались і владно заявляли про своє існування. Перед ногами його розстилався увесь Париж з тисячами стріл своїх будівель, з своїм горизонтом зеленіючих лук, з хмарами диму. Але у всьому цьому місті він бачив один невеликий простір, у всьому натовпі він бачив один тільки образ — образ циганки.

Есмеральда любила легковажного капітана Феба. Клод з ревності ударив його кинджалом. Її обвинуватили в цьому злочині, на тортурах вона призналася в тому, в чому не була винна, і ця прекрасна істота приречена на жахливу страту. Клод був серед її катів і бачив її муки. Він прийшов до її темниці і розповів їй історію своєї любові. В його сповіді відчувається то голос розбудженого звіра, то жах монаха, який бачить у своєму сп'янінні від пристрастей перемогу сатани. Квазімодо вирвав її з рук катів і сховав під склепінням собору. Свідомість того, що вона тут, під однією покрівлею з його келією, перетворювала муки Клода в нестерпне катування. Він корчився на своєму ліжку і судорожно стискував кулаки. Не так любив Квазімодо. Він став її добрим генієм. Щодня під час її сну невидима рука приносила їй їсти й пити; вечорами вона чула бридкі вірші, наспівувані потворним голосом: її заколисували; одного разу ранком вона знайшла квіти у себе на вікні. Все це робив Квазімодо. Він спав поперек її дверей, як сторожовий пес. Клод послав її на страту. Феб в день її страти з балкона дивився з своєю нареченою на сумне видовище. Квазімодо зник цього дня, і тільки через два роки, коли випадково довелось відкрити могили страченої, її кістяк знайшли в обіймах іншого кістяка. „Спинний хребет його був покривлений, голова його глибоко сиділа між лопатками і одна нога його була коротша від другої, шийні зв'язки його не були поламані, — ясно, що це не був труп повішеного. Людина, якій він належав, очевидно, сама прийшла в це підземелля і померла тут. Коли його схотіли відірвати від кістяка, який він обняв, він розсипався порохом“.

В цих картинах багато фантастичного, але саме віддаленість часу дозволила поетові залишитися правдивим у самій фантазії. В сучасних обставинах не можна було знайти цих дивовижних

колізій, цих чарівних ситуацій. Розсудок і аналіз убили б в читачеві довір'я до несподіваних ефектів, він помітив би надуманість і вигадки поета. Але на віддалі чотирьох віків найрідкіші і найвинятковіші ситуації здаються ймовірними і можливими. Феб, що милується з балкона на страту Есмеральди, крик любові, що вирвався з грудей циганки, яка безоглядно віддалася легковажному егоїстові, катування Есмеральди і страждання присутнього при цих катуваннях монаха, збожеволілого від жаху і сп'янілого від пристрасті; байдужість натовпу і страждання поета Гренгуара; ряд інших не менш фантастичних ситуацій, які стоять на грані дійсності й марення, — все це дозволяло поетові показати такі безодні безсердечності й жорстокості, таку глибину людського горя, такі подвиги самопожертви й альтруїзму, які йому не пощастило б відтінити з такою силою в обставинах сучасності. Почавши з цілковитого зречення життя, витаючи в світі нездійсненого, романтики знайшли в історії вихід із своїх поетичних мрій, коли потреба повернутися на землю владно позначилася на їх свідомості. Історія в цьому їм дуже прислужилася. Вона не є дійсність, але в той же час вона не є вигадка. Вона давала романтикам можливість зберегти свої романтичні прийоми і в той же час тішитися думкою, що вони зійшли з неба на землю, з неіснуючого світу переселились в існуючий. Історичні сюжети були першим кроком на шляху до реалізму. Вони були першим симптомом інтересу до дійсності, що пробудився серед самих романтиків. „Собор Паризької Богоматері“ — найвизначніша пам'ятка цього романтичного історизму.

XIII.

„Нещасні“. — Завдання, що їх ставив собі Гюго в цьому романі. — Злочинець Жан Вальжан, повія Фантіна та поліцейський наглядач Жавер як елементи сучасного соціального ладу. — Позитивні ідеали Гюго. — Монсеньйор Б'єнвеню та мер Мадлен. — Драматична реформа. — Передмова до „Кромвеля“. — „Ернані“. — Драми Гюго.

„Собор Паризької Богоматері“ вийшов у 1831 році, „Нещасні“ („Les Misérables“) — в 1862 році. Коли Гюго творив свою середньовічну епопею, він був тридцятилітнім юнаком. Коли він закінчив свою довгу повість сучасного горя, він був уже шестидесятилітнім старцем. Якщо в першому романі переважають мотиви романтичного універсалізму, то в пізньому творі Гюго позначилися гуманні й соціальні сподівання епохи. В першому романі перед нами захоплююча сторінка історії, в якій, як у краплині, відбивається рух світового життя. У другому — те ж таки світове життя, відбите в сльозах нещасних, викинутих за борт життя. Якщо „Собор Паризької Богоматері“ — пам'ятка романтичного історизму, то „Нещасні“ — поетичний продукт романтичного соціалізму. „До того часу, — каже автор у передмові, — доки силою законів і звичаїв існуватиме соціальне прокляття, що штучно утворює пекло серед повного розквіту цивілізації, що ускладняє божественне призначення фатальним

людським призначенням, доки не будуть розв'язані три проблеми нашого часу: пригноблення людей, які стали пролетарями, падіння жінки в наслідок голоду, виснаження дітей, доки можлива в певних країнах соціальна асфіксія, одне слово, доки можливі злидні й нещасття, — такі книги будуть корисні". Романтична критика сама почувала в цьому романі відмовлення від ідеалів чистого безпристрасного мистецтва. Ламартін у листі до Гюго заявляв, що він захоплений красотами роману, але засмучений його тенденцією. Суспільство священне, тому що воно необхідне, хоч воно й недосконале, бо його створила людина. Палка й радикальна критика суспільства, що була в романі Гюго, на думку Ламартіна, руйнувала таким чином священні устої. Гюго відповів захопленому прихильникові свого таланту: „Коли ідеальне є радикальне, так, я — радикал. Так, я визнаю, вимагаю, я хочу найкращого у всьому. Найкраще не є ворог добра, воно — ворог зла. Так, суспільство, що допускає злидні... так, людство, що допускає війну, видаються суспільством і людством нижчого порядку... Я хочу зробити власність спільною, а це не однаково, що скасувати її, я хочу знищити паразитизм; кожна людина буде власником, ніхто не буде хазяїном. Ось моя соціальна економія, і якщо мета далека, це не підстава відмовлятися від прямування до неї. Оскільки людству дано хотіти, я хочу зруйнувати створене людьми фатальне призначення. Я засуджую рабство, переслідую злидні, повчаю нещасття, досліджую хворобу, освітлюю ніч, ненавиджу ненависть. Такий я, і ось чому я написав „Нещасні“. За моїм задумом „Нещасні“ — книга, підстава якої — братерство, а мета — прогрес“ (Вагбоу, там же, стор. 304).

Герой роману — Жан Вальжан. Йому було 25 років, коли на руках у нього залишилася сестра і її семеро дітей. Він замінив їм батька. Молодість його минула у важкій і невдячній праці. Випала сувора зима. Жан залишився без роботи. В сім'ї не було хліба. Жодного шматка хліба. Жан розбив кулаком вікно в пекарні, схопив хліб, побіг з ним. Його судили „за крадіжку з проломом вночі з жилого дому“ і засудили на п'ять років на галери. Молоток, що приклепував кінець його ошейника, стукав над головою злочинця, що ридав у той самий день, коли по Парижу лунали радісні вигуки радіючого народу, що святкував перемогу Бонапарта коло Монтенатті. Його привезли до Тулона, прикованого за шию до візка. Він перестав бути Жаном Вальжаном і став № 24601. Про родичів він почув тільки один раз. Хтось бачив його сестру, коло неї була одна дитина. Де були інші шість? Вона й сама, мабуть, цього не знала. Кілька разів він намагався тікати; його ловили і кожний раз збільшували строк кари, який дійшов до дев'ятнадцяти років. Випустили його в 1815 році, посадили в 1796 за те, що він вибив шибку і вкрав хліб. Жан Вальжан увійшов до в'язниці, ридаючи і тремтячи, вийшов із неї залізним. Увійшов в розпукою, вийшов похмурий. Що пройшло по душі його? Під кием, у кайданах він став роздумувати. Насамперед він

засудив себе самого; він зрозумів безумний вчинок, що голод не виправдує злочинства, що якби він попросив, йому б не відмовили хліба. Але потім він запитав себе: чи один він винний у страшній долі своїй? Чи справедливо, поперше, що в нього, людини роботящої, не було роботи, чи не занадто жорстока, подруге, кара йому? Чи не більше накоїв лиха закон своєю карою, аніж він, злочинець, своїм злочинством? Чи не перетягає занадто та сторожа терезів, на якій спокутування? Чи не загладжується вина непомірністю кари, і чи не слід в наслідок цієї непомірності зробити навпаки: на місце злочинця поставити закон, засудженого визнати жертвою, боржника — кредитором, визнати, одне слово, право саме на стороні того, хто його порушив? Чи не є, нарешті, ця кара, з надвишками за кожную спробу втекти, замах на життя слабого, злочинство суспільства перед особою, злочинство, що робиться день - у - день протягом дев'ятнадцяти років? Розв'язавши ці питання, він засудив суспільство, обвинуватив його в своїй нещасній долі і дав собі слово порухатися з ним при першій зустрічі. Колись смиренний працівник став злочинцем.

Так розвиваються злочинці.

Фантіна була однією з тих істот, що розцвітають, сказати б, в серці народу. Десяти років Фантіна залишила своє рідне місто і пішла служити до навколишніх фермерів; батьків вона ніколи не знала. П'ятнадцяти років вона прийшла в Париж „шукати щастя“. Фантіна була дуже гарна і намагалася лишитися чистою якмога довше. Вона працювала, щоб жити, потім вона полюбила теж для того, щоб жити, тому що серце має свій голод. Вона полюбила. Для нього це була любовна інтрижка, для неї — пристрась. Вулиці Латинського кварталу, переповнені студентами, бачили початок цього сну. Два роки вона була щаслива, потім він кинув її, серед оргії, жартуючи та граючи, обернувши саму розлуку в веселий епізод, — кинув тому, що „батьківщині треба було, щоб він став префектом, батьком родини, радником у державі“. У неї залишилась дитина. Вона віддала її чужим людям, а сама повернулася на батьківщину. Вона потрапила до жіночої майстерні при величезній фабриці. Вона чесно працювала і відсилала все недобросовісним чужим людям, у яких жила її маляточка і які щомісяця збільшували свої вимоги. Вона була красива — і в неї були вороги серед її подруг у майстерні. Вона не вміла боротися з інтригою, і її звільнили з фабрики. Вона продала своє волосся, чудове біляве волосся, що спадало аж до пояса. „Мойй дитині вже не холодно, — думала вона, — я її вдягла у своє волосся“. Вона помилялась: ті, кому вона залишила дитину, витрачали її гроші на себе. Коли вони повідомили про хворобу її дівчинки і зажадали сорок франків, вона пригадала, що цю суму пропонували їй за два передніх зуби. Коли ранком до неї підійшла її подруга, Фантіна, що постаріла відразу на десять років, показала їй два блискучих наполеондори. „Де ви дістали це золото?“ — „Я його добула...“ — відповіла Фантіна і посміхнулась; свічка освітлювала це лице; це була кривава

посмішка; червонувата слина змочувала куточки губ, а в роті був чорний отвір. Ї знову обдурили, хвороба її дочки була вигадкою. Але ось одного разу вона одержала листа, в якому загрожували вигнати її дочку на вулицю, якщо вона не пришле сто франків. „Продамо решту!“— промовила вона.

Так з'являються повії.

За півсторіччя до висновків сучасної статистики Гюго у зворушливому образі Фантіни сказав цю просту істину, що голод і злидні—головні джерела розвитку проституції. Життя й соціальний лад сказали Фантіні своє останнє слово, як сказали вони це слово Жану Вальжанові.

Жан Вальжан і Фантіна, ці дві жертви соціального безладдя, жертви двох нерозв'язаних соціальних проблем із трьох, намічених автором, зустрілися при дивних обставинах. Якимсь веселим молодим людям заманулося побавитися, і вони на вулиці насипали снігу за спину першій зустрічній жінці. Цією жінкою була Фантіна. Вона була така вимучена, що не витримала цієї нової безпричинної образи, яку кинуло їй суспільство в особі свого пестуна. Вона якось чудно заревла, скочила, як пантера, і, кинувшись на франта, вчепилася йому нігтями в обличчя. Поліцейський наглядач Ж а в е р був людина обов'язку. Він свято шанував той суспільний лад, що його він покликаний був охороняти. Він був чесний до героїзму і тупий до ідіотизму. Розумування і критика видалися б йому кощунством. Для нього не існувало людей, не існувало складних індивідуумів з багатою різноманітністю їх внутрішнього світу. Він знав дві категорії людей: мирних громадян, що складають суспільство, і покидьків, ворожих суспільству, порушуючих порядок. Його поліцейський розум, зразково дисциплінований, не міг уявити собі інших категорій. Він вважав своїм священним обов'язком охороняти перших і провадити нещадну боротьбу з другими. Для нього життя не було вічним рухом, а суспільство—живим організмом, що розвивається; для нього це були застигли форми, на сторожі яких він стояв, як вірний пес. І кожне зазіхання на них він вважав злочинством. Буржуазний лад, заснований на пригнобленні пролетаріату, потребує особливого типу охоронців, холодних і ясних, як рядки векселя, в яких часто криється нерозказана трагедія. Буржуазія творить новий світ на свій образ і подобу. Вона перебудувала всі взаємини, вона зробила також і з представників влади своїх вірних слуг. Жавер—образ, створений геніальним художником, що несвідомо відбивав найяскравіші моменти своєї епохи. Жавер був сторож суспільства—і в поліцейському бюро винними стали не хулігани, а Фантіна. Тут вона побачила самого пана мера. Це був власник тієї самої фабрики, яка завдала їй стільки горя. Жах і злоба охопили її, коли вона побачила винуватця свого нещастя. Вона плюнула йому в обличчя. Її плутаномова, це—наївний, але цією своєю наївністю красномовний протест проти соціальної неправди. „Він вигнав мене в наслідок пліток робітниць. Чи не жахливо це? вигнати бідну дівчину, яка щиро працює! Тоді я стала заробляти дуже мало, і нещастя

прийшло до мене. Не завадило б, щоб панове поліцаї зробили одне поліпшення: вони повинні б заборонити підрядчикам шкодити бідним людям. Я вам зараз поясню це. От ви заробляєте дванадцять су в день шиттям сорочок, раптом ціна падає до дев'яти су, і ось вам нема з чого жити. Ну, і стаеш, чим можеш. А в мене була моя маленька Козетта, і я примушена була стати поганою жінкою. Тепер ви розумієте, що цей розбійник мер і є причина зла". В цій уривчастій мові вся історія пролетаріату, його мужчин, приречених на злидні й злочинства, його жінок, приречених на проституцію, його дітей, приречених на важку роботу, позбавлених сім'ї і материнської ласки. Всі три проблеми висвітлені: доля маленької Козетти, переобтяженої важкою працею у чужих людей, доповнює історію Вальжана і Фантіни.

Фантіна помилилась: мер не був винний у її нещасті. Мер був не хто інший, як каторжник Жан Вальжан. В заплутаності і складності сучасних взаємин такі перетворення були можливі. Даруємо авторові цей новий незвичайний випадок і будемо задоволені поясненням, що при пануванні загальної конкуренції, при великому значенні енергії та винахідливості всяк має надію піднятися з найнижчих шарів суспільства на його вершини і скинути звідти на своє місце недавніх щасливців. Помиримся з думкою, що Гюго дивиться на життя і природу особливими очима. Він не перекручує фактів, але він освітлює їх особливим світлом. В цьому освітленні нема простоти і природності, але зате є сліпуча яскравість, і істина при цьому фантастичному світлі набирає часто таких різких форм, яких вона не могла б мати при звичайному освітленні. Величезні тіні, що падають від предметів при мінливому світлі багаття, часто виділяють характерні особливості цих предметів яскравіше, ніж самі предмети. Перетворення Жана Вальжана — одна з таких чарівних примар. Поет розкрив в історії цього перетворення свій позитивний світогляд. Як виправити велике лихо, що панує в світі? В історії Фантіни й Вальжана виявлено причини і походження цього лиха, в особі Жавера змальовано тих, хто закріплює його існування. В особі мера Мадлена, звання й багатство якого зміли його минуле каторжника, Гюго вивів тих, на кого він покладав місію суспільного оновлення, хто були носителями ідеалів кращого. Перетворення Вальжана на мера Мадлена було тільки видимою, зовнішньою зміною його долі. Значно важливішим було інше — внутрішнє перетворення. Розлючений ворог суспільства став великим філантропом. Неписьменний робітник, жорстокий каторжник перетворився в мудрого серцезнавця, що збагнув зміст суспільного непорядку, глибину людського страждання, марність багатства й почестей. Це переродження людської душі сталося завдяки одній тільки зустрічі, одному доброму слову. Пляшка води, піднесена до спраглих уст Квазімодо, викликала першу сльозу на єдиному оці виродка; добрий вчинок монсеньйора Б'єнвеню перетворив каторжника на філантропа і корисного члена суспільства. Коли Жан Вальжан вийшов із в'язниці, він, умираючи з голоду і втоми, марно шукав ночлігу та притулку.

Ніхто не пустив до себе колишнього каторжника навіть за гроші. Він ліг на купу каміння, виснажений. Якась бабуся висловила йому своє співчуття. Він розповів їй про свою гірку долю: він усюди просився, його ніде не прийняли. „А чи в ті двері ви стукали?“— запитала бабуся. „Ні“.— „Так постукайте“. Це були двері в квартиру монсеньйора Б'єнвеню. Жан постукав у ці двері і не марно.

Монсеньйор Б'єнвеню — дивний єпископ. З п'ятнадцяти тисяч ліврів свого утримання він лишав собі тисячу, решту він розподіляв між благодійними товариствами та бідними. Він брав за сповіді, казання, весілля і т. ін., але брав з багатих тільки для того, щоб роздати бідним. Заможні й незаможні приходили до єпископа: одні приходили по милостиню, що її лишали інші. Він став скарбником усіх добродійностей і касиром усіх нужд. Величезні суми проходили через його руки, але ніщо не могло його примусити хоч скількинебудь змінити свій побут і додати хоч найменшу зайвину до необхідних витрат. Єдина розкіш, яку зберіг у себе єпископ, були срібні свічники і срібні столові прибори. Єпископ не мав звичаю питати тих, що приходять до нього, про їх імена. Його зустріч з Вальжаном, вплив, що його справило на каторжника звертання до нього єпископа із словом „добродію“, взагалі вся ця картина льоду, застиглого, холодного і починаючого танути під промінням любові й поваги до людської особи,— безперечно, одна з кращих сторінок романа, не зважаючи на ходульність окремих сцен, на деяку солодкуватість у змалюванні характеру монсеньйора. Але серце, розлючене і закореніле в ненависті до людства, не легко піддається доброму впливові. Вальжан зле віддячив єпископові: вночі він заліз до нього в кімнату, украв його срібло і зник. Коли жандарми ранком привели до нього злодія, і єпископ заявив їм, що він сам подарував срібло заарештованій ними людині, Жан „подивився на нього з виразом, якого не передасть жодна людська мова“. І коли жандарми пішли, монсеньйор Б'єнвеню підійшов до сторопілого каторжника і сказав: „Жан Вальжан, брате мій, з цього часу ви належите уже не злу, а добру. Я купив у вас вашу душу, я вириваю її у чорних думок і духа згуби і віддаю її богам“. Суспільство трудилося протягом дев'ятнадцяти років, щоб перетворити чесного робітника в злочинця, монсеньйор Б'єнвеню в один день зробив із розбійника христіанина. Жан Вальжан помер. Мер Мадлен народився. Збагачення цілої країни, утерті сльози сиріт, щастя тисяч людей, облагодіяних Мадленом, акуратне надходження податків з тієї області, де він поселився,— всі ці блага були наслідками, що випливали з мудрого вчинку єпископа. Він пожертвував срібними речами і висушив потоки сліз, відвернув муки й страждання. Така романтична соціологія. „Якби,— говорить у тому ж романі Гюго,— вночі проти 18 червня 1815 року (тобто в ніч Ватерлооського бою) не йшов дощ, майбутність Європи змінилась би. Кілька крапель води примусили схилитися Наполеона. Хмари, що проплили по небу всупереч порі року, досить було для того,

щоб повалити всесвіт". Така романтична стратегія і романтична політика! Срібні речі єпископа, що підносять матеріальний і духовний добробут цілої країни, не менш характерні для світогляду Гюго, аніж краплини дощу, що вирішили долю Європи. Особливість романтичної соціології полягає в тому, що вона користується фантазією як засобом для розв'язання соціальних проблем. Поставленими завданнями Гюго наближається до сучасного соціалізму, рекомендованими засобами він є мораліст і поет. Він хоче знищити пролетаріат, який принижує людство, рабство жінки, яке веде до проституції, страждання дітей. Але він не знаходить для цього кращого засобу, як створення фантастичної фігури сентиментального єпископа, і рекомендує брати приклад з цього єпископа. Тоді як пролетаріат уже формувався у струнку армію з ясною теоретичною і практичною програмою, непоправний романтик, як і раніше, високо тримав свій поетичний прапор, продовжуючи вірити, що тільки поезія і гуманність покликані врятувати людство, продовжуючи вживати старих ліків, щоб вилікувати нову хворобу.

Ті ж особливості, якими позначена лірика Гюго і його романи, відзначають і його драму. Варто уваги, що саме цей вид поетичної творчості став ареною, на якій зосередилась боротьба між старим і новим напрямом. Театр має особливу стійкість та консерватизм, порівнюючи з іншими формами мистецтва. Актори, автори, публіка, за справедливим зауваженням Рене Думіка, в театрі однаково є консерваторами і зближуються в підтримці освячених часом звичаїв і успадкованих від минулого звичок; в самому кону та в декораціях, які піднімаються, криється прихована сила, що опирається запровадженню нових методів. В театрі трудніше перемогти традицію, ніж у будь-якому літературному жанрі. Сцена переповнена умовностями. Тільки багаторічне існування їх привчає публіку миритися з ними; вони не заважають їй відчувати сценічну ілюзію. Драматична реформа призводить до заміни старих умовностей новими. А для пристосування до цих останніх доводиться перевиховати і артистів і публіку. Перемога на сценічному кону доводить завжди остаточну перемогу нового літературного напрямку. Ось чому моментом оголошення війни між романтиками і класиками вважають 1827 рік, рік появи „Кромвеля“. В самій трагедії не було нічого видатного. Але передмова до „Кромвеля“ стала маніфестом романтичної партії. На початку XIX віку трохи дивно бачити боротьбу між романтиками й класиками. Півтора сторіччя відділяють „Кромвеля“ від „Поетичного мистецтва“ Буало. А проте боротьба розпочалася, боротьба жорстока й непримиренна. Не зважаючи на перипетії, які пережила французька література протягом XVIII сторіччя, класична традиція і далі трималася і навіть панувала в ній. Вольтер був учнем Буало і Расіна, і численні епігони класичної школи затоплювали французьку сцену трагедіями, складеними за всіма правилами поетики Буало. Буржуазна драма (див. I т. „Нарисів“), що проголосила в особі Дідро й Мерсьє нові принципи мистецтва, не скинула класицизму, що

доживав свої дні поруч з сльозливою і сентиментальною драмою. Старі форми, що не вмещували нового змісту, ще трималися; їх обминали, але з ними не наважувались покінчити, поки Гюго не оголосив класицизмові рішучу війну своїм маніфестом. Поява „Кромвеля“ викликала цілу бурю в пресі. „Для нападу на велетнів (тобто Корнеля і Мольєра),— писав один із оборонців старого напрямку,— потрібна не абияка сила; щоб скинути з п'єдесталу геніїв, визнаних рядом поколінь, треба боротися з ними, якщо не однаковою зброєю, то, принаймні, хоч майстерним і чистим стилем... А хіба може сподіватися успіху в своєму нападі такий невмілий письменник, як автор передмови“. Те, що старим здавалося порушенням чистоти й витонченості, незабаром стало прапором, навколо якого збирались молоді письменники, що повстали за незалежність драматичної літератури.

Розгляньмо докладніше ідеї, висловлені в цій славетній передмові.

Кажуть, що прославлений трагік цієї епохи—Тальма, 60-літній старий, скаржився одного разу Гюго на долю артистів, яких одвічні забобони все ще не могли визнати людьми. „Артиста,— сказав Тальма,— підносить тільки роль, а в мене і ролі справжньої ніколи не було, ні разу не довелося зіграти, що називається, по душі... Трагедія... це, звісно, прекрасно, благородно, велично— все, що хочете, але разом з цією величністю я хотів би більше життєвої правди і простоти, я хотів би показати людину, як вона є, з усіма різноманітними рисами людського характеру, яка не була б абстрактним ходячим поняттям, якоюсь трагічною лялькою: хай вона буде король, але в той же час і людина. Та ось вам приклад. Граючи роль Карла VI, я справив враження словами: „хліба мені, хліба!“ А чому?— Та тому, що тут виявляється уже не королівське, а загальнолюдське страждання; тут трагізм поєднується з правдою, ідеальна велич не виключає реального відчуття голоду, реальної свідомості злиднів. Так, правди і правди— ось чого я шукав усе своє життя!“ На це признание старого артиста, який усе своє життя втілював героїчні образи класичної трагедії, В. Гюго відповів: „Саме те, що ви мрієте зіграти, я мрію написати“. І поет повідомив трагіка про плани своєї першої трагедії: він хотів у своєму „Кромвелі“ замінити трагедію драмою, ввести в неї людей замість „персонажів“, життєву правду замість віджилих традицій, вільні переходи від героїчного до буденного, вільний стиль, що виливається у всілякі форми— в епічну, ліричну, сатиричну, серйозну і жартивіливу, вигнати „тиради“ й вірші, що б'ють на „ефект“.

Такі були завдання, що їх ставила собі романтична драма. У передмові до „Кромвеля“ Гюго вказує на заходи до здійснення цього завдання. Перша вимога його, це— вимога абсолютної волі для драматичної творчості. Воля проходить всюди, і дивно, що їй не дають доступу в ту сферу, яка з природи вільна,— в сферу мислі. „Нема більше правил і зразків! Або, правильніше, нема інших законів, крім загальних законів природи, що панують над усім мистецтвом, і спеціальних законів для кожного твору,

які впливають із спеціальних особливостей сюжету... Поет повинен мати порадиниками тільки природу, істину і своє на-
тхнення". З цього основного погляду впливала і друга вимога
Гюго, яка йшла проти псевдокласичної традиції. Класики не до-
пускали смішного й потворного в трагедію, боючись дисгар-
монії, побоюючись порушити її величний і піднесений харак-
тер. Гюго вимагав поєднання різних елементів. В драмі все
повинне відбиватися так само, як і в дійсності. Тіло відограє
певну роль, як і душа. Люди і події залежать від того і другого,
через те вони стають перед нами то страшними, то комічними,
а інколи разом і тими і другими. „Так, суддя скаже: „на страту,
і ходімо обідати“, Кромвель може сказати: „у мене парламент
у мішку, а король у кишени“, Цезар буде боятися „перекинутися
з тріумфальною колісницею“ і т. д.“ („Cromwell“, в „Oeuvres
complètes de V. Hugo“, Paris, Hetzel, стор. 19). В геніальних
людях, які б вони великі не були, завжди живе звір, який па-
родює їх розум. „Від великого до смішного,—сказав Напо-
леон,—один крок“. В. Гюго вважав за можливе вкладати в
уста монархів і героїв такі слова, що правовірний послідовник
класичного стилю заткнув би вуха. Із визволенням трагедії
від умовності в мові тісно зв'язана і третя вимога Гюго, а
саме — знищення славлених трьох едностей. Гюго вважає за по-
трібне зберегти з них одну, а саме єдність дії. Єдність часу
й місця обмежують поета. Завдяки їм про більшість подій гля-
дачеві доводиться чути з уст оповідачів; сам він не може ба-
чити їх, бо дія трагедії триває не більше як день і зосереджу-
ється в одному місці. Проте події, про які йде в ній мова, часто
відокремлені одна від однієї величезними віддалами і цілими
роками. „Замість сцен — оповідання, замість картин — описи.
Особи, поставлені подібно до античного хору між драмою
і нами, приходять розповідати про те, що відбувається на
площі, в храмі, в палаці. Нам хочеться вигукнути: проведіть
нас туди. Це цікаво подивитися! На це вони, звісно, відповіли б:
дуже можливо, що це цікаво, але справа в тому, що ми охороняємо
гідність французької Мельпомени“. Гюго вимагає, щоб дія роз-
вивалась перед очима у глядача. Класичні „вістуні“ повинні
були зійти з сцени. У стародавній Греції існування едностей
цілком відповідало побудові сцени. Її просторість дозволяла
охопити все місце дії, дозволяла авторові переносити останню
з одного кінця театру на другий; побудова сучасної сцени по-
требує скасування обмежуючих вимог. Крайні представники кла-
сицизму самі не почували нахилу додержувати трьох едностей.
Корнель не без бою погодився визнати їх.

Важливе значення мала четверта вимога Гюго, тісно зв'язана
з попередньою, а саме вимога щодо додержування колориту
місця й часу. Класичні поети створювали логічні абстрактності
замість живих людей; чим абстрактніша була обстановка, в якій вони
діяли, тим більше погоджувались вони із розсудковим характером
псевдокласичної трагедії. Гюго вважав за потрібне, щоб герої
жили й діяли в конкретній обстанові; точне відтворення місця

є перша умова реалізму. Хіба поет наважиться вбити Ріцію в якомусь іншому місці, крім кімнати Марії Стюарт, або проколоти кинджалом Генріха IV не на людній вулиці, заставленій возами й екіпажами („Gromvell“, стор. 22). Драматична дія повинна цілком гармоніювати з епохою і місцем.

Отже, романтизм і на сцені відроджував історичний дух. І тут він намагався воскресити образи минулого із збереженням історичної правди. Запроваджуючи нові принципи драматичного мистецтва, романтики повинні були скинути старих кумирів сцени і проголосити нових богів. Буало й Расінові вони протиставляли Шекспіра й Кальдерона. Автор „Гамлета“ був особливо сильним і вірним союзником нових принципів. В його трагедіях вони знайшли блискучу ілюстрацію своїх ідей. Рухомість сцени, швидкі переміни місця дій, інтенсивний і вільний розвиток самої дії, додержування місцевого колориту, змішування героїчного і смішного, прекрасного й бридкого, підкорення самим тільки законам природи й психологічна правда,— всі ці вимоги драматичної творчості знайшли своє здійснення в багатій літературній спадщині великого англійського поета. „Шекспір— бог театру!“— вигукує Гюго. Відкриття Шекспіра, не допущеного класиками на французьку сцену, проголошення англійського драматурга учителем— такий п'ятий важливий пункт програми Гюго.

Ми відзначили ті вимоги романтичного маніфесту, які повинні були справити благотворний вплив на дальшу літературу. Це— скоріше програма реалістичної, ніж романтичної школи. На прапорі реалістів написаний той же девіз: „вірність природі й життю“. Пригадаймо, що з цього ж положення виходив і Буало (див. І т. „Нарисів“), теоретик псевдокласичного театру. Здавалось би, що класики, романтики й реалісти розходяться тільки в деталях, а не в основному принципі. Насправді, між поетичними принципами цих шкіл є докорінна різниця. Буало запевняв, що ніхто краще від античних письменників не вмів спостерігати й передавати природу, тому наслідування природи в очах класиків полягало в засвоєнні аристотелівських правил. Якщо ми розглянемо, що розумів Гюго під зображенням природи, ми переконаємося, що і романтизм далекий від справжнього реалізму. Дійсність у природі і дійсність у мистецтві,— говорить Гюго,— це дві різні речі. Правда в мистецтві не є абсолютна вірність дійсності („la réalité absolue“). Мистецтво не може дати самої речі. Візьмімо перший - ліпший твір романтичного характеру, наприклад, „Сіда“. З першого слова ми вражені. Як? Сід говорить віршами! Хіба це природно? Мало того, він, іспанець, говорить по-французьки, тоді як природа вимагає, щоб він говорив своєю мовою. Продовжуючи в тому ж дусі, ми зажадаємо, щоб замість ламп було справжнє сонце, замість декоративних— справжні дерева й будинки і т. д. Отже, сфера мистецтва і сфера природи цілком різні. Мистецтво приєднує ідеальне до земного й позитивного. Драма— дзеркало, в якому відбивається природа, але якщо вона буде звичайним дзеркалом з плоскою і рівною поверхнею, відбиток буде тьмяним і буде позбавлений рельєфності,

він буде правильним, але безбарвним. Відомо, що світло і фарби втрачають у простому відбитті. Драма повинна бути концентруючим дзеркалом; воно не повинне послаблювати, а збирати й згущати кольорове проміння, перетворювати слабе світло в яскраве, в полум'я. Все, що існує в світі, в історії, в житті і в людині, повинне і може відбиватися в театрі, але під магічною паличкою мистецтва. Мистецтво перегортає книгу віків, книгу природи, допитує хроніки, поповнює прогалини, допущені хроністами, воскрешає факти, звичаї та характери, за допомогою уяви засипає провалля, поєднує в групи те, що розділене, вносить гармонію в дисгармонічне і т. д. Одне слово, мистецтво переслідує майже божественні цілі: воскрешати, коли воно має справу з історією, творити, коли воно має справу з поезією. Поет, на думку Гюго, подібно до бога, повинен бути всюдисущим, він повинен одночасно бути у всьому своєму утворі. Кожна фігура повинна бути доведена до найвизначнішої, до найхарактернішої своєї риси: в драмі повинна відбитися вся індивідуальна суть кожного образу. Навіть вульгарне і тривіальне повинне бути підкреслене. Поет повинен уникати всього повсякденного, буденного, банального і брати тільки яскраве й характерне. Таким чином, почавши з проповіді реалізму, Гюго кінчає проповіддю винаяткового і яскравого. Поступово вступає в свої права романтизм з його небезсторонністю до незвичайного, з його поетизуванням дійсності. Поезія — не тільки наслідування природи, — за поетом лишається право вибирати, його фантазії відводиться єдина роль.

Ця небезсторонність до незвичайного, ця відворотність від буденного (*common*) позначається і в ставленні Гюго до віршованої форми. Для справжнього реаліста вірш має другорядне значення. Гюго вважає вірш оптичною формою думки („*la forme optique de la pensée*“), вірш надає своїй рельєфності речам, які без нього могли бути непомітними і вульгарними. Але особливо романтичний дух відбивається на вченні Гюго про „гротескне“ (*grotesque*). Це слово важко перекласти на нашу мову. Під ним слід розуміти все дивне, неправильне, химерне. Гротескне було відоме і античним письменникам, але там воно виступало несміливо або ховалось. В мисленні сучасного людства воно відіграє величезну роль. Воно панує всюди. Воно творить, з одного боку, бридке і жахливе, з другого — комічне і блазенське. Воно прикріплює до релігії тисячі дивних забобонів, до поезії — тисячі мальовничих фантазій. Це воно щедрою рукою населило і повітря, і землю, і вогонь, і воду міриадами істот в середньовічних народних переказах. Це воно помістило в пекло і огидних істот, що пробудили похмуре натхнення Данте і Мільтона, і різні смішні фігури. Коли із світу ідеального воно спускається у світ реальний, воно розгортає невичерпний запас пародій на людство.

Такі основні ідеї славетного маніфеста, поява якого послужила сигналом до мобілізації всіх сил романтичної школи. Абстрактним формулам класиків романтики протиставили фантастичні чудища. У класиків було занадто багато логіки і порядку, у роман-

тиків не було ніякого порядку, ніякої логіки. Але романтизм був все таки кроком наперед, порівнюючи з класицизмом. Він визволив літературу з пут ігниту. Скинення літературних авторитетів робило романтиків носителями волі взагалі: вони повстали також проти обмежень у суспільстві, і в цьому розумінні Гюго мав рацію, коли в передмові до „Ернані“ назвав романтизм лібералізмом у літературі. Драми Гюго мали послужити ілюстрацією до його теоретичних поглядів. З усіх цих драм „Ернані“ справив найбільший шум. Передмова до „Кромвеля“ була першою битвою на теоретичному ґрунті. „Ернані“ був приводом до рішучої баталії в стінах театру. Романтизм виступив у похід задержувати і різко.

Перед нами кричущі порушення всіх законів класичної логіки і правильності. Дія розвивається з різкою швидкістю і інтенсивністю. Пишних царів античного світу замінили бурхливі та поривчасті герої іспанської історії. Гюго озброївся всією яскравою і строкатою зброєю романтики: отрута, кинджал, дуелі рицарів у кімнаті переляканої красуні, ревнива старість і винахідлива юність, королі, розбійники, зрадники, потайні двері, підземелля і високі вежі рицарських замків, подвиги великодушності й благородства—такий арсенал автора. Ернані—страшний розбійник. Його маєтки—„густий ліс, куди часто босими ногами йому доводиться тікати від ворогів“. Його по всій Іспанії „цькували, неначе звіра серед лісів і неприступних скель“. Він знайшов притулок у Каталонії. „Вона, як мати, відкрила мені обійми! Серед горян там убогих, але вільних, я виростав, і нині треба мені лиш засурмити,—п'ять тисяч молодців відгукнуться на мій заклик громовий“. Ця жахлива людина добувається вночі в спальню доньї Соль. Вона любить його. Він пропонує їй взяти участь у його тривожному житті. Її оточуватимуть люди, „подібні більше на діаволів, ніж на людей“. Їй доведеться „спати на траві, пити із струмка і вночі, прокинувшись, чути посвист летючих куль“. Донья Соль готова на все. Але у Ернані два суперники—старий гранд, шляхетний дон Рюї Гомец де-Сільва, і сам король Кастилії, дон-Карлос. Для старого Рюї донья Соль—єдина утіха життя, він готується назвати її дружиною. Дон-Карлос—юний владар, могутній і пристрасний, що не вміє стримати своїх бажань. Поміж трьома героями розпочинається боротьба. Вночі перед домом де-Сільва зустрічаються Ернані і дон-Карлос. Розбійник пропонує королеві Кастилії битися, але дон-Карлос відмовляється від поединку з бандитом і воліє вдатися по допомогу до своїх людей. „Друзі ваші давно в руках моїх друзів,—відповідає Ернані,—ви краще їх на допомогу і не кличте“. В безсилому гніві король все таки відмовляється битися з розбійником і пропонує йому вбити себе. Батько Ернані загинув на пласі, засуджений до страти батьком дон-Карлоса. Ернані зненавидів його рід, вдову і сина. „Ще дитиною,—говорить він,—я помститися поклявся за смерть батька його ж синові. Давно тебе я всюди шукаю, Карлос, король Кастилії. Ворожнеча між нашими двома родинами не погасала!“ Але, коли дон-Карлос

проте рішуче відмовляється від поединку з розбійником, Ернані зупиняється. Вбити беззахисного він не може, лицарське благо-родство перемагає, і він, відпустивши короля, поринає у щасливі мрії коло ніг донї Соль, що вийшла до нього на побачення. Він забуває, що ворог його — король, що, „в замок повернувшись, він покличе своїх там збірив та алькадів, сановників, двірських і катів“. Але він пам'ятає, що йому не минути ешафоту, і відмовляється забрати з собою свою кохану. „В твоїй любові силу почерпнув я, щоб запросить тебе тікати зо мною, моє вигнання поділить зо мною, мій ліс, потік, ущелини мої і на траві зелену постіль. Але вести тебе на страту? Жахливо! Не в силі я! Ні, ангел охоронець, один хочу на плаху я піти“. І він іде сам. Далі ми бачимо Ернані в домі Сільви, за годину до весілля Сільви і донї Соль. Ернані з'явився сюди під виглядом мандрівника. Його згряя розігнана, і тільки він, „лев пустині“, втік; сам король погнався за ним, голова його оцінена в тисячу золотих. Ніхто не пізнав мандрівника. Звичай країни говорить, що „з мандрівником благословлення боже вступає в дім“, і благородний Сільва щиро приймає гостя. І навіть тоді, коли він застає донью Соль в обіймах мандрівника, він не хоче порушити прав гостинності і не видає Ернані дон-Карлосові. Із замку Сільви поет переносить нас в Ахен, в підземелля з численними аркадами і сходами, де міститься гробниця Карла Великого; тієї урочистої ночі, коли курфюрсти, що зібралися, обирають нового імператора, дон-Карлос самотно блукає по підземеллю. Сюди повинні з'явитися змовники, серед яких є Сільва і Ернані. Дон-Карлос, чуючи їх наближення, ховається в гробниці Карла Великого. Він виходить звідти в той момент, коли три постріли проголошують про його обрання на імператора, а змовники дають один одному урочисту клятву вбити його. Збирається сторожа, і шойно обраний владар Європи, на подив усім, прощає своїх ворогів і віддає Ернані донью Соль. Коли всі пішли, дон-Карлос, тепер імператор Карл V, звертається знову до тіні свого прославленого попередника:

Великий Карле! Чи вдоволений ти мною?
Чи став я на державну путь, як ти?
Чи я зумів гоноровитим чолом
Величності твоєї досягти?
Твоїм наступником чи можу я назватись?
Перед владикою святим чи можу стать
І, як колись ти сам, коронуватись
Римською силою корони і хреста?
Чи я облишив перед цим порогом
Царську старинку суєти?
Чи став і я, як ти, намісник бога?
Чи став і я великим і святим?
Перед моєю справою, мов скутній,
Недужний і самотний я стояв.
Грозить Франціск, Венеція і Лютер,
І помста нароста по всіх краях.
В ім'я народних прав, свободи
Встає убійників ганебних легіон,
Навколо скрізь хвилюються народи

І небезпеки стискають кордон.
Стривожений покликнув я до тебе,
Перед гробницею твоею ниць упав.
З чого почати? Дай мені пораду!..
Будь милосердний,— ти мені сказав.

Драма кінчається смертю Ернані і доньї Соль. В той день, коли благородний Сільва захистив свого гостя, а дон - Карлос повів донью Соль, Ернані і Сільва поклялись спочатку помститися спільному ворогові, а потім звести свої власні порахунки. Вдячний Ернані дає своєму оборонцеві ріг і клянеться віддати своє життя, коли Сільва засурмить у цей ріг. І старий вибрав жорстокий момент, щоб скористатися своїм правом. Коли Ернані залишився сам-на-сам з своєю юною дружиною після веселого маскараду, у цей час десь здалеку пролунав ріг. „Тигр заревів, кличе свою здобич!“ Вірний рицарському слову своєму, Ернані приймає отруту, донья Соль не хоче пережити свого чоловіка.

Такий зміст п'єси, що викликала нечувану в історії театру боротьбу між оборонцями старовини й молоддю. Перша вистава в 1830 році мала величезний успіх. Натопи молоді в химерних костюмах, з розкуйовдженим волоссям, шокіруючи поважних буржуа, зібралися коло театру з самого ранку, коли двері ще були замкнені. Актори були неспокоїні. Пані Марс, прем'єрша трупи, яка грала донью Соль, нервувала та вередувала; а коли її перший вихід зустріли гробовою тишею, артистка, що звикла до аплодисментів, досить гостро зауважила Гюго, що, взявши на себе „таку“ роль, треба було і сподіватися „такого“ успіху. Проте, поет переміг. Після п'ятого акту захоплені демонстрації перетворилися на суцільний гул і грім по всьому театру, а до ніг пані Марс посипався град букетів. Другого дня майже всі газети вибухли ворожими статтями. Отруйні стріли кидалися і в саму драму і в публіку: говорилося, що автор набрав собі цінителів, цілком підходящих до його п'єси, якихось пошарпаних, розгнузданих дикунів, що в театрі відбувалася буйна оргія. Нападки газет ще більше розлютили противників Гюго і примусили підготуватися до бою його прихильників. На другій виставі з перших слів почалось шикання й свист, в другому акті після слів: „Котра година тепер?— Дванадцята“, пролунав дружний вибух реготу по всьому театру. Король, що ставить таке буденне питання „котра година?“, і вислухує таку звичайну відповідь: „дванадцята“, здавався правовірним класикам посміховищем. Там, де учень Расіна вибухнув би відповіддю на зразок такої:

Сеньйоре! Щойно у палаці в залі
Дванадцята година пролунала...

там Гюго обмежився одним словом „дванадцята“. Після третьої вистави за театральним звичаєм авторові надавалось лише невелике число місць. Газети зловтішно оповістили, що „справжня публіка“ матиме, нарешті, доступ до театру і помститься за

зневажене мистецтво. І справді, кожна вистава піднімала бурю. Ложі реготали, свистіли й шикали; у салонах стало модою „іздити сміятися на „Ернані“. Але у Гюго утворилася своя вірна охорона. Сотня його прихильників кожний раз проникла до театру і обороняла новатора проти півторатисячної ворожої армії. Із Парижа війна перекинулася і на провінцію. В Тулузі один молодий чоловік вийшов через „Ернані“ на дуель і був убитий.

Через вісім років після першої вистави „Ернані“ відновлення п'єси було зустрінуте громовими оплесками. „Нема нічого дивного,—сказав хтось, мабуть колишній гонитель Гюго,—автор зробив у драмі багато змін“. „Ви помиляєтесь,—відповів йому співбесідник,—не драму свою, а публіку змінив він“. Нова драма завойовувала поволі симпатії публіки. Коли в 1838 році з'явилася драма Гюго „Рюї Блас“, йому плескали не тільки з партера, але й із лож. Це означало, що його цінила вже „справжня публіка“, а проте Рюї Блас—твір ще більше фантастичний, ще більше образливий для класичного мистецтва. Лакей, закоханий у королеву, такий головний герой цієї драми. Її героїня—королева, молода жінка, що сумує в позолочених палатах, в яких вона похована ревнивою рукою свого владаря. „Мені важче, ніж бідній пташці в клітці. Тільки зелений парк, пустельний, скучний і кам'яною огорожею обнесений, мені доступний... та небеса над ним“. Ми у вирі двірських інтриг, у товаристві, де вміють ловити кожне необережно кинуте слово, кожний погляд, де навіть нічні зорі та кам'яні аркади—погані спільники таємниць. Двірськими інтригами Рюї Блас винесений на саму верховину людської могутності. Він—всесильний міністр. Але той, хто звеличив його, сам скинув його в провалля. Лакей, що наблизився до трону, що обожнював свою королеву, гине, проклинаючи долю не за те, що вона позбавила його могутності і слави, якими на хвилину порадувала його: його душу охопила розпука з іншої причини—разом з собою він тягне в провалля кохану жінку. І Рюї Блас знаходить вихід в смерті. Своєю загибеллю він врятовує королеву.

Такі драми Гюго. Це ті старі образи, фантастичні, але чарівні, що незабаром назавжди втекли з Європи, перелякані димом заводських труб і пронизливими звуками фабричних свистків, ті картини, про зникнення яких сповістив Байрон в своєму „Чайльд-Гарольді“ :

Та давніх ревнощів дозори,
Замки і ґрати на вікні,
Старі дуєньї і запори,—
Їх більш нема в тій стороні...

Теорія мистецтва для мистецтва. — Основні риси характеру Бодлера. — Штучність. — Ставлення до жінок. — Дендизм. — Ставлення до політичних і соціальних питань. — „Квіти зла“. — Мотиви його поезії. — Картини пороку. — Хоробливі образи. — Страждуще людство. — Моменти падіння і просвітлення. — Естетичні й релігійні мотиви. — Бодлер і його послідовники.

В. Гюго у другій половині XIX віку царить над французькою літературою, і в ньому бере свій початок вся сучасна поезія. Його учні, за висловом Пелісьє, в свою чергу стають учителями, як полководці Александра Великого стали царями, поділивши між собою його царство. Всі поетичні школи так чи інакше виникли під впливом творів Гюго. Навіть символісти, ці фанатичні прихильники зовнішньої форми, визнали, що він „перший із французьких поетів проник у саму душу слів і, за його власним висловом, схопив потаємний зміст у сполученні звуків“. Проте, та школа, що відома під назвою декадентської і претендувала в кінці XIX віку на гегемонію в сфері поезії, вважала своїм родоначальником і вчителем не його, а іншого поета. Пояснюється це тим, що Гюго був вільний від нервової вразливості декадентів, а його поезія — від хоробливих елементів відомої течії нової поезії. Коли поезія невиразних поривань до абсолютного, до вічного поступилася місцем перед реалізмом, перед об'єктивно художнім зображенням дійсності, тоді романтизм втратив своє значення. Романтизм не міг бути більше відбиттям настроїв і прагнень суспільства. Але форма часто переживає зміст. Ми бачили, що епігони класицизму, який давно пережив самого себе, навіть на початку XIX віку продовжували чіплятися за віджилі форми. Те саме трапилось і з романтизмом. З його занепадом увага поетів дедалі більше прагнула до старанної викінченості форми. Цей культ „поетичної“ форми, цей принцип „мистецтва для мистецтва“, або чистого мистецтва, знайшов своїх найобдарованіших представників в особі Теофіля Готье (1811 — 1872) і його учня Теодора де-Банвілля. Особливо другий з них був справжнім фанатиком звуків. „Не ідеї, не душевні емоції надихають його, а лише самі слова; вони живуть, говорять і рухаються в його односторонній уяві; в кожному з них йому ввижається своєрідний блиск або колорит, вчуваються навіть якісь неспіймані звуки при їх зіткненні й поєднанні. Добір мелодійних і яскравих рим — ось у чому все його мистецтво; простір же, що лишався між ними, заповнюється сам собою, а коли тут і потрібна буде якась несподівана вставка, коли навіть порушиться і самий зміст, то адже це не тільки дозволено, але і цілком природно в тій сфері, де все тримається на самій фантазії, що допускає всякі надуживання й ухили. На думку Банвілля, помірна доза безглуздя не може пошкодити тому фривольному мистецтву, що зветься поетичною творчістю, і він завжди виражає цю теорію в легкій беззмістовній формі своїх творів, протестуючи, таким чином, проти сучасного йому реалізму і відходячи від нього в чисто фантастичний світ“ (Ж. Пе-

лісьє, там же, стор. 300—301). Але не Банвіллеві, а іншому учневі Готьє судилося стати родоначальником поезії занепаду, виразником і її містичних поривань і її хоробливого безсилля. Ім'я Бодлера стало тим прапором, навколо якого майже до наших днів групувались епігони чистого мистецтва.

Серед нових почуттів, породжених ХІХ віком і невідомих попереднім поколінням, визначне місце в психології сучасної людини зайняло, як ми вже вказували, почуття любові до міського життя. Воно не було звичкою або справою випадку; підготоване попередніми сторіччями, воно зробилося в ХІХ віці неподільним елементом душі, воно органічно зрослося з усією суттю певної групи людей, обдарованих талантами, честолюбністю і витонченими уподобаннями. Воно створило особливу породу людей, і чим багатолюдніший міський центр, тим більше в ньому представників нового типу, тим виразніше і яскравіше позначаються на них певні характерні риси. „Столичний житель“, „парижанин“—ці слова, при згадуванні яких у сучасної людини виникає цілий рій уявлень і понять,—ці слова у сучасному нам розумінні були невідомі до ХІХ віку. Правда, і в епоху Ренесансу існували центри, які були законодавцями мод, ідей і культурних уподобань; за часів Шекспіра для світського лондонця вважалось обов'язковим говорити по-італійському й задовольняти вимогам, викладеним в книзі графа Кастіліоне; у ХVІІІ сторіччі дрібні німецькі князі й петербурзька аристократія намагалися переймати витончений етикет Версаля; але тільки демократичний ХІХ вік відкрив цілковитий простір для боротьби честолюбностей і талантів; дав кожному змогу прагнути на найвищій ступені соціальної ієрархії, і до величезних центрів потяглися всі, хто мріяв про славу, про багатство. Тільки в ХІХ віці почалось це тяжіння до центрів, це кипуче життя столиць, де скупчуються талановиті честолюбці, що нещадно воюють за принади життя. Минулі сторіччя не знали тієї хвороби, що її породив ХІХ вік і що її можна назвати „тугою за вулицею“. Світло електричних ліхтарів, що заливають вулиці нічної пори, кав'ярні й ресторани, де кипить ночами життя і ллються промови людей, сп'янілих від вина й блиску, різноманітні притулки розваг, починаючи з храмів справжнього мистецтва, що виблискують казковою розкішшю, і кінчаючи кублами хоробливих втіх,—такі ті принади, що їм протистояти не може часто навіть найсильніший дух, повний високих поривів і благородних прагнень. Пригадаймо Люсьєна, Растіньяка і десятки інших героїв Бальзака, що заплатили своєю моральною смертю за кілька хвилин облудних захоплень, за солодкі моменти сп'яніння. Пригадаймо Діккенса, який нудився у Лозанні з туги за великим містом. „Мені потрібні вулиці!“—цей болісний вигук безперестанно звучить у листах письменника, який серйозно запевняв, що він не може писати в самоті більше як один-два тижні, що йому потрібно з часу до часу побувати в Лондоні, розбуркати себе, що фігури його романів „немов замирають, коли навколо них замовкає шум юрби“.

Чудеса праці й техніки, нечувані успіхи наук і мистецтва великою мірою є наслідком цього надлюдського напруження сил, цього шаленого змагання розуму й таланту. Але ці ж умови породили нещадний егоїзм, нестримний гонор, витончене страждання і витончені пороки. Ідеалісти початку віку передчували музи і лихо, якими буде всипаний цей новий блискучий шлях людства. Вони тікали від цього шумливого міського життя, що перемелювало в своєму грандіозному русі віру й містичні мрії, топтало слабих і мрійників, нещадно винищувало смиренність і покору і все, на чому тримався старий лад... Шатобріан не любив Парижа і обожував свою дику Бретань, цю, за висловом Гюго, „стару бунтівницю“, сувору охоронницю споконвічних традицій і грізну супротивницю всяких новин. Леопарді посилав прокляття вікові „крамарів і перекупників“ та „кишенькових енциклопедій“. Всі ці ідеалісти відмовились від шаленої гонитви за багатством і славою; їх геній не дістав належної оцінки, і вони втекли від цього суспільства, сумуючи за падінням світу і зберігаючи в душі поривання до невідомого і туманного ідеалу, відійшли, вражені нерозумінням навколишніх, ображені в своїй честолюбності і гонористості, але непримиренні і самотні. Вони шукали собі місця серед американських дикунів, як Шатобріан, на безмежному просторі океану, як Чайльд-Гарольд, на снігових верховинах швейцарських гір, як Манфред; вони ставали розбійниками, як Корсар, або без мети блукали, переходячи з країни в країну; але при всій різноманітності вони завжди стояли поза офіціальним суспільством і тікали від міської культури та специфічних умов міського життя. Вони не примирилися з новим ладом; і якщо в них зникла колишня віра, то в них збереглися уподобання і настрої, створені вірою. Вони зберегли колишні почуття, втративши їх основу. Коли людина „не чуває більше потреби вірити, то вона зберегла потребу почувати, як в ті часи, коли вірила“ (Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*).

Уявіть собі людину, яка зберегла в собі невимовну жадобу невідомого високого ідеалу і в той же час усією своєю істотою віддалася сп'янінню великих міст; уявіть ідеаліста, що поринув у бруд пороку й розпусти, людину, що поривається до ідеалу і разом з тим не має сил розлучитися з дурманною принадністю життя, і ви матимете образ Бодлера. Ми знали розчарованих самотних героїв, що поривали з суспільством. Бодлер — самотна душа в самій гущі життя. Бодлер — це Манфред у модному костюмі, Чайльд-Гарольд паризького бульвару. „Почуття самотності з раннього дитинства, — пише він у своєму інтимному щоденнику, — і в родині і особливо серед товаришів, свідомість того, що вічно приречений на самотність! І в той же час палка жадоба життя і вітх!“ („*Mon coeur mis à nu*“, див. Ch. Baudelaire, *Oeuvres posthumes et correspondances inédites*, Paris, 1887, стор. 96).

Байронівська гордість, непримиренна самотність британського поета поєдналися у поезії Бодлера з муками падіння, з поривами до грубих вітх, з принизливим рабством слабкої душі, прикутої

могутніми кайданами до об'єкту свого презирства. Бодлерові вклонялись ті, хто вмів відгадати ці благородні поривання, що були в основі самого падіння поета; його ненавиділи і зневажали ті, хто дивився простіше на справу, хто не вдумувався в мотиви його дій, хто бачив у ньому тільки розбещеного циніка, а в його поезії — відверті картини витонченої розпусти. Його „Fleurs du mal“ зустріли хвилею обурення, уряд переслідував їх, а суспільство обурювалось поетом, що розкрив болячки сучасного людства у всьому їх жахливому, неприкрашеному вигляді; але чутливіші критики побачили за картинами розпусти й неприродних пороків сумне й серйозне обличчя поета. Найбільший гуманіст і мораліст віку привітав поета і його прекрасні „Квіти“, що „сяють і іскряться, як зорі“, а засудження в ім'я „справедливості“ і „моралі“ існуючого режиму називав „кращим вінцем“ Бодлера¹. Флобер захоплювався оригінальністю Бодлера, який володіє „найбільшою з гідностей“, саме він „не схожий ні на кого“. Щодо неморальності Бодлера, то автор „Пані Боварі“ писав авторові „Квітів зла“: „Ви оспівуєте плоть, не любячи її, в сумній і симпатичній мені формі“ (Ch. Baudelaire, Oeuvres posth. et correspond. inéd., стор. 291). Тонкий цінитель художніх творів і знавець людської душі, Сент-Бев вважав Бодлера своїм кращим другом (Saint-Beuve, Causeries du Lundi, т. IX, trois. éd., Paris, стор. 351) і дав про його книгу захоплений відгук у листі до поета, а відомий свого часу критик Едуард Тьеррі висловлювався про „Квіти зла“ такими словами: „Він говорив голу правду. Він не дурив себе. Він не говорив неправду нікому. Його квіти зла містять у собі дурманний аромат. Він вдихав їх пахощі, він не лихословить у своїх споминах. Він любить своє сп'яніння, згадуючи про нього, але його сп'яніння сумне до того, що завдає страху. Він не знає інших засобів обвинувачення, інших нарікань — він сумний“. Суворіше поставилась до Бодлера пізніша критика. Леметр вбачав в його поезії поєднання глибокої похитливості з християнським аскетизмом (Jules Lemaitre, Les contemporains, 4-e série, Paris, 1889, стор. 29) і заявляв, що бодлеризм гарний в свій час, коли треба утішитися після Вольтера, Беранже, Тьера і подібних до них умів, а Пелісьє у своїй відомій книзі виголосив такий вирок поетові: „Бодлер — перший і найяскравіший зразок тих надірваних хоробливих талантів, немічних у творчості, але обдарованих особливою силою аналізу, що їх могла створити тільки старіюча цивілізація, подібна до того сухого перегорілого ґрунту, що дає лише гостре отруйне зілля замість здорових поживних плодів“. Останнім часом, як відомо, почалась „реабілітація“ Бодлера, проголошеного в свій час поетом пороку й розпусти. Але мало хто з цих пізніх прихильників поета поставився правильно

¹ Див. лист В. Гюго до Бодлера від 30 серпня 1857 р.: „Vos „Fleurs du mal“ rayonnent et éblouissent comme des étoiles. Continuez. Je crie bravo!.. Une de rares décorations, que le régime actuel peut accorder, vous venez de la recevoir; ce qu'il appelle sa justice vous a condamné au nom de ce qu'il appelle sa morale, c'est là une couronne de plus. Je vous serre la main, poète. Victor Hugo“.

до свого завдання. Замість відновити краще і благородне з його поезії так звана „декадентська“ школа оголосила його своїм родоначальником; вона сприйняла тільки зіпсуте й хоробливе; позбавлені бодлерівського ідеалізму і глибокої туги поета з приводу світової неправди і страждущого людства, епігони Бодлера милувались самими картинами пороку і стали розмальовувати ці картини ради них самих. Зникла та „печаль“, про яку говорили Флобер і Тьєррі, залишився цинізм, голий, позбавлений похмурого змісту, позбавлений того повчального значення, що його зберігають твори кожного справді художнього, навіть хоробливого таланту.

Бодлер народився 21 квітня 1821 року. Його генеалогія сумна. Серед його предків були божевільні та ідіоти. Його біографія дуже проста зовнішніми подіями, але багата внутрішнім трагізмом. Його батько належав до тих людей, що їх часто можна було зустріти в епоху революції. Швидкість перевертоту перешкодила навіть найзавзятішим прихильникам нових ідей зректися зовсім звичок старого ладу. Він додержувався крайніх революційних поглядів, але залишався все життя аристократом і естетом у своїх звичках і передав синові любов до краси й елегантності. Перше сильне свідоме враження при сутичці з життям залишило похмурий слід у душі майбутнього поета: батько його помер, коли йому було десять років, а мати незабаром вийшла за іншого. Успадкована від предків нервова організація, нахил до аналізу й підвищена вразливість примушували його бачити „жах життя“ в кожному нещасті, в кожній особистій невдачі, і Шарля глибоко вразив вчинок матері, що так скоро забула свого чоловіка. Ліонський і паризький коледжі, де вчився поет, дали йому мало, і сімнадцятилітній юнак поринув у те безладне паризьке життя, з якого виніс, може, головні свої враження, головні мотиви своєї поезії. Його не вабили аристократичні сфери, до яких належав його вітчиз; а як розуміли його внутрішній світ домашні і як зустріла мати його прагнення віддатися поетичному покликанию, показує вірш „Благословення“, навіяний боротьбою з матір'ю з приводу літературних планів Шарля. Поет вкладає в уста матері, яка не зрозуміла сина, жахливі прокльони з приводу його прагнень:

Так день і ніч живитись жовчю звикла,
Одвічну ціль нездатна зрозуміть,
Вже наперед костер собі для пекла
Готує зловна мати кожну мить.
А сирота, в небесній охороні,
Тяжкий свій хрест несе, як досі ніс:
Що б він не пив, він нектар п'є червоний,
Що б він не їв — амброзію він їсть.

Свідомість своєї самотності та обізнання з темними закутками Парижа — ось що виніс Бодлер з періоду своєї юності.

В 1841 році, поступаючись перед напосіданням родичів, Бодлер вибирається до Індії, але сподіванки матері не виправдались. Охоплений тугою за батьківщиною, Бодлер повернувся до Парижа, не діставшись навіть до місця призначення. Замість

заспокоїтись він повернувся ще з багатшою фантазією і навіть з пристрастю містифікувати; він привіз із собою культ „чорної Венери“ і розповідав небилиці, яких ніколи не бачив. Ця друга риса — потреба містифікувати — для такої натури, як Бодлер, була природним виходом з його ідеальних поривань. Кожна епоха вказує особливі шляхи мрійникам. В середні віки така людина, як Бодлер, можливо, записалася б у лави картаючих себе фанатиків і в цьому знайшла б вихід для своєї душі, що жадала незнаного, не мирилася з буденною дійсністю. Хоробливому дітищу великого міста, де складне кипуче життя поховало всякі природні взаємини під купою штучних нашарувань, де сама штучність і удаваність стають простотою, а простота й природність видаються кривлянням і манірнічанням, — хворому вихованцеві цього центру витонченої культури лишалося тішити себе оригінальними вигадками й фантастичними витівками, які в його вразливій свідомості майже не відокремлювались від дійсності. „Бодлера, — говорить з цього приводу Теофіль Готьє, — обвинувачували в кривлянні, в прагненні бути оригінальним за всяку ціну, в манірнічанні. Але хіба нема людей „природно-манірних“? У таких людей справжньою афектацією є, навпаки, саме простота. Їм доводиться шукати і працювати над собою, щоб бути простими. Їх мозок збудований так, що ідеї в ньому рухаються не прямими лініями, а спіралями. Першими з'являються їм найтонші, найскладніші та найнапруженіші думки. Вони бачать усе особливим поглядом, який змінює перспективу. Їх вражають насамперед найдивніші і найфантастичніші риси відтворюваного явища, і вони уміють раптом відкривати таємничу нитку, що скріплює ці риси з їх основою. Бодлер був саме таким, і там, де критика бачить зусилля, вимучену роботу, там по суті маємо справу з вільним і природним виявленням його індивідуальності“ (Theophile Gautier, Charles Baudelaire у вид. „Les fl. du mal“, 1884, стор. 15). Щоб зрозуміти природний характер бодлерівської афектації, слід пам'ятати, що вона — продукт міста, де устриці й гниючий сир вважаються нормальними стравами певного прошарку суспільства, а смак до здорової їжі здався б в тому суспільстві кривлянням і зіпсуттям людської природи. Культ „чорної Венери“ дорого коштував Бодлерові. Він закохався в Жанні Дюваль, у якої не було жодних гідностей, крім її належності до кольорової раси. В ній не було ані розуму, ані таланту, ані краси, ані серця. Навіть Банвіль, поет і друг Бодлера, що мав такий нахил розсипати похвали і прийматися ліричним захопленням на адресу товаришів юності, говорить про „неписьменну красуню“ в дещо іронічних висловах, а решта друзів поета висловлюється про неї ще менш дружньо (Eugène Gréret, Étude biographique в „Oeuvres posth.“, стор. XXXVIII). Вона служила в одному малому паризькому театрі і стала справді злим генієм поета. Вона великою мірою зіпсувала йому життя. Докладних відомостей про її дальшу долю нема. Відомо, що вона багато пила, ослабла на параліч і померла в госпіталі за кілька років після смерті поета в страшних

злиднях. За життя Бодлер не переставав піклуватися про Жанну навіть у моменти власних нестатків.

Нема ніякого сумніву, що саме цій жінці Бодлер завдячує тими непохвальними поглядами, що склалися в нього про жінок взагалі. В глибині душі Бодлер зневажав жінок. Вони,— говорить він у своїй сповіді,— „одна із звабливих форм, яких набирає діавол“. Він дивувався, як пускають жінок у церкву („*Mon coeur mis à nu*“, стор. 107).

Була ще одна причина, що відштовхувала Бодлера від жінок. В одному місці своєї сповіді він говорить: „Жінка протилежна денді; вона має вселяти жах; коли жінка голодна, вона вимагає їжі; жінка відчуває спрагу— і вимагає пити. Вона *природна*, а це відворотно. Вона завжди вульгарна, тобто становить цілковиту протилежність денді“. Тут ми зіткнулись з третьою надзвичайно цікавою рисою Бодлера, що так сильно вабила біографів поета, а саме з його *дендизмом*. Бодлер був джентльменом з ніг до голови. Фривольне щебетання полюбовниць його друзів примушувало його часто уникати їх товариства; в інтимному своєму житті він був завсіди дуже стриманий, навіть у розмовах з найближчими друзями, і ці останні знали тільки одну Дюваль як полюбовницю поета. Він міняв і обдумував костюми з величезною увагою і навіть, коли нестатки примушили поета обмежити свої звички, він і далі напружував усі зусилля, щоб добре одягатися. І у всьому він був денді; його поведінка стримувалась правилами пристойності, він боявся підкоритися пристрастям; віддаючи так багато уваги любові, Бодлер ніколи не підкоряв їй ні серця, ні мислі; ніколи полюбовниця не могла добитися, щоб він пожертвував для неї її суперницею— музою.

Цей дендизм Бодлера впливав з того ж джерела, що і його манірнічання. Дитя шумної столиці, він не любив природного, а дендизм— це символ підкорення природи мистецтву. Фантазія вища від дійсності, ілюзія вища від правди. Цей принцип романтизму набирав своєрідного освітлення у Бодлера. Навіщо шукати фантастичного поза життям, коли саме життя перетворилося у великих містах на фантазію, коли всі природні почуття й інстинкти, поставлені в нові складні умови, і їх виявлення відбуваються в нових обставинах, які нагадують про природні почуття стільки ж, скільки сон про дійсність. Дендизм— красиве втілення цього зіпсуття людської природи, а все, що нищить природу й мерзенну дійсність, вабить до себе розум Бодлера, що пішов хибними шляхами у своїй пристрастній жадобі незнаного ідеалу. В той час як інші утопісти і проповідники оновлення мріяли про побудову суспільства на засадах справедливості і в енергійній соціальній роботі находили розв'язання своїх благородних поривів і невиразних сподівань ідеалу, Бодлер дедалі глибше поринав у чад штучних збуджень і віддавався під владу облудних кошмарів.

З 1842 по 1845 рік Бодлер вів щасливе життя; дійшовши повних літ, він одержав свою частину батьківської спадщини,

яка складалася з капіталу в 75 000 франків. Він провів ці роки в розмовах із друзями і в читанні книжок. Один з його приятелів описує спільні прогулянки. Вони ходили в шинки, вибирали місця, „зневажувані буржуазією, але підходящі для витончених і високих розмов на теми про мистецтво, літературу і навіть мораль“. Його смаки до цинічного дав йому порочний Париж. Він обідав у ресторанах з наштукатуреними жінками і ночував у кублах розпусти. Він бачив розкоші, що били по нервах і заважали мислити. Шлях сп'яніння — безмежний шлях! Почуття людини, яка живе штучним збудженням, скоро притупляються і вимагають все сильніших і сильніших засобів. Поети не вмють берегти гроші, і незабаром Бодлер опинився в нестатках. Дійсність стала ще ненависніша, потреба сп'яніння збільшилась. Велетенське місто не давало більше засобів для забуття. Гашиш і опіум — останній притулок того, чия хоробливу уяву не може розбудити навіть чад вина. Друзі поета намагалися відкинути обвинувачення, ніби він вдавався до таких засобів збудження, як гашиш і опіум, але сам поет був відвертий. „Я культивував свою історію з утіхою і жахом. Тепер я почуваю постійну запамороку, і сьогодні, 23 січня 1862 року, мені зроблено гостре застереження; надо мною неначе майнуло крило божевілья“. А його чудова книга, що оспівує райське блаженство сп'яніння, мала виправдати ту істину, що „речі не існують в дійсності і справжня дійсність існує тільки в мріях“ („Les Paradis artificiels, opium et haschisch“). „Винятковий стан душі, викликаний сп'янінням, є справжній рай, порівнюючи з вульгарністю повсякденного життя“, — каже тут Бодлер. Збудження з допомогою гашишу та опіуму впливало все з тих же поривів до неосяжного; перший розділ його „Le roëme du Haschisch“ і має такий заголовок: „Le goût de l'infini“. До такого потворного й дикого зіпсуття прийшов цей розум, благородний в основі, але позбавлений дисципліни і стійкості, що не зумів освоїти великі ідеї і проблеми, висунуті віком. „Людина, — говорить Бодлер, — не така покинута і не настільки позбавлена чесних засобів досягти неба, щоб закликати собі на допомогу фармацію та ворожбитство; їй нема потреби ціною своєї душі купувати сп'яняючі ласки і любов гурій. І що значить рай, який купується ціною вічного спасіння“. Якби не ці моменти просвітління, — моменти, які свідчать, як болісно відчував поет глибину свого падіння й жах вибраного ним шляху, — поезія Бодлера втратила б кращий із своїх мотивів, а особа поета втратила б право на увагу нащадків.

Бодлер не був байдужий до подій, які хвилювали його сучасників: революція 1848 року захопила його, його бачили серед натовпу із зброєю в руках. Йому була противна буржуазія з її крамарськими прагненнями, він зневажав республіканців, цих „лютих ворогів розкоші, красних мистецтв і поезії“, він не був вільний від мрій про теократичну державу на зразок Жозефа де-Местра, він уболівав над тяжким становищем робітників, в стражданнях паризької бідноти він вбачав відбиття

загальної трагедії світобудови, і в той же час він страшився утопістів, прогресистів, утилітаристів,— одне слово, всіх, хто „думає будьщо змінити в незмінній природі і в незмінному порядку, який фатально панує над суспільством: він не марив знищити пекло або гільйотини для кращої вигоди грішників і убійників“ (Th. Gautier, там же, стор. 19). Політичні й соціальні погляди Бодлера назвали тієї долі, якої не уникли всі нетерплячі, хоробливі нервові натури, що не хотіли чекати результатів політичної й соціальної боротьби, не вміли прощати борцям їх пристрасті та егоїстичні захоплення. Такі люди з неосяжними вимогами ніколи не замкнуться в рамках певної програми, не пристануть до жодної партії і віддадуть перевагу марній тузі і хоробливим мріям перед повільною роботою і суворою боротьбою рядових діячів. „Бути корисною людиною,— каже поет,— завжди здавалось мені чимось у вищій мірі огидним“.

Кілька рядків його сповіді („Mon coeur mis à nu“) прекрасно пояснюють, яким шляхом розвивалось його розчарування і в політичних діячах і в цілих рухах:

„Мое сп'яніння в 1848 році. Якого роду було це сп'яніння? Жадоба помсти, природна любов до руйнування. Літературне сп'яніння, спомини прочитаного.

„15-го травня. Все та ж жадоба руйнування. Законна жадоба, якщо законне є все, що природне.

„Червневі страхіття. Божевілля народу й божевілля буржуазії. Природна любов до злочинства.

„1848 рік був цікавий тільки тим, що кожний будував тоді утопії, неначе замки в Іспанії.

„1848 рік був чарівливий тільки самою надмірністю смішного.

„Цінність Робесп'єра полягала лише в кількох красивих фразах, сказаних ним.

„Революція утверджує забобони жертвуванням.

„За словами моїх сучасників, у мене нема переконань, але це тому, що в мені нема честолюбства.

„У мене нема підстав для переконань.

„У чесних людей є певна малодушність або, певніше, м'якість.

„Тільки розбійники — люди переконані. В чому? В тому, що їм треба захопити. І вони захоплюють“.

Хід подій освітлювався перед його очима якимось феєричним світлом, історичні фігури і явища набирали фантастичних форм. Там, де інші вбачали жах, він бачив „надмірно смішне“; у діяльності Робесп'єра його увагу привернули до себе лише кілька красивих фраз; переконання виявлялось властивістю розбійника, а малодушність — властивістю чесною людини. Він жадав незвичайного і дивного, він привчав себе до сп'яніння, і дійсність стала огидною і нікчемною в його очах. Куди б не кидав він свої погляди, він усюди бачив кричущий контраст із своїми мріями. Його відгуки про сучасні явища короткі і нещадні; з якою таємною болісною втіхою вишукував він огидне в тому, що бачив і з радістю розкривав неподобство природного.

„Торгівля своєю суттю — диявольська установа,— говорить він в одному місці своєї сповіді;— торгівля — це відплата, це позика, яка передбачає: віддай мені більше, аніж я дав тобі. Дух кожного комерсанта повний порочності. Торгівля *природна* і тому *безчесна*“. Кожне покоління виділяє свої жертви, своїх хворих членів, які не вміють відшукати собі місця серед здорових робітників і виразніше відтіняють своїми зойками та хворими скаргами могутність і незмінну владу нормальних прагнень людства в матеріальній і духовній сфері. Ціною тисяч людських жертв купувало в цей час французьке суспільство право на політичну волю, починався рішучий поєдинок між експлуаторами і експлуатованими, але Бодлер не бачив змісту й пуття у великих історичних подіях, що відбувалися в нього перед очима. Йому здавалося, що світ рухається тільки завдяки загальному непорозумінню. „Тільки з допомогою взаємного нерозуміння люди доходять до згоди один з одним. Коли б на лихо вони зрозуміли один одного, згоди не могло б бути. Розумна людина, яка не погоджується ніколи ні з ким, повинна пристосуватися до того, щоб знаходити втіху в розмові з ідіотами та в читанні поганих книг. Вона знайде в них гірку втіху, що винагородить її щедро за її втому“.

І Бодлер покинув ідейну літературу. Колись він читав із захопленням співця робітників, П'єра Дюпона, але тепер він поступово дедалі більше перетворюється на прихильника чистого мистецтва. Теофіль Готье та Леконт де-Ліль були його улюбленими поетами. Едгар По при першому знайомстві справив на нього величезне враження. Він прочитав його твори в 1846—1847 рр. і „знавав незвичайного хвилювання“; поеми й повісті, про які він уже давно „невиразно й безладно думав“, Едгар По втілював у досконалі форми (лист до М. Armand Fraisse, в „Oeuvres posth.“, стор. LVI).

Останні роки його життя були болісною агонією. Париж, це кипуче пекло, поглинув одну з найдорогоцінніших жертв; велике місто, що вабило поета своїми звабливими чарами, не залишило йому на кінець життя нічого, крім хвороби й тяжких нестатків. У листі з 18 січня 1866 року він скаржиться, що в нього нема грошей на лікування: „Лікар радить води Віші, але у мене ані гроша!“ Ось як описує Готье зовнішність Бодлера в цей останній період його життя: „Його фігура схудла і наче одухотворилась; очі розширились, ніс загострився і став неначе твердіший, губи міцно стиснулись і, здавалось, затаїли в своїх кутках якусь саркастичну загадку... До рум'яних колись відтінків щік домішувались жовті тони хвороби і втоми. Трохи облісений лоб виграв у величині і, сказати б, у солідності; він видавався тепер висіченим із найміцнішого мармуру. Тонке, шовкувате, довге волосся, що вже поріділо і майже зовсім біле (в 44 роки!), гармоніювало з цією фізіономією, одночасно і старою і молодою, надавало поетові майже жрецького вигляду“ (П. Я., „Бодлер, его жизнь и поэзия“. У другому виданні „Стихотворений“, стор. 261—262).

2 вересня 1867 року ховали поета. Він і світ розлучились, незрозумілі і чужі один одному; тільки кілька десятків друзів і письменників супроводили його до могили, а два-три захоплених відгуки завмерли в холодних некрологах французької преси.

Його поезія — сумна повість тих помилок, якими було повне його життя. Це — повість нездійснених поривів до ідеалу, огидних картин падіння і страшних мук у хвилини просвітлення.

Мало хто з поетів умів освітлювати таким зловісним феєричним світлом картини пороку, малювати з такою хоробливою силою зіпсуття людської природи. В одному з найсильніших віршів цієї групи („Мучениця“) перед нами в закритій кімнаті, серед „дзеркал, картин, флаконів розмальованих“ труп жінки; голова її „з важкою гривною ебенового волосся і ношею самоцвітного каміння“ лежить на столику.

А на постелі труп в величній голізни:
Розкрив у вольності недбалій
Увесь глибокий блиск, всі сили чарівні,
Що їх йому природа дала.
Як пам'ять про минуле, на нозі
Панчоха лишилась рожева.
І світить здалеку палаючий позір
Гаптованої підв'язки... При жертві
Безлюддя... Тиша й жива ще кров,
І тіла голого постава —
Все, все говорить про страшну любов,
Про бенкет злочину кривавий,
Пекельні захвати і поцілунків шал...
Здається — з роєм дум зловісних
Всі ангели лихі невидимо кружать
Скрізь у мережаних завісах.

(„Мучениця“)

Коло цього жахливого видовища поет поринає у свої думки; він думає про її убійника, „чи розверз він душу для зграї фатальних порочних почуттів та пожадливості“, він думає про цю жорстоку людину, „чий невиситимий запал не вгамувала ти, жива“, і кінчає думкою, що убійникові не втекти від скорботи, що „образ милий“ не розлучиться з ним, і подібно до вбитої він збереже „любов і вірність до могили“. Не менш жахлива картина, що змальовує труп жителя Цітери; висячий труп розривають на шматки ворони, „запускаючи в кутки скривавленої гнилі вістри спаскуджених носів“.

Замість очей — лиш ями; утроба роздерта
Випускала на стегна кишок жмути.
В тишині потішались безжурні кати,
Обернувши в євнуха нещасною жертву...

(„Подорож на острів Цітеру“)

Або ось зображення Смерті, яка втілює „заповідне уподобання поета“:

Хто б тоншим станом похвалитись міг?
З царською розкішшю спадає вниз убрання,

До щиколотки, й жовту сухість ніг
 Стискають пишні черевички, мов тюльпани.
 Живим струмком, що б'є у груди скал,
 На край ключиці рюш вигадливо схилила,
 Від глуму людського і від їдких похвал
 Сумну красу прикривши соромливо...
 Німа зіхає тьма в пустих її очах,
 І череп, вишукано прибраний квітками,
 Тихо хитається на нетривких в'язках...
 — Подоба небуття перед смертними очами...

(„Танець Смерті“)

Бодлер почуває особливу любов до картин руйнування. Він у роздумі зупиняється, бачачи стерво, він дивиться на рій комах, які кружать над ним, на „батальйони хробаків“, що „вздовж гнилого шмаття, звиваючись, повзли й текли, як густа юшка“. Щодо пори року, то він найбільше любить „осені кінець і дні зими з весною, замоченою гряззю“, тому що вони обіймають його „мертву душу невиразною пеленою“, тому що „серцеві, де спів лунає похоронний“, мило споглядати, як „лютий, плачучи, холодне світло ле, до присмерків подібне“.

Не будем зупинятися довше на цих відворотних картинах, втілених у гарні вірші. Якби Бодлер залишив нам тільки ці продукти хворої уяви, його божевілля не мало б інтересу. Але ці образи — не тільки кумири поета, вони — злі і нещадні мучителі його. Він знає, що вони — нерозлучні спутники його, що вони — кара за його помилки, і ця свідомість, ця скорботна дума про своє божевілля є другий мотив його віршів. Він упивається дикими образами, але він не кличе людство піти шляхом безумства, як це робили його епігони, які однобічно зрозуміли свого родонаачальника. Навпаки, всіх друзів „світу, неба та людей“ він запрошує кинути „цю книгу сатурналій, бешкетних оргій і скорбот“. Хто „сатану не наслідує“, той визнає його хворим або ні слова не зрозуміє в його книзі.

Якщо ж твій розум у безодні бродить,
 Шукаючи обітований рай,
 У тузі кличе й не знаходить,
 Тоді... о брате! ти читай
 І, розбудивши в серці жалю звуки,
 Ти відгукнися на мої всі муки.

(„Епіграф до однієї засудженої книги“)

Ця свідомість не раз сповняла його тремтінням. Коли вночі він уявив собі зборище грачів, охоплених страшною пристрастю, які торгували хто честю старою, хто „красою своєю“, він „жахнувся, відчувши бажання стояти, подібно до них, на фатальному краю розверстого провалля і все таки вважав за краще страждання й пекло, ніж кінець і небуття“. Ця свідомість своєї порочності була тим важча, що каяття в счач Бодлера не спокутує гріха. Для нього наймерзевнішими є „розгвинчені фати, які, впадаючи в молитовний екстаз, і плачуть, і твердять, каяттям охоплені: „ми станемо добримми, о небо... через годину!“

Як і кожній безвільній людині, що не вміє протистояти спокусам, але не може заглушити і голосу совісті, Бодлерові доводиться то підноситися, то падати. Він то підноситься до проповіді найблагородніших ідеалів, то спускається ще нижче, на саме дно провалля і перетворюється вже на справжнього співця пороку...

На моменти просвітлення, коли поет умів підслухувати ридання страждущого людства і спускався із сфери своїх хворих мрій у сферу реальних інтересів, припадають, можливо, його кращі пісні. Той, кого декаденти проголосили натхненником свого безумства, ставав істинним реалістом, проповідником гуманності і виявником пороку. Паризькі вулиці не тільки погубили його нерви, вони мали і позитивний вплив: блукаючи по них, він навчився любити знедолених і пригноблених. Ціла галерея образів, вихоплена з притулків розпусти, з майстерень та інших притулків нужди і горя, проходить перед нами в його віршах. Скільки ніжного почуття вкладає він у зображення „маленьких бабусь“, цих „слабих потвор із згорбленою спиною“, яких поет так любить підстерігати на вулицях Парижа. „Рікою ревних сліз, потоком без кінця проорані ваших очей безоднії криниці, й принадність таємничу, о милії потворки, знаходять в них у злиднях плекані серця“. Він думає про страждання цих жінок: „одних країна рідна кинула в безодню горя, других скорботами муж лютий пригнітив, а третім серце страхіття-син розбив,—і сльози всіх створили б ціле море“. Він сумує за тим, що ніхто уже не впізнає в них „грацій давнини, які втрачали перемогам лік“; тепер до них чіпляється „з глузливою ласкою“ п'яниця-перехожий, гамен за ними скаче слідом. Він спостерігає, як лякливі, скорчені й бліді, вони блукають уздовж стін; він тривожиться за кожний невірний їх крок. Він милується нишком ними, як батько дітьми. „Я,—вигукує він,—розквіт бачу знов загиблих ваших днів, невправних пристрастей неясне хвилювання; і через вашу чистоту світлішаю я сам, прошою і люблю всі ваші заблукання“.

„Вечір, повний чар“, примушує поета згадати за втомлених трудівників; ніхто не благословляє так гаряче вечірню пору, як той, хто „в цей час з обличчя витер піт гарячий, чиї скорботні очі давно зважніли,—робітник, що ледве добрів до постелі“; перед уявою поета встають лікарні, „які сповняються зідханнями“ в цю пору; „страждання хворих тепер найгостріші; ніч, темна, неначе ворог, хапає їх за груди і в спільному проваллі квапить потонути“. Немало цих нещасних нудьгує серед багатой і шумної столиці, з „плескотом і вереском її театрів“, з „томлючим скигленням органу“, з „сміхом і голосами і п'яним дзвоном склянки“; але ще більше бездомних старців, „тих, хто за життя відлюдного і не знавав повік тепла родини рідної“. Такий вечір цього радіючого велетня, байдужого до сліз і мук тих, кому не знайшлося місця на урочистому святі життя.

Але ось прокидається „похмурий Париж, старик той працюючий“, світає:

З пером в руці письменник задрімав,
 Повіям вуличним заснути час настав —
 Тяжким пекельним сном, без радості і муки;
 З ротом роззявленим, спустивши пліті - руки;
 Голота змучена, в ганчір'ї вся кругом
 В мізерних закутках своїх розпалює вогонь;
 У холоді і тьмі, в сумній злиденній долі,
 В нещасних породіль тепер страшніші болі.
 Мов плач приглушений крізь ринулу ю кров,
 Хрипливий крик півнів замовк і чути знов.
 Пливе туман, клубочачись як море...
 І в глибині лікарень, в муках горя,
 В цю мить конає скільки сіромах?!
 А натовп — гульбище, вночі гульнувши всмак,
 Додому поспіша — нога з ногою в сварці.

(„Світанок“)

Бодлер умів не тільки впиватися божевільними оргіями й витонченими втіхами, що їх створюють великі міські центри,— хоробливою чутливою душею чув він усі зідхання й зойки, що доходили з різних закутків великого міста. Робітники й повіі, породілі та умираючі, нещасні всіх станів і професій носились перед його поглядом; він пам'ятає кожного покинутого страдника; йому ввижається, як „по грязі бреде негрятанка хвора, як гай платанів та кокосових пальм гордовито встає перед нею за муром паризьких туманів“; він тужить „за худими та блідими сиротами“, сумує за тими, хто „ніколи не обійме родину дорогу, чия втрата і скорбота — назавжди, назавжди!“ Він „про подорожних мріє в пустелі горючій, про полонених та загиблих... і багатьох інших“ („Лебідь“).

У хвилини просвітлення він готовий зректись своїх естетичних ідеалів, блаженства хоробливого сп'яніння і проклясти це штучне блаженство в ім'я здоров'я і нормального щастя. Він, що так любив поезію дряхліючих цивілізацій, відкидає в ці хвилини „види краси, невідомої колись“ і знайомої тільки „розніженим епохам розпусти“. Він говорить, що „ці вигадки поетів запізних не ушасливили народів захудалих“; він заздрить „світлій юності, простій і непорочній“; він здригується перед картиною загального виродження, бачачи людей, які — не люди, а „ляльки мертві, пародії людей“, які носять „в крові всю темну отруту віків, пороки матерів, мерзотності батьків“.

Бодлер не тільки співець скорбот страждущої людності, він— виявник егоїзму й пороку. В хвилини світлого й свідомого ставлення до життя він не тільки проливає сльози над людськими стражданнями; йому стають ясні умови та причини, які породжують ці страждання, він бачить винних у цьому, і тоді картини пороку, розпусти й зіпсуття людської природи перестають бути утіхою пересичених людей, які шукають нових збуджень; ці картини перетворюються на серйозні і сумні сатири. Світ видається поетові погрузлим у вічному гріху. В одному з прекрасних віршів Бодлера „дивні плавці“ розповідають про те, що бачили.

Так знайте ж те, чого ми не сказали:
 Завжди, у всьому, скрізь — це головне —
 На всіх ступенях життєвих ми споглядали
 Нестримних пристрастей видовище одне.
 На місці жінки — від зорі віків донині
 Рабу, залюблену у свої рабські дні;
 Мужчину - деспота, що раб своїй рабині,
 З душею, схожою на ринву на стні.
 Ката чоло, благальний жертви погляд;
 В бенкеті — амброю запровлену кров,
 Сп'янілу владу і народ покірний долі,
 Що в нього до бича синівська любов,
 Релігій безліч: і, як наша, всі без ліку,
 Всі лізуть в небеса... Як ніжний сибарит
 В запоні із троянд на запашному ліжку,
 І святість на цвяхах для втіхи ж спить!
 Чванливий, як дитина балакучий,
 Точнісінько шаліючи, як в давнину,
 До божества волає в муках нестерпучих:
 — О, ти, прообраз мій, клянжу тебе, клянжу!
 А купка смільчаків у загородці щільній,
 Від стада, животноючого день - у - день,
 Відходить в опіум чудовий, вільний...
 Ось нашої землі звичайний бюлетень.

(„Подорож“)

В такі хвилини він звертається до людей з докірливим словом: „Що вам небо з майбутніми вічними муками? Що вам присуд суворих законів землі? Совість, правду звете ви мертвими звуками“. В час „похмурої півночі“, коли годинник „насмішливо й ущипливо“ вимагає звіту за минулий день, людям доводиться признатися, що вони „раби притуплених смаків, за валтасаровим столом лизали руки грубій силі, слугі злиденному землі; те зневажали, що любили, тому молились, що кляли“, вони „беззахисних засмучували, у всіх, зневажених юрбою, хвалили сон та отупіння, своїм кайданам несли привіт і наймерзотнішого тління благословляли тьмянний світ“ („Злигодні ночі“). Образи людей пороку та егоїзму виведені поетом поруч страдників і бідняків: скупий, який думає про три старі дошки на труну батькові, коли останній „ще дихав“, газетяр, що волає до всебагатого, всезрячого і всесилоного, кого „він сам у мороку втопив“, „розбешені фати“ та інші нещасні не минають уваги Бодлера. Іноді принадність пороку та огида до нього так гармонійно зливаються у віршах Бодлера, що важко буває визначити, де кінчається хоробливе зачарування і де починається сатира й викриття. Такий, наприклад, вірш „Хміль убивці“: „Дружина вже в землі... Ура! На волі! Бувало вся тремтить душа, коли без шелега приходиш, від вигуків цієї потвори“. Він ублагав її прийти на побачення „в ім'я ніжної клятби минулого“, і вона прийшла: адже дурість — „загальний гріх людей“. „Вона була ще чарівна, як не виснажувала її праця, а я... я так її любив! Так ось чому нам стало тісно“. І він „жбурнув її на дно колодязя“; його почуттів не зрозуміти „отупілим п'яницям“. Цим товстошкірим неприступна „сильна ворожнеча“, як, „мабуть, ніколи щирої любові вони не знали, з її безсонням уночі,

з юрбою хворих зачаровань, з убивством, звуками ридання і брязкотом кайданів“. Вино — рятівник убивці; п'яний упаде він на дорозі, „собою й долею вдоволений“. Що йому небезпека або закон? Хай його злочинну голову розчавить віз, що проїжджає мимо; він сміється „з сатани, із папи з месою святою і з життя майбутнього разом“. Важко сказати, які настрої переважали у поета: чи сумна думка про родинну трагедію, що розігралася під впливом злиднів, чи захоплення сп'янінням та одчайдушністю смільчака, чи жах перед муками совісті, голос якої не перестає звучати за цією одчайдушністю і яку нещасний марно намагається потопити в вині. Бодлер часто прибирає злочинство в принадли форми, і хвора фантазія може поринати в зачаровання пороку, але нормальний розум бачить у цих картинах жахливу пересторогу.

Мимохіть виникає питання: якщо порок не був тільки втіхою для Бодлера, якщо він бачив жах його, умів картати його й підноситися навіть часом до розуміння соціальних причин пороку, то невже він не знав позитивних ідеалів, ні разу не спробував піти певним шляхом, в якому він міг би знайти порятунк від тяжких картин злиднів та страждання, від власної туги й розпуки?

Бодлер не тільки знав поривання до ідеалів. Вся його тужна і протестуюча поезія створилась на ґрунті цих розбитих прагнень. У його віршах ми не раз зустрічаємо гімни всьому, що поривається в височінь; його власна скарга чується в „Скаргах Ікара“ на те, що „коханці банального ситі, їх щастя вколісане спить, а руки Ікара розбиті за порив обняти блакить“. Але зв'язаний із своїм оточенням Бодлер не міг мати певного уявлення про шлях до кращого майбутнього; якби ми захотіли позитивне в світогляді Бодлера зблизити з тим або іншим з існуючих світоглядів, це було б надзвичайно важко зробити. Іноді він виступає в ролі релігійно-віруючої людини.

Благословенний ти, даючий мук безодні,
В пустелі зла джерело вод живих.
Мов сталь у горні, у тяжких злигоднях
Міцніє дух для радостей святих.
Я знаю: там, де ти, величний, сяєш,
Куточок є і для моїх скорбот.
Покличеш ти мене до куші раю
На свято Влад, Престолів і Висот.
Твій правий суд! Дає вінець нетлінний
Лиш путь хреста, і мук, і суети,
І дань з усього всесвіту потрібна,
Щоб мій вінок містичний заплести.

(„Благословення“)

„Благословен твій бич, караючий отець! Благословенна скорбота! — вигукує він у другому вірші („Несподіване“), — твоя рука сплітала не для пустої гри колючий наш вінець“. Ця віра у відплату заспокоює його не тільки в особистих стражданнях, але й тоді, коли він бачив страждання інших. Смерть „дітям злиднів шепче, що близько притулок гостинний. Там ангел від щедрот високих

усе їм дасть: домівку й спокій, вина і хліба—їжі кучі... постеле постіль із квіток, сном чарівним натхне діток і всі ключі від неба вручить“ („Смерть бідняків“).

Іноді релігійний настрої поступається перед естетичним. Він хапається за красу, як за вище благо, як за єдиний якір порятунку. Вона—єдиний шлях до ідеалу, до вічного і незнаного. Тоді моральні й релігійні питання відходять на другий план, і поетові нема діла до бога і до сатани. У вірші „Гімн краси“ він говорить:

О, звідки ти? З небес чи пекла виплід?..
Святий і грішний погляд твій не зрозуміть,
Він, як вино: в нім райські втіхи світлі
І пекло злочину димить...
О, що мені—чи з раю діва чиста,
Чи зір сирени мені розум освітив,
Мені в одвічне двері променисті,
Давно бажані, відчинив.
Байдуже, з раю ти чи з пекла, але—діва
З бархатним поглядом, вся блиск і аромат,
З ким ніч ця дивиться не так лякливо,
І миті менш мене гнітять...¹

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
O, Beauté! monstre énorme éffrayant, ingénu!
Si ton oeil, ton sourire, ton pied, m'ouvrent la porte
D'un Infini, que j'aime et n'ai jamais connu?
De Satan ou Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène,
Qu'importe, si tu rends,—fée aux yeux de velours,
Rhythme, parfum, leur, o, mon unique reine;
L'univers moins hideux et les instants moins lourds?

Але кінець-кінцем його бентежна душа не знаходить ні в чому цілковитого задоволення і повертається до свого випробуваного засобу порятунку—до ілюзії та сп'яніння. Він відчуває своє цілковите безсилля. „Моя душа давно розбитая болить! І якби піснею я здумав, як колись, холодний морок сполохнути, я б тільки прохрипів, мов ранений і ворогом забутий в кривавім озері, у купі мертвих тіл, безсилий рушитись зусиллям вічним скутий“ („Розбитий дзвін“). Йому лишається тільки замкнути „всі двері, виходи“, марити „про горизонти сині, про казкові сади, оази у пустині, про поцілунки дів небесної краси, про все, що є дитячого у мрії“ („Пейзаж“) або віддатися вину, яке „відлучає від турбот буденних дух, западає в серце, як амброзія священна,—зерно, посіяне одвічною рукою“, і викликає „з серць, мов життедайний промінь, квітку поезії нетлінну“ („Душа вина“).

Півсторіччя минуло з того часу, як з'явилися в світ „Les fleurs du mal“. Тепер, коли ця дивна книга стала прапором цілої школи, варто дати правильне освітлення їй і її творцеві. Бодлерові епігони не зберегли найпринаднішого з його поезії,—його страждання, тих мук, що виростили на ґрунті його прагнення до ідеалу. Декаденти кінця XIX віку не внесли у свою

¹ Наводимо дві останні строфи в ориґіналі, через те що вони характеризують найважливіший елемент бодлерівського світогляду.

поезію елементу виявлення і хоробливого співчуття до пригнобленої частини суспільства, того, що надає особливої краси поезії Бодлера. Щоправда, і Бодлер не раз упивався картинами пороку, але ми бачили, що за цим безумством ішли жажливі моменти пробудження. І муки, які переживав поет в такі хвилини, були покутою його падіння; крім того, в ці хвилини самий порок освітлювався новим світлом, і співець зла ставав його сатириком і виявником. „Ви,—говорить Сент-Бев у своєму відомому листі до Бодлера,—обрали пекло, ви перетворились на діавола, щоб викрасти у нічних демонів їх таємниці... ви страждали, ви ниділи, блукаючи, приглушуючи свою тугу, розганяючи свої кошмари, борючись із своїми моральними катуваннями. Ви багато страждали, бідна дитино моя. Ця особлива печаль, що нею дишать сторінки вашої книги, печаль, у якій я впізнаю останній симптом хворого покоління, добре відомого нам, старим,—ця печаль буде зарахована вам“. Цієї печалі нема у тих, що проголосили себе учнями Бодлера; як завжди буває з послідовниками й наслідувачами, вони опанували лише зовнішні сторони його поезії, не засвоївши її суті, вони малюють падіння, втішаючись ним, а не вистраждавши його. Бодлер дорого заплатив за руйнування своїх ідеалів, за зречення своїх високих поривань; його епігонам не було за що платити, бо в них не було ідеалів. І, звісно, не хто інший, як ці епігони, навіяли такі гострі рядки Пелісьє: „Шанування Бодлера тісно обмежене середовищем пересичених життям моральних калік і містить у собі певну частину неправди й містифікації, але воно має деяку підставу і у відповідності цього прототипу „декадентів“ загальному виявленню і хоробливій нервозності сучасних поколінь“. Якщо ця підстава існує, то ми бачили, з якими застереженнями можна визнати її, і, хто знає, якби Бодлерові довелося побачити тих, хто вважає його апологетом зла, чи не кинув би він їм в обличчя знову свій докірливий вірш:

Що вам небо з майбутніми вічними муками?
Що вам присуд суворих законів землі?
Правду й совість звете ви порожніми звуками,
І непотрібен вам слави ласкаючий зліт.

XV.

Розвиток метафізичної філософії в Німеччині.—Кант і його вчення про форми пізнання.—Гегель і його головні ідеї.—Німеччина в першій половині XIX сторіччя.—Генріх Гейне.—Вплив німецької дійсності.—Французький вплив.—Спадкові риси, родина і приватне життя.—„Подорожні картини“.—„Книга пісень“.—Ставлення Гейне до романтизму.—Липнева революція і від'їзд Гейне до Парижа.

Ми бачили, що перехід від романтизму до реалізму був головним процесом в англійській і французькій літературі, в першій половині XIX сторіччя. Навіть у твори такого поета як Гюго, шум вулиці та скарги голодного пролетаріату вривались і заглушали похмурі звуки середньовічних органів і

ніжні пісні східних одалісок. Але найтипівішого поета перехідної доби висунула Німеччина.

Ми вже знаємо, що розумовий розвиток Німеччини ішов іншим шляхом, ніж у Франції. І на початку XIX віку естетичні і філософські інтереси переважають у Німеччині над суспільними й політичними так само, як це було в епоху панування Шіллера і Гете. На головних філософських ідеях першої половини XIX віку треба спинитися дещо докладніше.

Нова німецька філософія веде свій початок від Іммануїла Канта (1724—1804)¹.

До Канта ми зустрічаємося в Німеччині з пануванням метафізичного напрямку. Метафізика прагнула розв'язати питання про такі речі, що перебувають за межами нашого почуттєвого досвіду. Вона прагнула розв'язати питання про первісні основи всякого буття, про бога, про суть світу і т. ін. Таке завдання, що його поставила собі метафізика,—завдання, що становить цілковиту протилежність меті, поставленій позитивною філософією в особі Канта. Остання відмовилась зовсім від пізнання надчуттєвого, потойбічного світу. Позитивна філософія обмежила своє завдання дослідженням питань, що стосуються до тих явищ, які доступні нашим почуттям. Вона вважає інший світ непрístupним для нашого пізнання. Відмінність завдань зумовлює і відмінність методів. Метафізика для здійснення своєї мети користується головню умоглядом, позитивізм — досвідом і спостереженням, через що метод першого напрямку має назву спекулятивного, а метод другого напрямку зветься емпіричним. Річ певна, що ані бога, ані суті світу, ані інших речей метафізики, що їх не можна ні бачити, ні чути, ні відчувати, не можна пізнати шляхом досвіду й спостереження. Через це метафізикові доводиться для пізнання їх вдаватися до свого розуму, шукати в самому собі відповіді на зв'язані з ними питання, вірити, що в нас самих уже з природи закладені ідеї про ці предмети. Таким чином, умоглядний метод заснований на переконанні в тому, що в людині є прирожденні ідеї ще перед всяким досвідом і спостереженням. Не торкаючись спірних питань про метафізичний напрям, що набирав у різні часи різних відтінків, треба, проте, зауважити, що вказані дві ознаки завжди загалом лишалися переважними ознаками метафізики. В оточуючому нас світі вона намагалася відшукати не відносні закони, що керують його життям і приступні людському науковому дослідженню. Вона прагнула знайти вище абсолютне начало, з якого можна було б відразу пояснити всю різноманітність форм життя цього світу, і, подруге, вона намагалася пізнати цей абсолют, створюючи з людського розуму його властивості й суть.

Недивно, що з такими завданнями і методами філософія часто переходила в сферу фантазії. Як тільки доводилось натрапити на

¹ Докладніший нарис філософських вчень у Німеччині в цю епоху читач знайде в моїй книзі „Очерки по ист. русск. лит.“.

якенебудь явище, що його важко було науково пояснити, і одразу ж для його пояснення абсолютів довільно надавалася нова властивість, завдяки якій явище ставало цілком зрозумілим. Щоб підтвердити факт існування такої властивості, посилались на прирожденну ідею, яка говорила нам про її існування. Візьмімо, наприклад, таке явище, як піднімання води в трубі, з якої викачано повітря і яка покладена в посудину з водою. Шляхом спостереження й досліду дослідники дійшли висновку, що явище це пояснюється тиском повітря. Але для метафізика, який шукав пояснення його в самому собі і відводив дослідів другорядне значення, доводилось вигадувати якусь властивість для абсолютної сили. І явище пояснювалось тим, що природа боїться порожнечі. При цьому філософія не помічала, що вона довільно приписувала абсолютів першу-ліпшу властивість людини. Першу-ліпшу прогалину в науковому дослідженні природи, історії і суспільного життя заповнялося легко і просто за допомогою вчення про прирожденні ідеї.

Ще до появи головних філософських творів Канта філософська думка повстала проти фантастів, що довільно переповнили світ незлічними силами. З часу Бекона, як ми бачили, починається історія повільних завоювань емпіричного методу. Англійські філософи Локк і Юм стали рішуче на бік досліду і відкинули вчення про прирожденні ідеї. Кант встановлює середній шлях між емпіриками й раціоналістами. Він був подібний до перших з того погляду, що визнавав, що наші поняття можуть застосовуватися тільки в сфері досліду. Але, з другого боку, він визнавав, що нашому розумові властиве щось апріорне, щось, що передуює дослідів. Це „щось“ є апріорні функції нашого пізнання, особлива здібність нашої організації пізнати всі сприймання в певних формах. Ці форми передують дослідів. Форми пізнання становлять собою апріорну здібність нашої організації. Але компетенція цих форм поширюється тільки на ті речі, які даються нам дослідом, тобто згідно з ученням емпіриків виходило, що ми все ж таки не можемо пізнати нічого з того, що лежить за межами досліду. Але вносились і істотна поправка: самий дослід не пояснює цього процесу пізнання. Критична філософія твердила, що існують до досліду логічні поняття, в яких ми необхідно мислимо суще і без яких ми нічого мислити не можемо. Але, з другого боку, ці поняття або, правильніше, ці переддослідні здібності самі по собі з досліду не можуть проявитися. Тільки в матеріалі, який дає дослід, вони дістають життя.

Щодо ідей про душу, про всесвіт і т. ін., то вони ніяким реальним речам не відповідають. Вони з'являються як результат свідомості їх необхідності в нашому розумі. Найбільша небезпека саме в тому й полягає, що ми маємо нахил вірити, що за кожною ідеєю стоїть почуттєва річ, подібно до того як за поняттям стола стоїть реальний стіл. Насправді вони тільки постулати, вимоги нашого розуму. „Поки ми вважаємо ці ідеї тільки ідеями, тобто абсолютними і непізнаваними, доти ми стоїмо на стежці істини, але як тільки починаємо робити спроби до їх пізнання,

ми одразу потрапляємо в безодню помилок“ (Кроненберг, Філософія Канта). Помилка попередньої метафізики в тому і полягала, що вона займалася дослідженням про бога й душу, виводила спекулятивним шляхом їх властивості, створювала на підставі їх довільні побудови щодо моралі, релігії. Велика заслуга Канта полягає в тому, що він довів марність людських зусиль пізнати абсолютне, пізнати ідеї.

Це вчення Канта, що внесло певну ясність у сферу пізнання, в той же час не мало єдності світогляду. Кант вигнав із сфери пізнання надчуттєвий світ, але в той же час не відкинув цього світу, а, навпаки, визнав навіть його першість. Дальша філософія значною мірою вернула до докантивської метафізики. Вона намагається встановити єдність світогляду, що її бракувало вченню Канта, прагне знову пізнати абсолютне єдине начало, з якого одразу пояснюється вся різноманітність видимого світу. Найвизначнішим наступником Канта, що знайшов цю єдність в суцільній філософській системі, був І. Г. Фіхте (1760—1814). Він знову поставив єдине абсолютне начало в основу своєї філософії, проголосивши таким началом абсолютне „я“, абсолютний суб'єкт і визнавши природу тільки утвором цього „я“. Шеллінг (1775—1854), виходячи з цього ж метафізичного погляду, переніс центр уваги на природу, в житті якої він намагався пізнати суб'єкт, що стоїть за нею. І Шеллінг створив поетичну натурфілософію, в якій всі елементи природи були подані у вигляді гармонійної картини творіння єдиного абсолютного розуму.

Ще більший вплив мала філософська система Гегеля, який почав з вихідної точки зору Шеллінга, був спочатку його другом і однодумцем, а пізніше суперником і супротивником. Для Шеллінга розумове споглядання було єдиним істинним засобом філософського пізнання. Шеллінг протиставляв це „розумове споглядання“ звичайному розсудковому мисленню, яке відрізняло речі і давало їм визначення в твердих поняттях. Гегель, навпаки, приділив належну увагу цьому розсудковому мисленню. За його вченням істинний умовляд не відкидає розсудкового мислення, а передбачає його і містить у собі, як постійний і необхідний нижчий момент, справжню основу й опорну точку для своєї дії. Через це логічний процес нашого розсудку є ключ до пізнання абсолютного. В нашій пізнаючій логічній думці лежить початок кожного знання (Керд, Гегель, М., 1898. З статтями Вол. Соловйова та С. Н. Трубецького). Щоб дійти самопізнання, абсолютний розум у своїй творчій грі вважає природу за щось друге і відмінне від себе. Природа є таким чином його „інобуття“, його відносна протилежність. Він бере це друге для того, щоб вернутися до себе з цього другого і усвідомити себе в цьому другому, досягаючи таким чином повноти самопізнання. Отже, життя світу, історія людства, розвиток мистецтва й релігії—все це утворює неперервний рух, який є елементом вічного розвитку абсолютної ідеї. Абсолютна ідея розкривається в цьому розвитку людства, мистецтва, релігії,

суспільства, а особливо філософії, в якій людський дух пізнає істину у всій її повноті. „Прихована у всьому сила абсолютної істини розриває обмеженість окремих визначень, примушує їх переходити одне в друге і повертається до себе в більш істинній і вільній формі. У цьому всепроникаючому, всеутворюючому русі увесь зміст і вся істина існуючого — живий зв'язок, що внутрішньо зв'язує всі частини фізичного і духовного світу між собою і з абсолютним, яке поза цим зв'язком, як щось окреме, і не існує зовсім“ (Вол. Соловйов, Філософія Гегеля). Якщо грубо висловити цю думку, то її можна формулювати так. Абсолютне приходить до самопізнання шляхом певного процесу. Наші поняття і всі конечні речі містять у собі той же процес внутрішнього розвитку. В них прихована сила абсолютної істини. Тому ні речі, ні поняття не можна розглядати як незалежні відокремлені існування, що стосуються тільки самих себе. І ті і другі — частини цілого, стадії в єдиному процесі. Об'єкт логічної думки не може бути чужим або зовнішнім щодо неї. Сущє як предмет думки є мислиме, і тільки як мислиме воно і може бути логічно пізнаване нами. Ми навіть не можемо знати іншого сущого крім мислимого, поза думкою ми не знаємо нічого, і дійсне істинне пізнання можливе лише при умові внутрішньої єдності пізнаючого й пізнаваного, мислящого і мислимого. Буття й мислення одне і те ж.

Таким чином, абсолютне наше пізнання та конечні речі — не окремі елементи, а частини процесу вічного руху. В чому ж полягає цей процес? Гегель називає його діалектичним методом. Кожне поняття і кожна річ тим самим фактом, що вони визначені, містять у собі своє заперечення. Яке б судження не висловлювали ми, в силу законів нашої логічної здібності, ми неминуче приходимо до визнання і протилежної істини¹.

¹ Бельтов у своїй книзі „К вопросу развития монистического взгляда на историю“ наводить ряд інтересних прикладів, які стверджують цю думку. Наприклад: в дану хвилину тіло, яке рухається, перебуває в даній точці, але в той же час воно є і поза нею, тому що коли б воно було тільки в ній, воно принаймні на мить стало б нерухомим. Одне слово, про положення тіла, що рухається, ми робимо два протилежні і однаково вірні твердження. Кожне абстрактне право, дійшовши до свого логічного кінця, перетворюється в безправність, тобто в свою власну протилежність. „Венеційський купець“ Шекспіра — кращий тому доказ. Візьміть тепер економічні явища. Який логічний кінець „вільного суперництва“? Кожний підприємець прагне побити своїх суперників, залишитися єдиним хазяїном ринку. І, звісно, часті випадки, коли якомунедбудь Ротшільдові або Вандербільдові вдається щасливо здійснити це прагнення. Але це показує, що вільне суперництво веде до монополії, тобто до заперечення суперництва, до своєї власної протилежності. Або подивіться, до чого призводить принцип трудової власності. Мені належить тільки те, що створене моєю працею. Це цілком справедливо. І не менш справедливо те, що я вживаю створену мною річ за своїм власним уподобанням: я користуюсь нею сам або міняю її на іншу річ, чомусь для мене бажану. Цілком справедливо, що я роблю з цією вимінною річчю, знов як мені вигідніше. Припустімо, я продав її, а на гроші найняв робітника, тобто купив чужу роботу силу. Це, з одного боку, справедливо, бо я маю право розпоряджатися своєю річчю, як мені вигідніше, з другого — несправедливо, бо я експлуатую чужу працю і тим заперечую принцип, що лежав в основі мого поняття про справедливість; власність, набута моєю власною працею, породжує мені власність, створену працею іншого. Одне слово, кожне поняття, доведене до свого логічного кінця, неминуче переходить у свою протилежність.

Саме визначення поняття є вже віднесення його до поняття, яке його заперечує, є вже обмеження його, тобто твердження, що воно не абсолютне. Тому логічна діяльність складається з трьох моментів: тези, антитези і синтезу. Кожне явище, розвиваючись до свого логічного кінця (теза), обертається в свою протилежність (антитезу). Лише за першим моментом, коли поняття, будучи обмеженим, встановлюється як істинне, розкривається другий момент — самозаперечення поняття в наслідок внутрішньої суперечності між його обмеженістю і тією істиною, яку воно повинне становити. Обидва поняття примиряються в третьому вищому, яке становить третій момент — синтез. Як тільки це нове поняття встановлюється, воно неминуче переходить в свою протилежність і т. д. Звідси стає ясным і той процес, через який абсолютна ідея приходить до самопізнання. Вона приходить до нього тим же діалектичним шляхом. Уже саме поняття абсолютного містить у собі його протилежність, інобуття, що становить собою антитезу. Через це інобуття абсолютне повертається до себе в людському духові, який становить собою третій момент — синтез. Людина підноситься над природою і усвідомлює в собі абсолютне. Історія є повільне здійснення цієї свідомості тим же діалектичним методом. Історичні явища не випадкові, вони — стадії діалектичного прогресу, в яких розкривається абсолютне. Але вища діяльність — філософія, тому що в ній людський дух, який є синтез абсолютного й природи, сам знаходить вищий синтез свого розвитку.

Такі головні ідеї німецької філософії, яка справила величезний вплив на російську молодь 30-х років XIX сторіччя. Коли і в Німеччині громадські питання голосно заявили про себе, німецькі мислителі й поети не відразу могли зректися звички до абстрактного мислення. Гейне стоїть на грані між естетичними й філософськими настроями, з однієї сторони, і новими політичними й соціальними прагненнями — з другої.

Генріх Гейне був, можливо, найяскравішим і найоригінальнішим із романтичних поетів. І в той же час ніхто не насміявся таким нещадним сміхом з марної ілюзії, з людської захопленості. Втілюючи в собі одночасно і Фауста і Мефістофеля, Гейне засвоїв грандіозні домагання першого і зловтішність другого. Як і Фауст, він повний ідеальних поривань до абсолютного, він хоче перейти межі можливого. Як і Мефістофель, він з пекельним реготом викриває марність цих прагнень. Ні у кого з поетів ця невідповідність між ідеалом і дійсністю не прибралася в такі химерні форми, як у Гейне. Ні одна країна не давала такого сприятливого матеріалу для мефістофельського реготу, як Німеччина в першій половині XIX сторіччя.

На Віденському конгресі (1814—1815) дипломати наново перекраляли Європу, а Священний союз повинен був охороняти те, що було створено Віденським конгресом. В шумі бучних свят, серед жажливих інтриг долею народів розпоряджалися так, наче це була отара овець, і щедро винагороджували всіх високих учасників у боротьбі з Наполеоном. Проте за здобич

незабаром усі посварилися, і конгрес розійшовся б без ніяких результатів, якби на той час з Ельби не повернувся Наполеон. Його поворот знову об'єднав монархів, і вони довели свою справу до кінця. Німеччина дістала при цьому нову „конституцію“, так званий „Союзний акт“, що поділив її на тридцять дев'ять батьківщин. Це була по суті організація не держав для зовнішньої оборони, а урядів для придушення революційних демократичних прагнень („Очерки по истории Германии в XIX веке“, т. I, пер. В. Базарова і І. Степанова, С. Петербург, 1905, стор. 41 — 42). Верховоди Союзу, що засідали у Франкфурті на Майні, були переконані, що можна повернути колесо історії і „закрити своїми мантиями світло нових ідей, що освітило Європу“. Франкфуртський союзний сейм ішов у своїх діях за славленою меттерніхівською системою, яка так добре підтримувала Австрію в стані „спокою“. Розшук і шпигунство набули великого поширення, студенти й відомі письменники заарештовувались, цензура лютувала. Ідеал Меттерніха, здавалось, здійснився; життя в Німеччині надивовижу нагадувало спокій болотяної поверхні. Липнева революція (1830) пролунала відголосом по всій Німеччині. Грізні хмари, „не питаючись дозволу Священного союзу“, вибухнули спочатку над Парижем, а потім над німецькою державою. Повстання вибухнули в Ганновері, Касселі, Лейпцігу, Дрездені та інших містах. Але революційний кратер незабаром знову закrywся: політичні „нічні сторожі“ підбадьорилися після першого замішання, репресії були посилені, переповнилися тюрми, а опозиційна преса, можна сказати, зовсім зникла (Базаров і Степанов, там же, стор. 47 і далі). У цей вікопам'ятний час берлінський суд ухвалив 39 смертних вироків членам студентських корпорацій. У цей час пастор Вейдіг, ворог революції, але сильна й незалежна людина з розвиненою правосвідомістю, був заарештований жандармами і зарізався в тюрмі уламками скла, викликавши зойк обурення у поневоленого народу. Саме в цей час союзний сейм зганьбив Німеччину безглуздими постановами проти гуртка письменників, відомого під ім'ям „Молодої Німеччини“, та переслідуванням двох їх нахненників — Гейне і Берне.

З промислового погляду Німеччина відстала від Англії і Франції. Як ми вже знаємо, промисловий переворот, завдяки винаходу машин і виникненню світового обміну, насамперед захопив Англію, слідом за якою в умови цього обміну втяглася Франція і вся Європа. Робітничий рух, викликаний появою великої промисловості, став відомий у Німеччині значною мірою завдяки мандрівним німецьким робітникам. В Швейцарії, Англії і Франції вони знайомилися із соціалістичними поглядами, з незаним для них характером класових стосунків, з становищем пролетаріату, який перетворювався на велику силу. Ці нові погляди вони переносили на батьківщину. Німеччина пережила, як і Англія та Франція, період утопічного соціалізму. У неї були свої Оуени та Сен-Сімони. Її пророки теж створювали картини земного раю і дуже дивувалися, коли неповоротке

людство не тільки не вступало до цього Едему, розмальованого такими яскравими фарбами, але переслідувало пророків поліційними заходами. Але варто уваги, що саме Німеччина, не зважаючи на свою промислову відсталість, швидше від інших країн позбулася утопічного соціалізму. Уже Вейтлінг, учень Фур'є і Сен-Сімона, відомий німецький агітатор, розумів, які ефемерні були надії, що їх покладали мрійники на владарів і мільйонерів. В 1845 році з'являється праця Фрідріха Енгельса „Становище робітничого класу в Англії“, в якій дана жахлива картина нужденного становища пролетаріату. Незабаром по цьому відбулася зустріч Енгельса з Карлом Марксом. Маси звикли відносити складні історичні рухи до того або іншого конкретного факту. В той день, коли Лютер вивісив у Віттенберзі свої тези, почалась реформація. В той день, коли Маркс і Енгельс зустрілися, були закладені основи наукового соціалізму. Напередодні 48-го року обидва друзі в точних висловах формулювали принципи, що мали стати за основу дальших прагнень пролетаріату. Таке було становище Німеччини в першій половині XIX віку, коли жив і писав один з найвизначніших її поетів.

Є письменники, яким немов судилось бути загадкою для людства. З яким би масштабом не підступали до них, як би не намагалися знайти основні риси їх характеру, ми завжди стикатимемося з суперечностями, з якимсь незбагненим поєднанням найпротилежніших прагнень, із здатністю до вчинків, які один одного виключають. Поруч з фактами, які свідчать про благородність і велич душі, нашу увагу вражають непристойні вчинки; нестримна гордість і наполегливість переплітаються з малодушністю й покорою, здатність до високих жертв—з егоїзмом, ніжне поетичне чуття—з холодним цинізмом і гаданою розважливістю. Якщо такий письменник має сатиричний геній, якщо він уміє помічати смішне не тільки у противників, але й у своїх духовних спільників, то поруч з захопленою шаною він викличе злобну ненависть.

Відгукуючись на всі кращі прагнення епохи, але служачи їм по-своєму, він не віддає своєї музи на службу тим чи іншим групам; він уміє служити ідеям, але не вмів коритися програмі. У прагненнях партій він бачить насамперед прагнення до вічного ідеалу, а не здійснення тієї чи іншої практичної мети. Між яскравою і примхливою особою, з одного боку, і партією—з другого, виникає сумне непорозуміння. Не витримуючи ніяких пут, навіть пут політичної платформи, поет бичує своїх власних друзів, а недавні захоплені прихильники його проголошують його розстригою і супостатом. Йому здаються вузькими їх прагнення, ганебним їх деспотизм. Чим геніальніший „зрадник“, тим ненависнішим, тим небезпечнішим видається він своїм ворогам, які не тільки втрачають у ньому могутнього спільника, але набувають нещадного противника, який завдає грізних ударів їх справі. Ці чвари—старі чвари. Геній примхливий і вибагливий. Армія дисциплінована і дисциплінує все, що входить до її складу. Але ні одна сутичка між поетом і його сучас-

никами не мала такого гострого характеру, як конфлікт між Гейне і Німеччиною. Гейне (1799 — 1856)— найпримхливіший із поетів. Епоха, на яку припало його життя, була примхливим історичним моментом. Ось чому взаємне нерозуміння набрало особливо гострих форм. Але спробуймо тільки безсторонньо придивитися до сучасної поетові епохи, простежити ті впливи, під якими створювалась ця багато обдарована натура, і ми побачимо, що поет в основних поглядах своїх залишався завжди собі вірним, а окремі суперечності та ухили виправдуються безперервною зміною подій. Недаремно Гейне говорить, що йому важко було вивчити географію, бо кордони держав щодня мінялися; йому важко було навіть визначити, чий він підданець: німецького чи французького імператора, бо владарі швидко змінювали один одного, а німецькі громадяни покійно приймали присягу і так само покійно приймали звільнення від неї.

Почнімо з дитячих вражень, які на все життя лишають в душі людини незгладний слід.

Читаючи книгу „Легран“, ми бачимо, яких своєрідних форм набирали в уяві маленького Гаррі тодішні політичні чвари. На базарному майдані його рідного міста Дюссельдорфа стояла статуя курфюрста Йоганна-Вільгельма; поет любив змалку мріяти коло цієї статуї і думати про „доброго курфюрста“. З незрівняним сарказмом відтворює Гейне ідилічне існування філістерського владаря філістерських підданців. „Тоді у владарів не було стільки турбот, як тепер. Корона міцно сиділа на їх голові, а вночі вони спали спокійно. Коло їх ніг спокійно спали народи, і коли ці останні прокидалися ранком, то говорили: „доброго ранку, батьку!“ і діставали відповідь: „доброго ранку, милі діти!“

Отже, в ранньому дитинстві поет нічого не бачив у рідній країні, крім сонного животіння,— життя, яке нагадувало спокій поверхні болота.

Не кращі були і враження юнацтва. Гейне у Франкфурті, куди його доля закинула в юнацькі роки, стає свідком дикого бузுவірства, середньовічних переслідувань його одновірців — євреїв. Останніх вважали паріями і замикали в гетто, в свого роду „мертвий дім“ злиднів, темряви і страждань, звідки важко було зноситися з рештою світу. Пізніше в „Бахарахському рабині“ поет змалював тяжке існування жителів гетто.

Отже, глибоке презирство до німецького ладу, що вкоренилося в душі обдарованого хлопчика, народженого для широкої кипучої діяльності, повинне було посилитися люттю й ненавистю до гнобителів.

Далі поет в боннському та геттінгенському університетах. Мертва книжна вченість колись славетного геттінгенського університету, відірваність науки від життя відштовхнули від себе Гейне. Як у книзі „Легран“ висміяв він лицейське викладання, так в „Мандрівці на Гарц“ з незрівняною іронією відтворив він схоластичний напрям Геттінгена. „Все населення цього міста,— каже поет,— поділяється на скотів, професорів і філі-

стерів. Клас скотів найзначніший“. Одного разу Гейне підслухав розмову двох школярів, з яких один говорив другому: „Я не хочу бути більше знайомим з Теодором: він не знав учора, як родовий відмінок від mensa“.

Річ певна, що це місто, де вчені протягом цілих годин обговорювали та заперечували найменше слово якоїнебудь статті з Пандектів, де філістерів так багато, як піску або гязі в морі, не більше від Франкфурта сприяло примиренню поета з німецьким життям.

Нарешті, Берлін мав остаточно відштовхнути його від Німеччини. Пригноблений настрої берлінської громадськості, переслідування студентських гуртків, суворі цензурні заходи—все це вигнало з преси інтерес до політичних і громадських питань і скерувало увагу суспільства на питання мистецтва, на розваги та веселощі. „Ми,— каже Гейне,— у яких не було резонуючих і політичних журналів, були зате винагороджені безліччю естетичних видань, які не містили в собі нічого, крім беззмістовних казок і театральних критик. Хто бачив наші газети, міг уявити, що увесь німецький народ складається з балакучих няньок і театральних рецензентів. Музеї виблискують розкошми фарб, оркестри гримлять, балерини відзначаються найблискучішими антраша, а театральна критика процвітає“.

Недивно, що під впливом подібних вражень у Гейне склався негативний погляд на всі сторони німецького життя.

І який контраст повинні були становити враження, винесені поетом з перших сутічок з французами! Перенесімося назад до Дюссельдорфа в часи раннього дитинства Гейне. Одного разу безтурботне життя цього міста було порушене найнесподіванішим способом: грім наполеонівських гармат розбудив сонних громадян Дюссельдорфа. Маленький Гейне вибігає на площу. Старий інвалід, на „чесні сиві вуса якого капають сльози“, читає якесь оголошення, і всі навколо плачуть. „Курфюрст дякує своїм підданцям,— долітає до вух хлопчика,— за їх випробувану вірність і звільняє їх від даної присяги“. І хлопчик жалібно повторює: „Курфюрст дякує своїм підданцям“,— не розуміючи фатального значення цих слів.

Далі нова сцена. Гуркіт барабана примушує хлопчика вибігти на ганок. Перед ним „марширує французьке військо,— цей веселий народ слави, що пройшов увесь світ з піснями й музикою, спокійні обличчя гренадерів, ведмежі шапки, трикольорові кокарди, блискучі багнети загонів вольтижерів, повних веселощів, і високий, розшитий сріблом тамбур-мажор“.

Добродушні філістери, які ще напередодні зворушливо прощалися з своїм курфюрстом, з захопленими вигуками брали присягу на вірність новому владареві. На міській ратуші з'явився новий герб, і бургомістр у своєму червоному кафтані виголошував довгу промову. До слуху хлопчика долетіли нові слова: „Нас хочуть зробити щасливими“. Залунали сурми, замахали прапорами, забили в барабани, і вигуки „віват“ пролунали в повітрі. „Я теж кричав „віват“,— пригадує пізніше Гейне (що сидів

при цій події на статуї курфюрста),— і міцно тримався за старого курфюрста“.

Так у рідному місті Гейне відбивалися великі політичні події того часу. Німеччина ганебно скорялася впливу французів, яких усюди супроводжували успіх і перемога. Якщо уяву хлопчика вразила зовнішня величність французів, то не слід забувати, що за французами всюди йшли великі ідеали, ще недавно проголошені Францією. Знищення кріпацького права, зрівняння в правах станів, заведення суду присяжних, воля вірувань та інші блага, якими французький імператор нагороджував нових підданців, повинні були привернути до нього їх серця. Гейне не міг не чути в сім'ї свого батька похвали французькому імператорові, за яким усюди йшли визвольні ідеї революції і який давав полегкість важкому життю євреїв. Близьке і раннє знайомство з французами не могло не справити впливу на майбутнього поета. В його літературній творчості багато тієї французької жвавості і сміливості, тієї грації, які стали під пером Гейне могутніми зняряддями у боротьбі з старим суспільством (Adolf Strodtmann, H. Heine's Leben und Werke, т. I, Hamburg, 1884, стор. 17). Зауважимо, що і у Франкфурті, де сумне, майже рабське становище одновірців так потрясло Гейне, перші кроки до полегшення їх долі були зроблені французами.

Що ж повинен був відчути хлопчик при першій зустрічі з імператором, з тією самою людиною, прибуття якої завжди задовго оголошувалося стоустою чуточкою!

„Це, — розповідає Гейне, — сталось в алеї двірського дюсельдорфського саду. Імператор з усім своїм почтом їхав якраз посередині алеї. Дерев, здригаючись, схилялись при його наближенні, сонячне проміння з боязкою цікавістю проглядало крізь зелені віти, а в блакитному небі виразно пліла золота зоря. Недбало сидів імператор на сідлі, однією рукою високо тримаючи повід, а другою — привітно плещучи по шії коня. То була променисто-мармурова рука. Рука могутня, одна з двох рук, які зв'язали багатоголову потвору анархії і припинили поєдинок народів, і ця рука привітно плескала по шії коня. І обличчя його було того кольору, який ми знаходимо в мармурових головах грецьких та римських статуй. Всі риси дихали тією ж благородною правильністю, як і риси цих античних фігур, і на обличчі цьому було написано: *ти нікому не повинен поклонятися, крім мене!*“ Недивно, що ці ранні враження, зумовлені історичними подіями, назавжди вселили в душу Гейне глибоку симпатію до французів, — в них він бачив порятівників усього світу і в тому числі рідної країни, яку палко любив, не зважаючи на всі негативні явища в її житті.

Не можна сказати, що батьківщина нічого не дала поетові, крім песимізму й тяжких вражень. Його палкий патріотизм значною мірою пояснюється тими успіхами в галузі поезії й філософії, яких дійшла Німеччина, не зважаючи на своє падіння в політичному і громадському розумінні.

Місто Дюссельдорф стоїть на березі Рейна, цієї чарівної річки, батьківщини легенд і серенад. Там „прекрасна Йоганна“ розповідала поетові найчарівніші казки, і „коли вона, — згадує пізніше Гейне, — вказувала білою рукою через вікно на гори, де відбувалося все, про що говорила вона, тоді щось чарівне робилося зі мною самим: старі рицарі виразно вставали з руїн замків і били один одного в залізну броню. Лорелея стояла на верхівині гори і співала своєї милої, згубної пісні“ (П. Вейнберг, Біоґр. нарис при твор. Гейне, СПб, 1904).

До цих поетичних рейнських переказів, що заронили в поетову душу перші зерна романтизму, слід приєднати той факт, що першою книгою, прочитаною ним, був безсмертний роман Сервантеса. „Дон-Кіхот“ справив різке враження на хлопчика. Він ридав над стражданнями бідного рицаря; йому здавалося, що птахи і дерева, струмки і квіти плакали разом з ним, „стара сосна, яка відслужила свою службу, ридала, а водоспад сильніше потрясав своєю сивою бородою і, здавалося, лютував на зіпсованість світу“. Таке було враження від великої сатири Сервантеса. Поет ніколи не забуде, що рицар Срібного Місяця, який переміг мужню і найблагороднішу людину в світі, був не хто інший, як переодягнений цирюльник. Це зіставлення прекрасних ілюзій і грубих поштовхів дійсності, що нещадно розбиває їх, стало пізніше однією з найулюбленіших тем „Книги пісань“.

Але не тільки романтичні тіні, які витали над Рейном, та випадкове читання сприяли розвиткові романтичних нахилів Гейне, — він мав можливість познайомитися з романтичним ученням з першоджерел. Ми вже згадували про перебування Гейне в боннському університеті. Август-Вільгельм Шлегель, голова романтичної школи, був у той час професором боннського університету. Гагенівське видання так званого сент-галлерського рукопису „Пісні Нібелунгів“ привернуло увагу всього освіченого світу до найвизначнішого твору німецької народної творчості. Шлегель з своїм тонким естетичним смаком у прекрасних лекціях аналізував краси „Нібелунгів“, розкриваючи перед слухачами чарівний світ німецької країни і викликаючи в них захоплений інтерес до цього світу. Вождь романтичної школи відкривав широкі горизонти перед своїм обдарованим учнем; він навчив його любити Шекспіра і Байрона, ввів його в атмосферу універсальних домагань романтизму, примусив його окинути сферу людської творчості широким поглядом; його лекції знайшли гарячий співчутливий відгук у душі Гейне, що сама була повна романтичної туги та романтичних мрій. Гейне написав цілий ряд хвальних сонетів професорові і пізніше в „Романтичній школі“ змалював величезний вплив, що мав на нього Шлегель.

Але не в самих тільки успіхах, що їх досягла поезія, полягав благотворний вплив Німеччини на Гейне. У Берліні поет став своєю людиною в салонах двох видатних жінок — Варнхаген фон-Ензе та Елізи фон-Гогенгаузен. Тут Гейне познайомився з усім, що було найвизначнішого в пруській столиці;

тут він був введений в коло суспільних, наукових і філософських ідей того часу. Кафедру філософії в берлінському університеті посідав Гегель, вплив якого на сучасне покоління добре відомий. Гейне прийняв гегелівську антитезу на віру і пізніше говорив, що „нерозумна гордість“, навiana йому цією філософією, не мала ніякого шкідливого впливу на його почуття, — вона, навпаки, піднесла його до героїзму. Разом з Гегелем серед професорів берлінського університету був знавець східної поезії, відомий санскритолог Бопп, естетик Вольф, якому ми завдячуємо чудовими поясненнями стародавньогрецької поезії, і юрист Ганс, який, за словами Гейне, чимало сприяв розвиткові німецького лібералізму.

Такий був вплив на поета німецької поезії і науки, і якщо у французах він бачив великих громадян, поборників демократичних ідеалів, то він зумів поставитись з належним розумінням до німецької поезії і науки, і пізніше, знайомлячи німців з політичним і громадським життям Франції, він у своїй „Романтичній школі“ і в „Матеріалах до історії філософії і релігії Німеччини“ намагався познайомити Францію з духовним багатством своїх одноземців.

Згадані впливи досить пояснюють нам усі головні елементи літературної діяльності Гейне: його симпатії до Франції, нещадне сатиричне ставлення до німецького життя, культ Наполеона, його нахил до романтизму, від якого він не міг визволитися протягом усього життя, його відданість ідеям волі та рівності. Але цих впливів недосить, щоб пояснити найхарактерніші ознаки гейнівської прози і поезії: похмурий розпач, що постійно переплітається з посмішкою і сміхом, якийсь своєрідний розлад, що вічно панує в його творах, мстивість і пристрасність у боротьбі з противниками, гіркість і злобу в журнальній полеміці.

Тут ми повинні забути на час історичні умови і вдатися до самого поета, до його внутрішнього світу, щоб зрозуміти, як розвивалися в Гейне ті властивості, що не раз викликали нарікання на славетного поета.

Гейне народився євреєм, але народився в місті, де євреї мали кращу репутацію, ніж в інших містах. Дюссельдорфські євреї не займалися виключно торгівлею, серед них були видатні представники наук і мистецтв. Отже, Гейне уже в ранньому дитинстві зайшов у зближення з тими духовними інтересами, безкорисливого прагнення до яких не могла визнати за євреями дворянська й міщанська Німеччина. В цьому трагічному конфлікті зовнішніх обставин і внутрішнього потягу, — в конфлікті, на який, за власним висловом поета, він був приречений ще до народження, — одна з причин його похмурого погляду на життя, його світової скорботи. Він був син нації, для якої релігія заміняє і філософію, і етику, і життєву мудрість, а з другого боку, виховався в родині, в якій, наче навмисно, були всі умови, що допомагали розвиткові релігійного індіферентизму. Мати Гейне була справжньою дочкою раціоналістичного віку, захоплювалась французькою філософією і схилилась перед Руссо. Річ певна,

що вона не могла навіяти синові суворої прихильності до єврейської релігії (Robert Proelss, Heinrich Heine, Stuttgart, 1886, стор. 14). Батько Гейне мало дбав про сина і дивився на суворе додержання релігійних звичаїв скорше як на засіб підтримати свій авторитет серед одновірців, ніж як на обов'язок.

Хлопчик рано зрозумів усю невідповідність між релігійним звичаєм, формою, з однієї сторони, і змістом, який вона прикривала,— з другої. Його єврейське походження було для нього предметом то гордоців, то мук. Він з гордістю озирався на страдницьку історію єврейства, на 2000 років героїства й мук, називав євреїв „швейцарською гвардією деїзму“, носителями республіканських ідеалів. Але, з другої сторони, його обурювала відданість євреїв букві закону та стародавнім забобонам і обрядам. Єврейський народ вийшов з Єгипта, і „він застиг, як піраміди і мумії цієї країни, у споконвічних забобонах“ (A. Strodtmann, там же, стор. 20, 21).

В Дюссельдорфському ліцеї, де Гейне, як ми знаємо, дістав першу освіту, він слухав між іншим лекції Штальмейєра. У душі цього католицького священика дивно уживались повага й відданість католицькій релігії і глибока любов до античної філософії. Він викладав своїм слухачам філософські системи найвільніших грецьких мислителів, і з його лекцій майбутній поет, за власними словами, рано побачив, як „при відсутності лицемірства релігія і сумнів ішли спокійно поруч“, і через це в ньому виникла „не тільки невіра, але й найтолерантніша байдужість“ (П. Вейнберг, там же).

Ці враження мали рано розвинути в хлопчикові іронічне ставлення до навколишнього. Зауважмо при цьому, що Гейне мав від природи таку вразливу натуру, що здатний був доходити майже до екзальтації. Одного разу поет читав на публічному акті в ліцеї вірш Шіллера „Келіх“. Під час читання в залі з'явилася одна з дівчат, що належала до місцевої аристократії. Гейне раптом зупинився, як зачарований; марно вчитель голосно підказував учневі дальший вірш: поет нічого не чув; він дивився широко розкритими очима, неначе побачив неземний привид, і раптом зомлів.

Як і багато інших славетних поетів, Гейне полюбив уперше в дитинстві. Досі ще не зовсім відомо, хто була ця таємнича „маленька“ Вероніка, образ якої поет оповив таким романтичним туманом. Твори його пересипані зворушливими згадками про неї, але Гейне ніби боїться підняти завісу, яка прикриває образ Вероніки, і ніде не говорить про неї докладно. Тільки в одному місці він довше спиняється на споминах про неї,— та ба!—це спомини про її смерть. „Яка гарна була маленька Вероніка, коли вона лежала в своїй труні. Свічки, що горіли навколо, кидали мерехтючий блиск на бліде обличчя, що ніби усміхалося, на шовкові розетки та золоті блискітки, якими причепурили її голову і білу сорочечку... Богомільна Урсула повела мене ввечері в мовчазну кімнату, і коли я побачив маленький труп, виставлений на столі серед свічок та квітів, то подумав

спочатку, що це якийсь священний образ із воску... Але незабаром я впізнав миле обличчя і запитав сміючись: „Чого маленька Вероніка така мовчазна?“ І Урсула відповіла мені: „Це робить смерть“.

Далі через усю біографію поета проходить довгий ряд жіночих образів. Тут і „Червона Зефхен“, донька ката, з довгим рижим волоссям, яке нагадувало поетові струмись крові, що летить з рани; ця Зефхен, за словами поета, запалила в його душі полум'я двох пристрастей: любов до гарної жінки і любов до французької революції (натяк на батька Йозефи). Тут і „невблаганна“ Амалія, що відкинула любов поета. Вона видобула з його ліри найчистіші, найніжніші звуки; вона ж викликала в ньому перші гострі прояви сарказму й розпачу.

До мук нещасної любові, до страждань і приниження, викликаних походженням Гейне, слід додати ще один факт, який поклав різкий відбиток на все життя поета. Гейне народився бідняком і все життя примушений був жити з подачок від дядька. Як побачимо далі, німецький уряд вжив всіх заходів, щоб позбавити поета можливості жити з літературної праці. Видавець „Книги пісень“, якому нерозважливий поет продав свої безсмертні вірші за безцінь, спорудив собі пишний палац, який Гейне жартома називав своїм пам'ятником, а сам автор „Книги пісень“ все життя не міг позбутися сумних нестатків, все життя хвилювався, думаючи про долю дружини після своєї смерті.

Головною матеріальною допомогою для Гейне була рента, що її видавав йому щороку дядько Соломон; розміром вона була від 4 тисяч до 5 тисяч франків—сума, яку при невмінні Гейне поводитися з грошми не можна назвати великою. Але поетове горе крилося не стільки в сумі, скільки в залежності від дядька, яка увесь час пригнічувала його і завдавала всіляких принижень.

Його вороги намагалися обчорнити його перед очима дядька, і останній загрожував позбавити його річної ренти. Поет постійно страждав від цього пригніченого стану; він почував свою перевагу над родичами і не вмів критися з цим. Часом він поводився з дядьком так, неначе не він користувався з його милості, а сам робив йому найбільшу честь, беручи від нього гроші. „Найкраще в тобі,—писав він одного разу дядькові,—це те, що ти носиш мое ім'я“. Ці чванливі витівки не раз сварили його з багатим родичем, і поетові рад-не-рад доводилось смирятися та принижуватися, щоб уникнути злиднів.

Зіставмо все сказане вище, і ми зрозуміємо, що важко було сподіватися від людини, яку доля нагородила великим поетичним генієм і великою чулістю до людських страждань, але яку вона поставила в найтрагічніші умови,—важко було сподіватися від такої людини твердої послідовності в діях, самовладання й розсудливості у вчинках, і часом неможливо виправдати Гейне, коли він бував занадто нерозбірливим у засобах.

Чорні фраки, павчішки,
Зручно покроєне вбрання,

Нудність і мови, і ласки,
Обійми і цілування...
Ах, коли б душі з любов'ю,
З теплим чуттям в них тремтіли!
Звуки їх мук неправдивих
Смертно мені навбісили!..
В гори йду, в гори, від вас я,
В гори, де люди побожні,
В гори, де свіже повітря,
Легше там дихати можна;
В гори, де води гримучі,
Стиха шепочуть ялини,
Весело птахи щебечуть,
Хмари велично пролінуть...
Мир вам, палаци блискучі,
Дами поважні, мужчини...
В гори!.. І звідти я гляну
Весело в ваші долини!..

Цими віршами починається перший великий твір Гейне — „Подорожні картини“, що вийшов у 1826 році. Коли чаша терпіння переповнилась, Гейне втік в гори і там створив жорстоку сатиру на все те, що примусило його тікати від суспільства.

Тяжко не віддатися тому зачарованню, яке охоплює кожного читача „Подорожніх картин“. Як не применшували гідність Гейне його вороги, але ні один з них, безперечно, взявшись читати цю книгу, не закряє її раніше останньої сторінки. Все німецьке життя розгортається в цьому творі, повному дотепів, оригінальності й поезії, хоч він і написаний у прозі. Як жваво відтворений Геттінген з його сірим, „старечо-похмурим“ виглядом, начинений присяжними, пуделями, дисертаціями, прачками, компендіями, смаженими голубами, гвельфськими орденами, гофратами, юстицратами, релігаціонсратами, профаксами та іншими різними факсами. Одна по одній миготять фігури, і смішні, і зворушливі, картини природи, сцени громадського і приватного життя; страждання та сльози людські змінюються сміхом і романтичними мріями. І серед цього каскаду образів і думок починає вимальовуватися особа самого поета з його страдницьким серцем, з його гуманним напрямом думок, з його співчуттям до всього пригнобленого, з його злобою та ненавистю до всього брехливого й показного. З нещадною відвертістю, що доходить до цинізму, виставляє він напоказ найтемніші сторони німецького життя, гірко сміється з самовдоволення дурості, яскраво освітлює приховане в темряві життя рудокопа, задумується над долею цих підземних робітників і раптом, ніби рятуючись від настирливих привидів, від неправди, що всюди його переслідує, кидається в обійми природи і слухає і дивиться, як шумлять сріблясті води, солодко щебечуть лісові птахи, стада побрязкують дзвіночками, сонце обливає золотом зелені дерева, а над усім цим розкинулось блакитне шовкове склепіння неба, таке прозоре, що крізь нього „відкривається очам найтаємніше місце святилища, де ангели стоять перед богом“.

Він володіє магічним, тільки йому знаним словом, щоб виклікати чарівний „світ романтики, погублений злою феєю“.

„І знову блискучий замок з руїн встане там, знову рицарі і дами в ньому танцюватимуть ночами. Стане той, хто скаже слово, владарем всього; звук літавр і сурм прославить юність світлюю його“.

Не зважаючи на відсутність цільного світогляду, не зважаючи на романтичні елементи, в першому томі „Подорожніх картин“ уже почувалась пульсація нового часу. Поет ще витає в хмарах, він шукає ще забуття в романтичних мріях, але він не спроможний уже відірватися від землі, від її інтересів, від розв'язання пекучих завдань часу. Там, на землі, „його спостережливий погляд зустрічав видовище, від якого стискалось серце, яке не могло зцілити його від туги, що охопила його душу. Куди б не спрямував він свій погляд, всюди бачив сонливу апатію, полохливу безнадійну покору. Кожне по-рабськи похилене чоло, кожний потай стиснений кулак свідчив про невимовне горе, з якого, здавалося, не було виходу. І поет пристрасним схвилюваним голосом кинув у світ німі скарги всіх жертв старечої віджилої форми державного і громадського побуту“ (А. Strodtmann, там же, стор. 443). Принадність книги була така велика, що сам всевладний Меттерніх був тайним прихильником поета (Proelss, там же, стор. 138).

Перший том „Подорожніх картин“ справив сильне враження в Німеччині. Публіка і преса ніби не відразу зрозуміли значення цього твору, і тепер ще тяжко розбиратися в численних і різноманітних судженнях, викликаних ним. Але ще більшого шуму наробив другий том „Подорожніх картин“, що з'явився незабаром після першого. В ньому підносилися світові питання. Наполеон і Французька революція, за власним висловом Гейне, ставали в ньому на весь зріст. Дворянство, що зазнало тут лютих нападів, лицеміри, з обличчя яких була зірвана благочестива маскара, гнобителі вільної думки— все це прокинулось у своїх спокійних насиджених гніздах, виповзало наверх і повставало проти борця за визволення людства.

Поет сколихнув гниле болото німецького філістерства, не пощадив нічого, все висміяв своїм нещадним сміхом і розбудив німців, що дримали в ганебному пригнобленні. Чутливіші розуміли величезне значення „Подорожніх картин“. Молодь захоплено зачитувалась ними. „Хай критики хвилини здіймають галас з приводу зовнішньої сторони книги. Від мислящого читача,— писав один із критиків,— не заховається, яка світла, справжня проникливість, яке сильне, скорботне й палке почуття,— одне слово, яка глибока й благородна людяність криється в основі цієї книги“ (А. Strodtmann, там же, стор. 475). „Подорожні картини“ не вносили певної програми дій, вони не намічали певних реформ, ще не вказували ясних ідеалів, але вони брали на корінний перегляд рутинний лад, потрясли його до основ і розчистили шлях до проведення в життя радикальних ідей.

Уряд почав переслідувати його: книга була заборонена. Ганновер розпочав кампанію. Після Ганновера книга була заборонена в Пруссії, Австрії, Мекленбурзі і т. д. Патріоти обурювались,

обвинувачуючи поета у відсутності любові до батьківщини, лютуючи за створений ним культ Наполеона, а літературні рутинери, розбираючись у своєрідних властивостях стилю і форм „Подорожніх картин“, лютували за порушення всіх естетичних традицій. І серед злобних та загрозливих голосів, ніби гадюче сичання, чулись отруйні нятяки на походження Гейне. У той час як „Подорожні картини“ розходились по всій Німеччині, всюди пробуджуючи думку й сумління, відомий на той час письменник граф Платен, один із зачеплених Гейне аристократів, іронічно жалкував полюбовниць „поета, в якого з рота тхнуло часником“.

Переслідуваний всіма групами і партіями, зачеплюваний і ображуваний, Гейне вийшов з себе. Вороги не помилювали найболючіших струн його душі, роз'ятрили найболючіші рани, і обурений поет не пощадив і собі противників. Цілим морем гязі облив він графа Платена, з нещадним цинізмом виставив на ганьбу його пороки перед усім світом, скористувався не тільки фактами, але й чутками та плітками, які ходили про його ворога, і сміявся з нього з тією дотепністю і сарказмом, в якому не мав собі суперників. На боротьбу з Платеном Гейне дивився не тільки як на особисту справу, він вбачав у ній справу громадську; в особі Платена він боровся „з представником аристократії і духовенства“, він хотів знищити „принадність, якою користувалося у німців слово *граф*“, і завдати дошкульного удару їх „національному рабству“.

Третій том „Подорожніх картин“, у який увійшли ці нападки на Платена, хоч і мав ті ж властивості, на які ми вказували при характеристиці перших двох томів, але в ньому помічається ще більше послідовності і виявляється спроба погодити окремі суперечності і прибрати свої ідеї в послідовні теорії. Гейне намагається зв'язати свою симпатію до Наполеона з своїми демократичними тенденціями, вказує на те, що в його культурі французького імператора велику роль відігравала зовнішня величність, що впливала на його романтичну уяву. Гейне шанує кожного генія, але „безумовно“ він любить Наполеона тільки до 18 брюмера, коли він продав волю. Він продав волю не з необхідності, а з тайної любові до аристократизму. Гейне вихваляє „не подвиг, а людський дух,—подвиг є тільки одяг людського духу“.

Далі він розвиває космополітичну теорію: національна ворожнеча, на його думку, починає замінюватися ширшою соціальною боротьбою. Члени однієї партії в різних країнах ближчі один до одного, ніж люди однієї нації. Утворюються дві великі групи, які вороже стоять одна проти другої, і мета цієї великої боротьби полягає не тільки у визволенні окремих поневолених народів: євреїв, греків, негрів, ірландців, але й у визволенні цілого світу, особливо Європи, яка виривається тепер із залізних кайданів аристократії, привілейованих класів. „Хай,—говорить Гейне,—філософи-ренегати свободи і далі кують найтонші ланцюги доказів, щоб довести нам, що мільйони людей створені як в'ючні тварини для кількох тисяч привілейованих рицарів; вони

все таки не переконають нас у цьому, поки не доведуть нам, як говорив Вольтер, що перші народилися з сідлами на спинах, а другі з острогами на ногах“ („Путевые картины“, том III, „От Мюнхена до Генуи“, розд. XXIX, переклад за ред. Вейнберга). Отже, Гейне не розрізняє ясно старих форм експлуатації у вигляді родових привілеїв і нової форми промислової експлуатації. В його очах бідність і політична безправність зливаються в одне явище. Але з появою кожного нового тома „Подорожніх картин“ все ясніше виявляється поетів світогляд: Європа повинна стати спадкоємицею Французької революції і стати знову до боротьби з феодалною ієрархією минулого. Ця боротьба завдяки падінню Наполеона і відновленню абсолютизму відстрочена, але не закінчена. В кожному новому томі „Подорожніх картин“ особиста скорбота, суб'єктивний вибух почуттів все частіше розв'язується у загальних інтересах людства, любовні пісні перетворюються на бойові наспіви, і романтична туга за „голубою квіткою“ замінюється сподіванням відродження народів (A. Strodtmann, там же, стор. 481).

Нема чого й казати, що третій том був суворо заборонений по всій Німеччині, і поет, побоюючись нових переслідувань, втік до Гамбурга.

Гейне не раз дорікали, що він, відірвавшись від чистої поезії, для якої був народжений, поринув у політичну боротьбу. Але в цьому докорі криється непорозуміння. У своїх поетичних творах Гейне, так само як і в прозаїчних, був останнім романтиком і першим вістуном нових завдань поезії. В перерві між другим і третім томом „Подорожніх картин“ з'явилася „Книга пісень“, яка зробила його ім'я безсмертним в історії поезії.

Здавалося, чарівний світ старої романтики ожив у цих піснях. За помахом поета вставали з дна морського середньовічній міста, впливали готичні собори з куполами та баштами; повільно й поважно входили старшини міста в ратушу з високим ганком, де „камінні статуї царів стоять на сторожі з мечем і скипетром“, знову голосно лунали давно замовклі „дзвони й гармонійні звуки органу“. Ожив казковий старий ліс, де „липи всипані цвітом, де місяць, душу чаруючи, дивиться з неба таємничим світлом“. Поезія Гейне була останнім яскравим виблиском згаданого романтичного полум'я, що востаннє осяяло світ химерним фантастичним світлом. В цьому світлі почувалися уже нові елементи, які повинні були погасити його.

Це нове — були ті дисонуючі нотки, що дедалі частіше порушували гармонію чарівних мотивів. Варто тільки поетові віддатися під владу морських привидів, як прозаїчний вигук капітана повертає його на землю; варто поетові заглибитись у блаженні мрії про свою кохану, як грубі поштовхи настирливої дійсності пробуджують його і розганяють чарівні образи. Чарівні сни щохвилини змінюються відворотними, іноді цинічними сценами.

Критики з самої появи „Книги пісень“ не переставали працювати над розгадкою цих зіставлень. Одні обвинувачували поета у відсутності ідеалів, інші говорили, що його „пісні“ —

зрада поезії, що він насміявся з неї в її власному храмі; треті вбачали в „піснях“ безпринципне зловтішання над людською нікчемністю, злу сатиру на сумні сторони життя. Але Гейне не був зловбивим песимістом: він занадто любив світ і людство, щоб зловтішатися. Він тужив за цим людством, вказував на невідповідність між ідеалом і дійсністю і відтворив свої власні муки, відтворив страждання людини, яка поривається до ідеалу, до блаженства мрій і фантазій, але яку життя кличе до себе, якій дійсність щогодини твердить про те, що вона не має права забути її і цілком заглибитися в ідеальний світ. „Любий читачу,— пише в одному місці Гейне,— якщо ти хочеш нарікати на розлад, то нарікай на те, що світ сам розірвався посередині на дві частини. Адже поетове серце—центр світу, тим то воно із зойком повинне було розбитися тепер. Хто чваниться, що серце залишилося цільним, той признається, що у нього прозаїчне, відокремлене серце. Крізь моє ж серце пройшла велика світова розколина, і тому я знаю, що великі боги щедро обдарували мене милостями проти інших людей і вшанували мене мученицьким вінцем поета. Світ був цільний у старовину і в середині віки. Тоді були поети з цільною душею. Але всяке наслідування їх за наших часів є брехня, яка ясна кожному здоровому окові і яка не може через це втекти від посміху“. У цих словах Гейне прекрасно вловив суть філософії „світової скорботи“ і своєї власної поезії, в якій так яскраво відчувається душевний розлад людини, що вагалася у своїх симпатіях між захитаною маєтково-дворянською та новою буржуазно-міською культурою. Ще краще визначає Гейне характер свого гумору та своєї світової скорботи в тих словах, якими він характеризує в „Романтичній школі“ Стерна: „Він був улюбленою дитиною блідої трагічної музи. Одного разу в пориві пристрасної ніжності вона поцілувала його так сильно, так любовно, так пристрасно, що серце його почало сходити кров'ю, одразу зрозуміло все страждання цього світу і переповнилось безмежним співчуттям. Бідне юне серце поета! Але молодша донька Мнемозіни, рожева богиня жарту, швидко підбігла, схопила страждаючого хлопчика в свої обійми, намагаючись розвеселити його сміхом і піснями, давала йому як іграшки комічну машкару і примирливо поцілувала його в губи; цим поцілунком вона прищепила йому свою легковажність, свою вередливу веселість, свою дотепну пустотливість. І з того часу почався дивний розлад між його серцем і губами: коли його серце настроєне трагічно і він хоче висловити найглибші почуття, на превеликий його подив з його уст вилітають найзабавніші слова“.

Романтики теж намагались відновити втрачену гармонію між поезією і дійсністю, але вони дивилися на останню своїми поетичними очима і не хотіли визнавати її такою, якою вона була. Гейне визнав її саме такою, сміливо показав її і тим назавжди погубив романтизм віршами, як пізніше знищив авторитет його вождів своєю „Романтичною школою“. Гейне розлучився з дорогим для нього самого романтичним світом, розлучився із сльо-

зами на очах; не раз згодом буде він знову пориватися до нього, але потреби та вимоги часу остаточно відірвуть його від цього світу. У збірці віршів під назвою „Нова весна“ поет ще раз проспівав про любов, про природу, ще раз посміхнеться, дивлячись на людські сльози й муки, і потім віддасться політичній боротьбі.

У липні 1830 року Гейне тішився природою, наукою і поезією на острові Гельголанді. Здавалось, він знайшов, нарешті, безтурботний спокій та щастя споглядального життя. На березі улюбленого і геніально оспіваного ним моря блукав він, підслухуючи тайни стихійних духів і поринаючи в чудесний світ старих казок. Навколо панувала урочиста тиша. Небо було подібне до купола готичної церкви. На ньому наче безліч ламп висіли зорі, але вони горіли похмуро і тремтяче. Хвилі шуміли, бурхливі пісні вилітали з них, то вибухаючи хоробливо розпачливими звуками, то сповнюючись великої урочистості. „Наді мною,— каже поет,— проносився повітряний караван білих хмарних образів, що були схожі на людей, які йшли в жалобній процесії з похиленими головами і глибокодумними поглядами... Вони неначе йшли за чиєюсь труною. Кого ховають? Хто помер? — запитував я себе.— Чи не великий Пан помер?“

І Пан справді помер. Одного разу з суходолу надійшов пакет з „пекучо - жаркими новинами“. „То було,— каже Гейне,— сонячне проміння, загорнуте в папір, і воно викликало в душі моїй найдикішу пожежу! Мені здавалося, що я міг запалити увесь океан до північного полюса тим вогнем натхнення, що палав у мені“. То були вісті про липневу революцію.

І поет помчав до Парижа.

XVI.

Французький період літературної діяльності Гейне. — Ставлення до батьківщини. — „Молода Німеччина“ і ставлення до неї Гейне. — Переслідування німецького уряду. — Гейне і сенсімоністи. — Гейне і німецькі емігранти. — Гейне і Берне. — „Французькі справи“. — „Романтична школа“. — „Атта - Троль“. — „Зимова казка“. — Хвороба і смерть Гейне.

Трагічно склалася доля Гейне: при всьому нестримному прагненні до волі він був жертвою безперестанних переслідувань і обмежень. Обдарувавши його життєрадісною натурою, любов'ю до краси і мистецтва, доля кинула його у вир партійної боротьби, де порушення раз установлені програми є найбільший злочин. Великому поетові не легко було витримувати характер: він любив сміятися з того, що смішне, хоч би цей сміх зачіпав його однодумців; він не обмежував себе в особистому житті і не міг засвоїти собі всіх зовнішніх ознак, усіх прийомів, на підставі яких одразу пізнавали представника тієї чи іншої групи.

Цю волю особи, цю емансипацію не тільки від гніту гнобителів, але й від дисципліни своїх однодумців Гейне повів із собою в Париж.

Якщо в Німеччині він не залучив на свою сторону ні однієї партії, зачепив і підбурив проти себе всіх своїм нещадним сарказмом, то в Парижі становище поета щодо різних партій мало стати ще скрутнішим. Труднощі ці збільшувались через нову позицію, яку він посів щодо своєї батьківщини та до країни, що дала притулок і приголубила його. На свою довголітню розлуку з батьківщиною він дивився як на тяжку, але високу жертву, принесену Німеччині. Йому доводилось вибирати між задачею зброї і боротьбою на все життя, і поет вибрав друге. Його примусили їхати до Парижа „насмішки незнайомих людей, нахабні вихватки проти його походження“; на батьківщині він не зазнав нічого, крім нестатків і боротьби, він не знав там спокою і щастя.

Він був перейнятий двома протилежними почуттями щодо своєї батьківщини: з одного боку — гіркість і злоба, непримиренна ненависть до ворогів, які були причиною його втечі, з другого — своєрідний прояв патріотизму, палка любов до тієї країни, майбутнє якої малювалось поетові в принадних образах; він любив створений ним ідеал Німеччини і палко вірив, що рано чи пізно цей ідеал стане дійсністю. Все життя поета в Парижі було не що інше, як постійне хитання між цими почуттями: від саркастичної критики він переходить до туги за батьківщиною, від злісного глузування — до вихвалання Німеччини; але серед цих хитань він ні на хвилину не забував її, ні на один крок не відступив від своєї основної мети: всіма силами боровся він з тими, кого вважав ворогами своєї батьківщини, всіма засобами поширював у ній свої радикальні ідеї.

Але якщо Гейне, вирвавшись із кайданів німецького уряду, дістав можливість вільно проповідувати свої ідеї, то уряд вжив усіх заходів, щоб закрити цим ідеям доступ до Німеччини. Твори, написані Гейне по-французькому, з'являлись у Німеччині в перекрученому до невпізнання вигляді; багато з них зовсім не пропускалися через кордон. Гейне доводилось вважати на ці переслідування; як завжди буває за таких умов, він старався манівцями донести до читача свої думки, заплутувався та впадав у суперечності. Коли вороги обвинувачували його в компромісі, він посилався на тяжкі умови, при яких йому доводилось писати. Його передмова до „Французьких справ“ цікава не тільки як яскрава характеристика тодішніх цензурних утисків, — це ціла епопея страждань, небезпечних переїздів між Сціллою і Харібдою, незрозумілих і висміяних подвигів, — одне слово, та трагедія, яку завжди переживали кращі письменники в епохи гніту й рабства. „Політичний письменник, — каже Гейне, — повинен робити багато поступок суворій необхідності ради тієї справи, за яку він бореться“. Гейне став паризьким кореспондентом „Augsburger Allgemeine Zeitung“ при цих тяжких обставинах.

В дрібних газетах поет міг би повніше й вільніше висловлювати свої думки, але тоді ці думки не мали б такого великого поширення. „Ми робимо, — говорить він у передмові до „Французьких справ“, — далеко розумніше, коли зменшуємо наш

запал і спокійним, а іноді цілком удаваним тоном говоримо в газеті, яка зветься всесвітньою і має сотні тисяч читачів у всіх країнах. Тут слово може порятівно діяти навіть в найперекрученішому вигляді; найменший нятяк стає іноді плодотворними зернами на незнайомому ґрунті. Якби мене не захопила ця думка, я не засудив би себе на самокатування — писати для „Augsburger Allgemeine Zeitung“. Далі поет розповідає, як стійко переносив він муки, бачачи ті перекручення, яких зазнавали його кореспонденції. В цьому його підтримувала не тільки свідомість важливості справи, але любов і довір'я до свого друга Котта, редактора газети. „На мене постійно дивилися чесні очі друга, який наче говорив пораненому: та хіба я лежу на трондах?“

Гейне розповідає, як часто був він вимушений вившувати „на човні своєї мислі“ прапори, емблеми яких дуже мало відповідали справжньому виявленню його політичних або соціальних поглядів. „Але журнальний контрабандист мало дбає про колір шматка матерії, яка висить на щоглі його судна і яким грається жвавий вітер“. „Я думав,— продовжує поет,— тільки про хорошиї вантаж, який віз з собою і бажав щасливо довести до пристані громадської думки“.

Цензурні утиски шкідливо позначилися на змісті паризьких кореспонденцій Гейне, але ніякі зусилля уряду не могли паралізувати їх могутньої дії на німецьку молодь. Під впливом кореспонденцій, в яких Гейне виявив себе борцем за волю, прихильником перевороту у всьому старому суспільстві, створився цілий літературний напрям. Представники його утворили групу, відому під назвою „Молодої Німеччини“. Лаубе, Вінбарг, Мунд, Гуцков та інші молоді письменники намагались наслідувати Гейне в його своєрідному гумористичному стилі, в гостроті тону і в запереченні авторитетів. Не зважаючи на відсутність одностайності, на різниці, що були в окремих поглядах „молодих німців“, вони сходились у своїй ворожнечі до застарілого світогляду минулого і захоплено провіщали початок нової ери.

Проти „Молодої Німеччини“ повстав Менцель, редактор „Літературного листка“. Довідавшись, що представники нового напрямку вирішили видавати свій орган, Менцель напад на новий журнал, раніше ніж з'явився перший випуск його. В числі співробітників цього органу були оголошені Гейне і Берне. Менцель називав журнал розсадником французької розпусти і атеїзму. Не обмежуючись літературною полемікою, він став містити в „Листку“ статті, які мали характер поліцейського доносу. „Від незначної іскри,— писав він,— може спалахнути пожежа... Під машкарою французького республіканізму ця нова франкфуртська школа пороку й богохульства заводить найжахливішу безсоромність. Плоть, вільна похитливість, знищення шлюбу — ось їх гасла, і вони не тільки пишуть непристойні книги, але й воскрешають старі“. Менцель, ім'я якого стало загальним ім'ям публіциста-донощика, не гребував наклепами та інсинуаціями, навмисно перекручував думки противників, і його пересліду-

вання були до того небезпечні, що деякі співробітники „Німецького огляду“,—так звався орган „Молодої Німеччини“,—особливо професори університетів, відмовились від співробітництва в журналі. Нарешті, Менцель вдався до явної брехні, став грати на струнах національного розбрату й ненависті: він став називати „Молоду Німеччину“—„Молодою Палестіною“ і поширював цілком брехливу чутку, що „Німецький огляд“ є орган єврейства, хоч серед представників нової школи не було ні однієї людини, яка не належала б до християнської віри, і тільки двоє були євреями походженням. Ці двоє були Берне і Гейне!

Доноси Менцеля досягли бажаних наслідків: один із найобдарованіших представників „Молодої Німеччини“ Гуцков підпав під карне переслідування. Нарешті, в 1835 році відбулася постановою славленого союзного сейму, або бундестагу, на підставі якої твори „молодих німців“ були заборонені; книгопродавці, що поширювали їх твори, ризикували зазнати суворої кари. Всі німецькі уряди зобов'язувалися застосовувати до представників школи поліцейські й карні закони в усій суворості. Таким чином „Німецький огляд“ припинив своє існування. Щодо Гейне, то заборона накладалась не тільки на попередні, але й на майбутні його твори.

Тяжко змалювати обурення поета, коли він дістав повідомлення про постанову франкфуртського союзного сейму. Явна несправедливість щодо нього до того розлютила Гейне, що він вважав усі заходи боротьби дозволеними. Постановою бундестагу була тим більше несправедливою, що Гейне ніколи не був у близьких стосунках ні з ким із представників „Молодої Німеччини“. Він високо цинив окремих членів гуртка, особливо Лаубе та Гуцкова (в останньому, проте, Гейне згодом розчарувався), але між ним і молодими письменниками була і різниця: йому не подобалось, що ці письменники були „перейняті ідеєю часу“, що вони не робили різниці між журналістикою, наукою і мистецтвом, з одного боку, і життям, політикою та релігією—з другого. Гуцков та Вінбарг навіть напали на Гейне за його „бульварно-еротичні“ твори (Johannes Proelss, Das junge Deutschland, Stuttgart, 1892, стор. 34).

Ще раніше, довідавшись про розпочату Менцелем кампанію проти „молодих німців“, Гейне на вічні часи прикував до ганебного стовпа ім'я свого противника у статті „Про донощика“. Коли ж його повідомили про постанову бундестагу, він звернувся до союзної ради з посланням, яке перейняте свідомістю своїх прав і невинності. „Ви,—говорилось, між іншим, у цьому посланні,—мене обвинуватили, засудили й ухвалили вирок, не вислухавши мене ні словесно, ні листовно, не доручивши нікому моєї оборони і навіть не пославши мені запрошення з'явитися... Коли ви не хочете дарувати мені охоронної грамоти, щоб я міг захищатися особисто, то даруйте мені, принаймні, вільне слово в німецькому друкованому світі“. Далі Гейне обіцяє довести, як тільки йому буде дано вільне слово, що його твори не викликані ні релігійною, ні неморальною примхою, але істинно-

релігійним і моральним синтезом; „цього синтезу,— продовжує поет,— давно вже додержувалась не тільки нова літературна школа, названа „Молодою Німеччиною“, але й славетні німецькі письменники, як поети, так і філософи“. Послання Гейне не мало успіху, і до 1842 року його твори майже не могли проникнути до Німеччини. Пруський уряд не задовольнявся цими драконівськими заходами: він загрожував закрити доступ до Німеччини тім французьким органам преси, які друкували небажані для нього статті Гейне.

Серед тяжких грошових обставин, в той час як батьківщина залишила його без шматка хліба, а хвороба, що дедалі посилювалась, загрожувала злиднями не тільки йому, але й дружині після його смерті, Гейне прийняв пенсію, яку запропонував йому французький уряд. Цей факт навмисно роздували вороги поета, і шляхом цілого ряду інсинуацій вони створили негарну легенду про те, ніби Гейне продав свою літературну волю міністерству Гізо.

Субсидія, яку одержував поет, видавалась відкрито, і сам Гейне ніколи не крився з фактом одержання її. „Я,— каже поет,— одержував її поруч з іншими знаменитостями таланту і нещастя, і мені не доводиться соромитися свого сусідства“. Але в той час як інші „злиденні, але горді рицарі“ називали цю пенсію позикою, говорили про те, щоб повернути її, Гейне робив інакше. „Це була,— говорить він,— велика милостиня, що її роздавав французький народ тисячам іноземців, які з більшою або меншою славою скомпромітували себе на батьківщині пориванням до справи революції і знайшли притулок коло гостинного огнища Франції“.

Гейне мав повне право прийняти цю пенсію, і він не без підстави вказував на ту обставину, що прийняв її незабаром після того часу, як з'явилися декрети бундестагу. „Метою цих декретів,— каже поет,— було погубити мене у фінансових справах, як голову так званої „Молодої Німеччини“. Це видно з того, що заборона накладалась не тільки на мої попередні твори, але й на все, що вийшло б спід мого пера пізніше: отже, мене позбавляли моєї власності і засобів набути її, позбавляли без всякого суду і права. Так, „без суду і права“. Я вважаю, що маю цілковиту підставу заявити про такий вчинок, нечуваний у літописах безглузлого насильства... Мій мозок конфіскували, і в мого бідного ні в чому невинного шлунку були відібрані цим розпорядженням усі засоби до життя“.

Урядові пощастило переконати редактора „Allgemeine Zeitung“ Котта відмовитися друкувати кореспонденції Гейне. Поетові кореспонденції часто залишалися в редакції і не з'являлись у газеті; іноді вони друкувалися в такому перекрученому вигляді, що Гейне ледве пізнавав їх. Що залишалося робити поетові, щоб відновити своє добре ім'я та подати публіці свої ідеї у справжній формі? Він зібрав усі кореспонденції, поновив ті з них, що були перекручені, і видав їх окремою книгою під назвою „Французькі справи“, вкисчивши сюди і ті листи, які

не потрапили до газети. Цим виданням Гейне назавжди зберіг для нащадків можливість виголосити правильний вирок його кореспонденціям. Справді, треба бути надто заслпленим ненавистю до поета, треба зректися всякої безсторонності, щоб тепер, коли кореспонденції повністю зібрані перед нами, не визнати цілковитої щирості їх автора. У всіх своїх основних поглядах Гейне залишився вірним собі; нізвідки не видно, щоб поет крився із своїми переконаннями залежно від призначеної йому пенсії. Він залишається тим же незалежним, вибачливим суб'єктивним тлумачем подій, яким був завжди; він такий же мінливий в окремих питаннях; така ж невловима й вигадлива форма його оповідання. Але в цілому він виступає поборником радикальних демократичних ідей. Зібравши докупи паризькі кореспонденції, Гейне тим самим залишив нащадкам найкраще виправдання своє від наклепів і спорудив собі пам'ятник як людині, яка відіграла велику роль в історії політичного розвитку німецького народу. Якщо взагалі не можна визнати цілком бездоганим публіциста, що одержує пенсію від уряду, про який він пише, то безперечно, з другого боку, що на кореспонденціях Гейне ця „милостиня“ ледве чи позначилася по суті. Він не був агітатором у звичайному розумінні цього слова, не ставив собі мети проводити систематично певну політичну програму. Він залишався і в своїх кореспонденціях поетом, іноді ставав фейлетоністом. Це був письменник настрою. Власні враження були головним об'єктом його уваги.

Такі сумні наслідки для літературної діяльності Гейне мали переслідування німецького уряду. Але Гейне доводилось боротися не з самим тільки урядом. Листи Гейне про політичний стан Франції, що з'явилися в одній з найпоширеніших газет, звернули на себе загальну увагу. Незалежний тон їх викликав невдоволення проти автора з боку всіх партій і навіть тих, ідеали яких Гейне по суті обороняв.

Орлеаністи лютували на нападки, які дозволяв собі поет щодо короля і його родини. Якобінці, навпаки, були незадоволені занадто поміркованим тоном листів і обвинувачували Гейне в монархічних симпатіях. Крім того Гейне не любив коритися тому побуту, що сам собою створювався серед членів однієї групи. Революціонери вимагали, щоб Гейне не тільки пропагував їх ідею, але й засвоїв собі їх непримиренний розбещений тон; він повинен був не тільки визнавати велике значення рівності і братерства, але й пити брудершафт з підмайстрами. Спочатку Гейне охоче відвідував революційні збори і прислухався до революційних промов. Але він умів схоплювати фальшиві ноти, які часто звучали в радикальних гуртках. Гейне ширше розумів значення перевороту, що відбувався; він мріяв про той час, коли „робітники будуть їсти щодня м'ясо замість картоплі, менше працюватимуть і більше танцюватимуть“. Через те дрібні змови всіляких революційних гуртків мало цікавили поета, він тільки частково сходився з ними в їх пошані демократичної форми урядування; вони вбачали

в ній засіб зцілити всі хвороби людства. Гейне надавав їй другорядного значення. Тим часом яacobинці вимагали всю людину і незабаром стали ворогами німецького емігранта. І в той час як крайні республіканці нападали на нього за його поміркованість, помірковані ліберали ганили Гейне за його зв'язки з революціонерами та за співчуття їх ідеалам.

Далі Гейне зблизився з головним представником сенсімонізму — Анфантемом, якому він присвятив свою книгу „Про Німеччину“. Гейне особливо захоплювався вченням сенсімоністів про реабілітацію плоті; його головно цікавили їх релігійно-гуманістичні ідеї, і в його книзі „Про Німеччину“ палкий заклик до відновлення прав матерії є, звісно, дальшим і талановитішим, порівнюючи з ними, розвитком ідеї сенсімоністів про реабілітацію плоті. Але Гейне ніколи не був сенсімоністом і не визнавав у всій повноті програми Анфантена. Крім того, у стосунках поета з сенсімоністами велику роль відігравала, як і у всіх його стосунках, його власна поетична уява. Переслідування, яких зазнавали сенсімоністи, а з другого боку, успіх і новина їх промов робили їх перед очима Гейне мучениками ідеї і примушували його виступати на їх оборону. Пригноблене становище певної групи, навіть незалежно від її вчення, часто спонукало Гейне захищати її. Так, наприклад, про свою солідарність з „Молодою Німеччиною“ Гейне заговорив прилюдно тільки тоді, коли її представники зазнали утисків.

Річ певна, що симпатія поета до сенсімоністів дуже зменшилась, коли зник мученицький ореол, що оточував їх вождів. Багато які з них помалу примирились з обставинами, пішли на державну службу, і Анфантен, що колись відкрив „загальний закон любові“ і мріяв про жінку, призначену йому від бога, взяв звичайний шлюб і вступив на вигідну посаду. Гейне іронічно ставився до всіх цих перемін і став сміятися з сенсімоністів, з учення яких він взяв тільки те, що відповідало його власній натурі.

Отже, серед французьких партій Гейне зустрів не більше похвали, ніж із боку пруського уряду.

Яке ж було його ставлення до німецького суспільства і до німецьких емігрантів, що жили за кордоном?

Насамперед поет зіткнувся з тими німецькими патріотами, які в кожному виявникові хиб, в кожному сатирикові бачать ворога батьківщини. З їх погляду патріотизм обов'язково має поєднуватися з ненавистю до іноплеменців. Цим самозваним патріотам Гейне відповідав палкою відповіддю, в якій прекрасно визначив характер свого патріотизму: „Піднесіть чорночервоно-золотий прапор на вершині німецької думки, зробіть його штандартом вільного людства, і я охоче віддам за нього найкращу кров мого серця. Заспокойтеся,— я стільки ж, скільки й ви, люблю батьківщину. Ради цієї любові я тринадцять років прожив на вигнанні і ради ж цієї любові я повертаюсь знову на вигнання... Я друг французів, так само як і всіх людей, якщо вони розумні й хороші... Будьте спокійні, я ніколи не

віддам Рейна французам уже з тієї цілком простої причини, що Рейн належить мені. Так, він належить мені, за незмінним правом народження; я цього, *soit-disant*, вільного Рейна ще більш вільний і незалежний син; на його березі стояла колиска моя, і я зовсім таки не бачу причини, чому Рейн має належати комусь іншому, а не своїм дітям“. Гейне вважав обов'язком справжнього патріота не стільки чванитися своєю батьківщиною, скільки дбати про її величність; справжній патріот прагне до того, щоб батьківщина його перевагою культури набула права керувати іншими народами. Не тільки Ельзас і Лотарінгія, на думку Гейне, але й уся Франція, увесь світ стануть німецькими, коли німці знищать рабство, проголосять права людини, виженуть з лиця землі бідність, відновлять у їх гідності „позбавлений щастя народ, збездечений геній і зганьблену красу“.

Нам лишається ще з'ясувати ставлення Гейне до німецьких емігрантів, і ми закінчимо огляд усіх груп, з якими зіткнувся славетний письменник і в старій і в новій батьківщині, ми усвідомимо майже всі причини тієї упертої ворожнечі та злоби, яку вікликав проти себе поет і яка не може втихомиритися ще й донині.

Коли Гейне приїхав до Парижа, німецькі емігранти гадали знайти в ньому свого вождя. Але Гейне міг надихнути борців волі, могутнім словом міг він підтримати їх справу в тяжку хвилину, але він не міг зректися краси і природи і стати покірним служителем політичної доктрини. А тим часом саме цього вимагали від нього розлучені вигнанці, вся істота яких була перейнята однією думкою: вони не припускали, щоб їх однодумець міг мати якісь інтереси, крім спільної справи; вони ревниво стерегли кожну думку, кожне слово Гейне і злісно переслідували поета, коли спід пера його з'являлась давно забута мова, коли з уст його знову вилітали ще недоспівані романтичні пісні.

А Гейне не міг зовсім зректися своїх старих симпатій: через усю його діяльність у Парижі проходить та сама подвійність, ті самі хитання, часто прориваються дивні спалахи, що не погоджуються з його політичним радикалізмом. Варто тільки уважно вчитатися в його політичні статті, і ми знайдемо там цілий ряд думок і натяків, мало підходящих для політичного борця й народного трибуна. Романтик і поет ніколи не вмирав у Гейне. Справді, поет із захопленням і побожністю цілує реліквії Іоанна Лейденського, цілує кайдани, які він носив, і кліщі, якими його катували; але цей же Гейне з огидою відвертається при зустрічі з кравцем Вейтлінгом, який постраждав за ті ж ідеї. Кайдани, не оповиті романтичним серпанком, не вабили до себе серця поета. Тяжко вказати палкішого співця волі, ніж Гейне, але цей таки Гейне може легко повстати проти конституціоналізму і стати на хвилину оборонцем абсолютної монархії, ледве тільки він заходить у сутичку з буржуазією з її прозаїчними інтересами і крамарською пожадливістю. Гейне

не був людиною програми; естетичний елемент часто визначав і його політичні погляди.

Для вияснення особи Гейне і причин, через які ця людина завжди викликала ворожечу і злобу, ледве чи не найкращим засобом є історія його сутичок з Берне. Людвіг Берне (1786—1837), один з найблискуліших німецьких публіцистів, що справив величезний вплив на політичний розвиток німецького суспільства, провадив усе життя гарячу боротьбу за ідеали волі. Як і Гейне, він переніс свою діяльність до Франції, де перебував під сильним впливом французьких лібералів і радикалів. У Німеччині його твори зазнавали переслідувань. Під час боротьби Гейне залишався життєрадісною людиною, Берне був фанатиком. Гейне поривався туди, куди вабила його натура; він не боявся відступати від певного катехизиса, коли та або інша частковість не подобалась йому; Берне був догматиком до вимог раз установленого кодексу, не задумуючись приносить у жертву внутрішні пориви. Гейне розумів Берне, але Берне ніколи не міг зрозуміти Гейне. Поет з першого погляду, не вивчаючи противника, зрозумів, наскільки відмінні були їх натури, і ніколи не прагнув зійтись з Берне, але Берне довго вивчав Гейне і ніколи не міг відмовитися від прагнення зробити його „своім“. Причиною цього були ті обставини, що обидва письменники прагнули по суті до однієї мети. Берне не зрозумів, як при однаковій меті люди не можуть не зійтись; Берне здавалося, що в ім'я цієї мети індивідуальність людини має цілком зникнути. Гейне не любив, коли про революційні проекти повідомляли його під час обіду і шкодили травленню.

Обидва письменники мали свої переваги, що впливали з відмінності їх натур. Гейне мав перевагу проти свого противника широтою кругозору, різносторонністю і багатством духовної організації; Берне ніколи не знав компромісів у вибраному колі дій. При глибокій відмінності між обома письменниками була і подібність: і той і другий відзначались хоробливо-чутливим самолюбством, обидва були палкі і мстиві в полеміці, обидва переступали всякі межі в запалі. Гейне сам прекрасно визначив відмінність між Берне і собою. „Всі люди,— каже він,— або „євреї“, або „еліни“, тобто або люди з пориваннями, ворожими образності, жадібними до одухотворення, або люди з веселим, гордим і реалістичним характером. Таким чином, „еліни“ часом траплялись у німецьких рідинах, і з другого боку, були „євреї“, які народились в Афінах і, можливо, походили від Тезея. Можна справедливо сказати, що боротьба робить людину „євреем“. Берне був цілком „євреї“; його антипатія до Гете впливала з цього його духу. Пізніша його політична екзальтація мала підставою той різкий аскетизм, те прагнення до мучеництва, які взагалі трапляються в республіканцях і які вони називають республіканськими добродіями. Пізніше Берне навіть зійшов на католицизм“.

Річ певна, що при такій докорінній відмінності натур обох письменників між ними неминуче мусила виникнути ворожечна.

Берне перший почав нападати на Гейне. Коли ми простежимо уважно повільний розвиток ворожого почуття в душі Берне, ми побачимо наче сконцентровану в одній людині історію ненависті, яку досі викликає до себе великий поет в найрізноманітніших групах суспільства. Берне не вірив у серйозне ставлення Гейне до політичних питань; фанатикові ідеї, яким був він сам, варто було раз помітити недоречну посмішку на устах Гейне, і він став підозріло ставитися до слів поета навіть тоді, коли вони і видавалися йому серйозними. Він вирішив, що у Гейне нема душі, що для нього нема нічого святого, що в істині він любить тільки прекрасне, не має ні віри, ні переконань (Roelss, там же, стор. 197). Берне не зрозумів, що Гейне по суті діяв в інтересах тієї ж справи, але іншим шляхом, і ця незалежність видалась зрадою суворому республіканцеві; він не зрозумів психології поета. Спочатку він гадає, що Гейне просто „гонористий і непристойно розпутний, що для нього нема нічого святого“; згодом він починає обвинувачувати його в боягузтві, в нахилі до аристократизму, підозріває навіть в підкупі... І Берне зненавидів поета; у пориві благородного обурення він оббріхав і заплямував його, не віддав йому належного, не помітив того великого, що крилося в душі поета. Гейне був справедливіший: він не помилював ворога свого, не пошкодував дотепності й таланту, щоб гідно помститися йому, в запалі приписав йому неіснуючі хиби, але він же вказав і на велике значення Берне, віддав йому данину справедливості. І тут позначилась відмінність між двома письменниками. Берне не знав середини: не знайшовши у Гейне спільника, він засудив його цілком з погляду своєї програми, тим часом як злоба й ненависть не завадили поетові сказати про Берне: „Він не був ні генієм, ні героєм, ні олімпійським богом. Він був громадянином, хорошим письменником і великим патріотом“.

Але даремно вороги, що з усіх боків оточували поета, плямували його; марно наклепи і найбезглуздіші інсинуації розходились про нього по Франції і Німеччині. Разом з цими наклепами по всій Європі ширились його твори, і часто люди, які проклинали самого поета, з захопленням зачитувались його творами. І часто в тих, хто не визнає в Гейне ні переконань, ні чесної думки, його натхненні листи запалювали велике полум'я волі, збуджували кращі почуття й викликали прагнення до подвигу.

Головним із творів паризького періоду життя поета є „Французькі справи“. Ми вже знаємо, що вони склалися з поетових кореспонденцій до „Augsburger Allgemeine Zeitung“. Ми знаємо також, що кореспонденції ці в тому вигляді, в якому вони з'являлися в газеті, не можуть бути матеріалом для характеристики політичних переконань Гейне. Тільки тепер, коли вони лежать перед нами у вигляді цілого тома, складеного самим поетом, ми можемо зрозуміти політичний світогляд автора. Основна ідея, що червоною ниткою проходила через усю книгу, була безумовно демократична ідея в широкому розумінні цього слова.

Форма урядування, перемога тієї чи іншої партії відігравали другорядну роль у його статтях. Спочатку Гейне нападає на Луї-Філіппа, але коли він побачив, що аристократи почали сміятися з демократичних тенденцій короля, Гейне бере його під свою оборону; чіткої політичної лінії у нього нема. Йому однаково, хто в даний момент захищає інтереси демократії і чи погоджується монархічна форма урядування з демократичними ідеалами взагалі,— він стає соратником тих, хто бореться за симпатичні йому тенденції. Як не затьмарюється ця демократична ідея всілякими зовнішніми обставинами, про які ми говорили вище, кожному неупередженому поглядові нетяжко помітити, що вона є провідна в творах Гейне. Правда, тяжко встановити певне політичне середо Гейне. Він не раз підкреслює, що він є противник республіки, не зважаючи на ненависть до дворянства і палку оборону прав людства. „Я не республіканець,— каже він,— я знаю, що республіканці переріжуть мені горлянку, коли переможуть, тому що я шаную не все, що шанують вони“. Штротдман вважає ці запевнення машкарою, але далеко ймовірніше, що Гейне справді були несимпатичні нівелюючі в момент загостреної боротьби тенденції республіканців. Його аристократичному і естетичному розумові були неприємні суворі ідеї зречення й рівності, які при вузькому прямолінійному тлумаченні республіканського принципу мусили б привести до знищення всього визначного. Він був скорше прихильником конституційної монархії, лібералом, але не радикалом. Він був переконаний, що боротьба проти привілейованих класів швидше приведе до бажаного наслідку при конституційно-монархічному ладі, ніж при республіканському (Johannes Proelss, Das junge Deutschland, Stuttgart, 1892, стор. 153).

Головною метою Гейне в його кореспонденціях було бажання познайомити одноземців з успіхами політичного розвитку, якого досягли французи. Гейне надавав серйозного значення своїй місії— посередництву між обома націями; у своїх творах він не раз повертається до цього завдання. Знайомлячи Німеччину з політичним станом Франції, він, з другого боку, хотів поінформувати французів про успіхи, досягнуті німецьким народом у сфері філософської мислі і літератури. З цієї метою Гейне написав ряд творів: „Романтична школа“, „До історії релігії і філософії в Німеччині“ та інші, які згодом склали цілу книгу „Про Німеччину“. Ця книга була ніби продовженням книги п. Сталь, яка мала ту саму назву. В цій книзі Гейне є блискучий дилетант; його книга не дає повної картини тодішнього розумового життя в Німеччині; він сам говорить, що вона є уривок. „Я поставив собі завдання,— каже поет,— відкрити перед очима французької публіки ті найглибші найнаціональніші володіння німецького народу, в яких, сказати б, виявляється весь його мрійний і в той же час сильний дух. В останній час французи гадали, що пізнали Німеччину тим, що познайомились з творами нашої художньої літератури. Але цим вони тільки ледве-ледве вийшли із стану цілковитого незнання.

Доти, поки вони не визнають значення в Німеччині релігії та філософії, твори нашої художньої літератури залишаться для них тільки німими квітами, а вся німецька мисль — тільки незрозумілою загадкою“.

І Гейне розповів у своїй книзі про перекази й легенди, які жили в устах бідних людей і з яких найкращі і найоригінальніші ніколи не були записані. Далі він звернувся до німецької літератури і хоч зупинився на одному тільки явищі її, але зате зробив таку оригінальну і влучну характеристику цього явища — романтизму, що вона ще досі не втратила свого значення. Гейне був сам останнім романтиком і сам вирив для нього могилу. Але він не міг цілком заглушити в собі романтичних симпатій, вони відбилися на його праці. І ніхто краще від нього не зрозумів таємничих красот фантастичного світу романтики; його характеристики окремих письменників і творів показують, як глибоко вмів Гейне відчутти й пояснити читачеві романтичну поезію; він схопив саму суть цієї поезії, проник в її найглибші таємниці і зірвав покривало, що прикривало їх. Блискучі аналогії, несподівані порівняння та зіставлення в його книзі говорять нам нерідко більше, ніж найсумлінніші спроби вчених. Як дотепно починає Гейне свою характеристику поезії Брентано! Поет переносить нас в Китай, „батьківщину крилатих драконів і порцелянових чайників“. В цій дивній країні з гігантськими фантастичними квітами, деревами - карликами, вирізаними горами, похитливо - чудовими плодами, пишно-строкатими птахами, в цій країні, де природа й людина, яка не поступається перед природою своєю химерною організацією, не можуть без внутрішнього сміху дивитися одна на одну,— в цій країні жила колись принцеса, „маленькі ніжки якої були ще менші від маленьких ніжок інших китаянок, маленькі оченята якої моргали ніжніше і задумливіше від маленьких оченяток інших дам Небесної імперії і в маленькому серці якої жили найбезумніші примхи“. Ця принцеса мала найбільше задоволення рвати пишні шовкові та парчеві тканини. Чуючи, як вони стогнуть і тріщать під її пальцями, вона завмирала від захоплення. Кінець - кінцем вона розтратила на цю божевільну примху все своє майно, була визнана невидужно - хворою і посаджена в круглу вежу. „Ця китайська принцеса, цей уособлений каприз,— продовжує Гейне,— є в той же час уособлена муза одного німецького поета... Це — муза, яка посміхається нам такою божевільною посмішкою з віршів Клеменса Брентано. Вона рве пишні шовкові тканини, рве чудові золоті парчі, і її милий дух руйнування, її радіоче безумство сповнює душу то привітним захопленням, то похитливою тугою“. Далі поет такими словами характеризує комедію Брентано „Понс де -Леон“: „Нема нічого розірванішого від цього твору як з погляду думки, так і мови. Але всі ці шмаття живуть і весело хвилюються; вам здається, що ви на маскарадї слів і думок. Все це порпається в чарівному безладді, і тільки безумство всього цього дає картині деяку єдність. Божевільні каламбури літають, як арлекіни, по всій п'єсі і б'ють праворуч і ліво-

руч своїми рівними ціпками. Зрідка виступає серйозна ідея, але спотикається, як болонський лікар. Тут вилітає фраза, як білий П'єрро, із спущеними рукавами й величезними гудзиками; там стрибають маленькі скорчені епіграми на коротких ніжках, неначе Полішінель; слова любові пурхають, як пустотливі Коломбіни, з тугою в серці,— все це танцює і крутиться, і борсається, і щебече, і над усім цим лунають трубні звуки ваханальної жадоби руйнування“.

Велике захоплення викликала збірка народних пісень, видана Арнімом і Брентано, але ніхто не зміг вилити своє захоплення в такій поетичній формі, як Гейне. „Книга лежить переді мною,— каже поет,— і мені здається, що на мене повіває ароматом німецьких лип... В цих піснях почуваються відрухи серця німецького народу. В них виявляється увесь його похмурий спокій, весь його божевільний розум; в них б'є в барабан німецький гнів, свистить німецьке насміхання, цілує німецька любов; в них струмують перлистами краплями чисто-німецьке вино і чисто-німецькі сльози!“

Химерними фарбами намалював Гейне картину вигадливого романтичного світу і показав цю картину французам. Але тайне співчуття романтизмові не перешкодило Гейне виступити палким противником реакційних прагнень романтичної школи. Гейне пояснив романтизм, а потім проспівав над ним похоронну пісню. В цій книзі багато суб'єктивного. Поет поквитався в ній і з своїми ворогами і з тими, яких по справедливості можна було назвати його літературними батьками.

По смерті Берне поет написав про нього цілу книгу, яка обурила все німецьке суспільство і навіть була причиною дуелі між поетом і чоловіком однієї ображеної в цій книзі дами. Сучасники Гейне мали цілковиту підставу лютувати на поета, бо Гейне нападав у ній на померлого, на ворога, позбавленого можливості оборонятися. Але для нас ця книга цікава не мстивими рядками, а блискучим психологічним аналізом. Коли ми, читаючи цю книгу, зуміємо на хвилину забути про негарні особисті вихватки, які псують загальне враження, то перед нами неначе живі встануть обидва славетні поборники волі; і похмурий публіцист, до фанатизму відданий ідеї, і життєрадісний поет, естет, співець волі та краси, що не вмів розділити ці два однаково дорогі для нього поняття. Ми бачимо, чому не могли зійтись ці дві людини і чому вони стали найлютішими ворогами, замість того щоб по-братерськи простягти один одному руку.

Але коли книгою „Про Берне“ Гейне викликав ворожнечу проти себе, то його гумористична поема „Атта-Троль“ викликала цілу хвилю обурення. Тут Гейне розплатився з тими лібералами, які обвинувачували його в зраді справи свободи; тут же він проспівав останню пісню романтизмові. Поет висміяв тут тенденційну поезію німців; ліберали розчарувались у Гейне, але і Гейне розчарувався у своїх попередніх побратимах, і результатом цього розчарування і з'явилась поема „Атта-Троль“. Поет наче навмисно ще раз виставив сліпучий романтичний

пустоблиск для того, щоб показати, що яка не є порожня змістом романтична поезія, вона, проте, вища від банальної поезії тодішніх лібералів, бо в їх поетичних творах нема ні краси, ні змісту. Вони були байдужі до тієї волі, про яку вони співали. „Я святкую, — писав Гейне, — своє народження на чужині і на чужині ж у вигнанні скінчу дні свої. А ті хоробрі борці за світло і істину, які обвинувачували мене в нерішучості та рабському запобіганні, дуже спокійно погулюють по батьківщині, як добре влаштовані слуги держави або як сановники біржі або корінні відвідувачі якогось клубу, де вони вечорами прохолоджуються виноградним соком рідного Рейна і голштінськими устрицями“.

В 1843 році Гейне приїхав на короткий час до Гамбурга; знову побачив поет батьківщину після довгої розлуки, і коли він зупинився на німецькому кордоні, серце „якось тривожно забилося, а в очах чомусь блиснула сльоза і з вії крадькома скотилась“. Наслідком цієї подорожі була славетна поема „Ні м е ч ч и н а а б о З и м о в а к а з к а“. Важко було поетові бачити свою батьківщину після довгого перебування у Франції, де народ уже досяг певної громадянської волі; гірко було бачити, що його батьківщина пригноблена, як і раніше. В першій пісні „Зимової казки“ він розповідає, як зустрів на кордоні малятко - арфістку. Вона співала „про невідомий світ далеких небес, де стихають скорботи і муки“; вона співала „про страждання землі“, про нетривкість і облудність земного щастя. Чимсь старим, тяжким повіяло на поета від пісні арфістки. „Та старовинна пісня, — говорить він, — звала в небеса, відлучитись від життя сумного; цим гімном завжди присипляють народ, — наш народ, істукан величезний. Мені знайомий древніх пісень старовинний наспів; знаю тих, хто склав їх народу: нишком вони розпивали вино, а всім нам залишали пити воду“. І поет пропонує проспівати нову пісню тепер, коли з Європою заручився „юний і чистий геній прекрасної волі“. Це — пісня про те, що всі можуть вимагати щастя тут на землі, „стогін голоду“ не повинен „торкатися нашого слуху; що здобуто силою рук трудових, хай не поглине лінива утроба“.

В кожному рядку „Зимової казки“ почувается дозріла людина з певним політичним поглядом. Перед нами в химерному калейдоскопі миготять картини німецького життя: і порядки на митниці, і дикі промови німецького інтелігента, і подвиги цензури; і народ „такий самий солдат і педант, кожен жест — на кутах і заламах; задубіло у чванстві холодне лице і ті самі дубові прийоми“. Поет в Кельні: тут в епоху гуманізму жили „темні люди“, тут „пили - гуляли тоді чернеці, танцювали черниці дзвінко, Кельнський Менцель, Гохстратен, колись тут писав отруйних доносів сторінки. Тут в диму і вогні, на священних кострах, люди з книгами разом палили, а кругом розлягалось дзвоніння в церквах, „алілуя“ святкове співали. Тут і дурість і злість, мов на вулиці пси, йти пліч - о - пліч постійно раді; їхній виродок досі над нами тяжить нетерпінням до інших обрядів“.

Бажалося поетові побувати і в Берліні, але друзі дали йому зрозуміти, наскільки небезпечна така подорож. Коли ж з'явилася

„Зимова казка“, надія колинебудь побачити палко любиму батьківщину без вороття зникла для Гейне: по всіх прикордонних містах був наказ негайно заарештувати поета при першій його появі. „Зимова казка“ була суворо заборонена по всіх містах.

Все життя Гейне було безперервною боротьбою. Кінець його життя був одним суцільним стражданням, безмежною мукою. Останні роки свого життя здатні були спокутувати найжахливіше лиходійство, якби Гейне був у ньому винен.

Можливо, що певну роль у його хворобі відіграли надуживання, які йому звичайно приписують. Але головна роль належить переслідуванням, яких зазнавав неспокийний поет: один час ці утиски довели його до такого нервового стану, який близько межував з божевіллям; поет замкнувся від усіх, крім найближчих друзів; підозріливість його дійшла крайніх меж; він не вірив нікому і в кожній людині підозрівав ворога. Хвороба поетова була жахлива. Його щелепи були паралізовані, і довгий час він не міг говорити без корчів; тверда їжа була неприступна йому, бо він не міг би її розжовувати. У травні 1848 року поет звалився в ліжку, і з цього моменту почалась болісна агонія, що тривала майже десять років! Легко уявити, які були муки людини, прикутої до ліжка, коли вся її натура була втілене кипуче життя і рух. „Ніхто з моїх лікарів, — писав він, — не знає, що зі мною. Певне тільки одне — за останні три місяці я зазнав таких мук, яких не могла б вигадати іспанська інквізиція. Ця смерть живцем, це небуття стає нестерпучим, коли до нього приєднуються страждання... Коли я не вмру одразу, то все таке життя втрачене для мене назавжди, а тим часом я люблю життя з сердечною ширістю. Для мене вже нема прекрасних гірських верховин, на які я міг би вилізти, нема жіночих губ, які я міг би цілувати, навіть не існує доброго смаженого м'яса, яке я міг би з'їсти в товаристві бенкетуючих друзів“. Лікарі всіма засобами намагались полегшити стан страдника, і часами їм це щастило. Але Гейне не дуже довіряв французьким лікарям; у нього з'явилося непереможне бажання їхати в Берлін і порадитися з одним із тамтешніх видатних лікарів. Можливо, до цього приєднувалось дуже природне прагнення побачити перед смертю батьківщину, на служіння якій Гейне віддав свої кращі роки.

Але німецький уряд ще раз вчинив злочин щодо одного з найвидатніших поетів. Гейне написав листа славетному натуралістові Александру Гумбольдтові, що користувався в той час увагою у пруського короля. Гумбольдт взявся щиро клопотатися, але його клопотання не мали успіху, і в якій формі було відмовлено, видно з відповіді, написаної Гумбольдтом умираючому поетові: „Я вважаю за свій обов'язок просити вас не вступати на пруську землю“.

Праве око поетове зовсім закрилося, лівим він міг бачити тільки частково, спинний хребет повільно скривлювався, фізичні болі ставали все нестерпніші, і Гейне так схуд, що став подібний до кістяка. Але палкий інтерес до всього навколишнього і до політичних відомостей не покидав поета протягом його

жорстокої хвороби. Він зберіг здатність лютувати і радіти, критикувати і співчувати. „Французькі події, — казав він одного разу, — забавляють мене, цікавлюсь же я тільки німецькими. Але я не можу займатися ними багато, бо сумні новини, які доходять до мене звідти, постійно дратують мене так, що стан здоров'я мого гіршає“.

Вороги Гейне теж не щадили умираючого поета; навпаки, нападки їх зробилися ще лютіші. І останні дні страдника були отруєні ними. „Як ганьблять мене газети, — говорив він, — яким жалюгідним негідником змальовують мене в їх статтях, скільки хиб вони знаходять у моїх творах!“

Холодного й похмурого лютневого ранку поховали Гейне на Монмартрському кладовищі. Близько сотні чоловік супроводили його до могили; серед них були Александр Дюма, Теофіль Готье, Міньє, Александр Бейль та душ п'ять німецьких журналістів. Деякі з присутніх гірко заплакали, коли важку труну, яка містила в собі схудле поетове тіло, було засипано землею. Через деякий час над цією могилою був поставлений звичайний пам'ятник, на якому красувались тільки два слова: „Непгі Неіне“.

І досі ще юнкерська й буржуазна Німеччина ненавидить поета, що з такою дотепністю і злобою прикував її до ганебного стовпа.

„Характером, — каже Гейне, — володіє та людина, яка живе та діє в певному колі певного світогляду, майже ототожнюючи себе з ним, і ніколи не заходить у суперечності ні з своїми думками, ні з своїми вчинками. Тому про цілком видатні, які випередили своє століття, уми юрба ніколи не може вирішити, чи мають вони характер, чи ні, бо юрба занадто короткозора, щоб озирнути ті кола, в яких рухаються ці великі уми. До того ж може статися, що юрба, не знаючи меж бажань і сміливості цих умів, не побачить в їх діях ні доцільності, ні необхідності і обвинуватить їх у сваволі, непослідовності та безхарактерності. Менш обдаровані люди, що їх поверховіший і вужчий світогляд легше дослідити й оглянути і які в той же час назавжди проголосили мовою юрби свою програму на прилюдній площі, — такі люди далеко приступніші юрбі; вона володіє масштабом для кожного з їх вчинків“.

Чи не криється в цих словах розгадка таємниці, чому такі суперечні поговори й міркування викликає особа Гейне? Чи не тому ненавидять його донині вороги, що занадто вже тяжко їм окинути своїми очима безмежний кругозір поета, важко своїми маленькими масштабами зміряти колосальну фігуру, що зникає своєю вершиною від їх погляду...

РОЗДІЛ П'ЯТИЙ.

НАТУРАЛІЗМ І СОЦІАЛІЗМ. ДАРВІН. МАРКС. ЗОЛЯ. ГАУПТМАН.

XVII.

Дарвінізм.— „Походження видів“.— Закони еволюції.— Боротьба за існування.— Природний добір.— Культурно-історичне значення дарвінізму.— Економічний матеріалізм.— Погляд Маркса й Енгельса на взаємні відносини між буржуазією і пролетаріатом.— Еміль Золя.— Головні факти його біографії.— Справа Дрейфуса.

Ті течії європейської думки, що справили такий потужний вплив на літературу ХІХ сторіччя, набули нового, яскравішого і виразнішого забарвлення в кінці цього сторіччя. Робітничий рух привів до соціалізму, науковий — до дарвінізму, а незниклі ще старі непомірні домагання особи — до ніцшеанства і символізму. Середина сторіччя відзначилась появою двох визначних продуктів людської думки, що зробили докорінний переворот у світогляді європейського суспільства. В 1847 році „Спілка комуністів“ доручила Марксові і Енгельсові написати докладну теоретичну і практичну програму партії, що вперше поставила мету — інтернаціональне об'єднання робітників. Маркс і Енгельс цією програмою дали стислий і ясний виклад основ наукового соціалізму і покінчили з утопіями і мріями таких мрійників, як Оуен і Фур'є. В 1859 році вийшла славетна книга Дарвіна „Походження видів“, що цілком поклала край теологічним і метафізичним періодам людського світогляду. Ці два факти можна вважати першим ясним виразом того, до чого інстинктивно поривалось європейське суспільство протягом усього ХІХ сторіччя.

Навряд чи можна прирівняти якийнебудь твір людської думки до книги Дарвіна тим величезним переворотом, що його вона зробила в людських умах. Німецький перекладач цієї книги Брон, сам знаменитий учений, питає в кінці свого перекладу: „Як ти себе почуваш, читачу? Ти обмірковуєш, чого ця книга не зачепила з колишніх твоїх поглядів на найважливіші явища природи? Що лишилося з твоїх досі непохитних переконань?“ (Н. К. Михайловський, Теория Дарвина и общественная наука). І справді, дарвінізм зробив епоху не тільки в спеціальній сфері, в галузі природознавства. Перед очима всякої мислящої людини світ став у новому вигляді. Ми знаємо, що вже перед Дарвіном Бюффон і Сент-Ілер виступили з ученням про єдність тваринної організації. Але Дарвін надав стрункої системи тому, що до нього

висловлювалось в уривчастих думках. Теорія еволюції в тому вигляді, в якому установив її дарвінізм, завдає рішучого удару теорії творення. Остання вчить, що всі види тварин і рослин створені надприродною силою; дарвінізм доводить, що вони походять через природний розвиток. Старанне вивчення тваринного і рослинного світу переконало натуралістів, що між будовою видів однакового роду є найближча подібність, подібність, що не так ясно виявляється між родами тієї самої родини і т. ін. Отже, ці види немов би набирають форми родовідного дерева, гілки якого, поступово розходячись зверху донизу, виражають прогресивний розвиток організації. Це деревоподібне розташування природних груп наводить на думку, що всі органічні форми зв'язані між собою справжнім генетичним спорідненням. Той факт, що весь органічний світ сам собою природно складається в групи, підлеглі іншим групам, уже сам собою говорить на користь теорії розвитку. Очевидно, що розгалуження сталися шляхом прогресивної зміни ознак у паростях, що розходяться (Романес, Теория Дарвина, М., 1899, стор. 38—39). Організм намагається пристосуватися до мінливих умов життя, через що в його організації відбуваються пристосувальні відміни, що передаються в спадок. Отже, один вид тварин через багато поколінь, що жили в різних умовах, може дати зовсім різні парості. Так, будова тюленів і китів говорить про те, що предки їх були сухопутні чотириногі, що поступово перейшли до життя в воді. Ця зміна життєвих умов сприяла зміні їх організації. Кістки й м'язи, потрібні для пересування тварини на суші, пристосувались до умов пересування в воді, і зовнішнім виглядом тварина стала багато де в чому схожою на рибу. Але зміни зачепили лише ті особливості організму, що їх перетворення було необхідне для такого пристосування. Ті ж особливості будови, від яких пересування не залежить, не змінились: у голові кита, хоч вона цілком схожа на голову риби, збереглися кістки черепа ссавців у їх взаємному звичайному зв'язку одна з одною (Романес, там же, стор. 43—44).

Отже, всі види є в стані безперервного розвитку. Встановивши самий факт еволюції, дарвінізм встановлює також і причини, що беруть участь у процесі органічної еволюції. Всі види рослин і тварин породжують багато більше індивідуумів проти того, скільки їх може вижити. Приміром, одна пара слонів, якби всі індивідууми вирости і розмножились, дала б через 750 років 19 мільйонів індивідуумів. Ще швидше мали б розмножуватися рослини: за нормальних умов від одного прародича за двадцять років пішло б 11 мільйонів нащадків. Природним наслідком цієї перепродукції індивідуумів є безперервна боротьба за життя, і легко зрозуміти, якою жахливою була б ця боротьба, якщо зважити, що вижити і вирости щастить лише наймізернішій частині усіх індивідуумів, що з'являються на світ. *Боротьба за існування* і є та основна причина, що лежить в основі процесу еволюції. Постає питання, які ж індивідууми мають шанси перемогти в цій боротьбі? Звісно, ті, що найбільш пристосовані до життя.

Звідси виходить, що в природі відбувається немов добір найкраще пристосованих у кожному даному поколінні індивідуумів. Кожне покоління передає у спадок ці сприятливі особливості, що роблять його найкраще пристосованим до життя, наступному поколінню. Отже, індивідууми другого покоління з'являться вже на світ краще пристосованими до життя, ніж їх батьки. У цьому новому поколінні знову виживуть тільки вибрані, тобто ще більше пристосовані до життя. Дякуючи цьому третє покоління дістане в спадок ще сприятливіші особливості і т. д. Цей *природний добір* може тривати без кінця, непомітно змінюючи видовий тип пристосовно до повільних змін навколишнього світу (Романес, там же, стор. 201 і далі).

Така суть дарвінівської теорії. Він відкрив єдиний закон, що є в основі всього органічного світу, і, якщо закон цей став загальним для всього органічного світу, то слід його владі не може вийти і людина. Якщо всяка існуюча форма ссавців вийшла із спільної прабатьківської форми, то до неприпущенного неможливо, що людина, така схожа на них кожною подробицею будови, виникла якимось іншим способом, лишилася поза впливом загального закону еволюції. Про це говорить і той факт, що зародок людини не можна відрізнити протягом довгого часу від зародків інших тварин, приміром, собаки, і загальний характер хвороб, властивих людині і іншим ссавцям, і дивна подібність кістяка людини до кістяка антропоморфних мавп, і сила інших фактів, що говорять про те, що людина пішла від нижчих тварин, будучи не чим іншим щодо цих тварин як вищим ступенем розвитку (Альфред Уоллес, Дарвинизм, пер. проф. Мензбіра, М., 1898, *passim*). Серед інших типів ссавців через природний добір утворився тип, що відрізняється від решти ссавців тим, що пристосування їх до навколишнього середовища може бути досягнуте тільки зміною в будові їх тіла; тим часом людина може пристосовуватися до багато більших змін навколишніх умов дякуючи своєму розумовому розвитку. Відтоді як давня людина уперше почала ходити, ходити вертикально і без активної участі рук під час пересування, відтоді як розумова здібність стала досить міцною, щоб навчити її виготовляти різне знаряддя і зброю, будувати житло і робити одяг, користуватися вогнем, щоб варити їжу, сіяти насіння і садити різні рослини для здобування корму, вплив природного добору перестав позначатися на змінах у будові тіла, але повільно посилював розумову діяльність через розвиток головного мозку. Думка, що зміна людини відбувалася головно в цьому напрямі, є у згоді також і з тим фактом, що найгостріша відмінність між людиною і антроповидними мавпами полягає у величині і складності головного мозку. „Середня вага головного мозку людини дорівнює 48 або 49 унцій, і якщо ми візьмемо середню вагу мозку мавп тільки на 2 унції менше проти найважчого мозку горили, тобто 18 унцій, то ми побачимо, якою мірою збільшився головний мозок людини відтоді, як людина відійшла від мавпи; але це збільшення насправді було ще значнішим, якщо ми зважимо, що

мозок мавп, як і всіх інших ссавців, також збільшився з найдавніших геологічних часів“ (Уоллес, там же, стор. 697, 698).

Ми тут не будемо говорити про те велике значення, що мала дарвінівська теорія в спеціальній галузі. Проте, легко бачити, що вона мала відограти не менш велику і культурно-історичну роль. Як і відкриття Коперніка і Ньютона (див. I том „Нарисів“), вона осяяла новим світлом свідомість людства, і життя всесвіту стало перед нею в новому вигляді. Теорія *еволюції* несумісна з теорією *творення*. Людина перестала бути істотою, *створеною* божественним промыслом; вона стала однією з ланок нескінченного ряду розвитку, стала неминучим результатом природного добору. Всі провалля між окремими життєвими моментами, що їх досі з'ясовували втручанням надприродної сили, найприродніше заповнюються. Наука збирає нові й нові дані, що підтверджують правильність дарвінівського відкриття. „Увесь світ життя і духу прилучено тепер до світу матерії, енергії, і разом вони утворюють прекрасне царство, в якому всюди панують однакові закони, однакові методи керування“. Дарвінове відкриття поклато край мішанні релігії і науки, остаточно розмежувало сфери їх компетенції. Однак, було б несправедливо приписувати дарвінізму прагнення знищити віру у верховну істоту, як це приписували йому стурбовані теологи. Бо якщо сфера науки неодмінно обмежена природною причинністю, з'ясувати яку є пряме її завдання, то питання щодо *природи самої природної причинності* лежить неодмінно поза межами цієї причинності; тим то сюди не може втрутитися наука. Досліджуючи закони і методи керування, що панують над світом, наука не зачіпає питання про походження самих законів, залишаючи це питання відкритим. Вона встановлює тільки межі, за якими релігія не може впливати на наукове дослідження; вона виправляє помилки, що їх теологічне тлумачення природи може допуститися через незнання цієї природи; словом, вона визначає, чим не може бути так звана вища істота, чого ця істота не могла мати на увазі в природі, залишаючи релігії визначати цю істоту в її позитивних рисах. Отже, дарвінізм міг завдати удару деяким богословам. Але його з деякою натяжкою можна було примирити з принципом релігії. Теорія еволюції виходить із життєвого явища, як із даного факту. Як виникло саме життя, цього теорія еволюції, як така, не зачіпає (Романес, там же, *passim*). Фаусти і Манфреди мусять замовкнути і припинити свої нарікання на безсилля науки, перед якою стоїть ясна, певна і цілком досяжна мета.

Крім того, дарвінізм кинув у світ такий потік ідей, з яким не може змагатися ні одне відкриття. Одні побачили в цьому вченні ту небезпеку, що основою всього життя немов би визнається егоїзм, боротьба за своє матеріальне існування, що знищення конкурентів проголошується звичайним, необхідним законом природи і перестає бути злочином. І справді, дарвінізм не уникнув такого прамолінійного тлумачення. Ніцшеанство, що

жадає численних жертв в ім'я удосконалення людського типу, значною мірою межує з таким розумінням дарвінізму. Безперечно, що й песимізм натуралістичної літератури, її матеріальний погляд на людську природу, її тенденції бачити в житті суспільства передусім боротьбу апетитів,— усі ці елементи, що мали такий яскравий вияв у творчості Еміля Золя, щільно пов'язані з загальним матеріалістичним світоглядом, якому Дарвін дав такий могутній розвиток своєю славетною книгою.

Такий був яскравий продукт наукового руху — першого з трьох культурних факторів, відзначених нами на початку сторіччя. Розгляньмо тепер, до чого привело людську думку друге типове явище віку, а саме розвиток великої промисловості. Книга Дарвіна була вищим виявом наукових прагнень віку, програма Маркса і Енгельса стала лозунгом робітничого руху, підсумком соціальних дум цього сторіччя. Марксизм був не тільки виявленням і угрунтуванням прагнень пролетаріату,—це учення осяяло новим світлом минуле людства і проголосило нові закони, за якими відбувається розвиток суспільства і хід історичного процесу. Нове розуміння історичного процесу, сформульоване Марксом і розвинуте його учнями, відоме під назвою „*економічного матеріалізму*“, і суть його, як формулює Плеханов, сходять до такого. Щоб *жити*, люди мусять продукувати. Щоб продукувати, вони повинні якось поєднувати свої зусилля, зайти одне з одним у певні стосунки, що у Маркса звуться *виробничими відносинами*. Цілокупність цих відносин і становить *економічну структуру* суспільства, на основі якої виростуть всі інші (соціальні) відносини людей і, між іншим, весь *громадянський побут*. Кожної даної епохи характер виробничих відносин визначається не „випадком“, не „природою“ людей, а тими природними умовами, в яких людям доводиться боротися за своє існування. Від цих умов—і передусім від властивостей географічного середовища—залежить стан *продуктивних сил*, що є в розпорядженні людини. Даному станові продуктивних сил відповідають дані виробничі відносини, а даним виробничим відносинам відповідає даний соціальний лад, властивості якого, впливаючи на психіку людей, зумовлюють собою розумовий, моральний і загалом увесь так званий *духовний* розвиток людей. Але самий процес виробництва і поєднання людських зусиль у цьому процесі, збільшуючи запас досвіду, сприяють дальшому розвитку продуктивних сил, наслідком якого виникає і поступово посилюється *невідповідність* між цими силами, з однієї сторони, і виробничими відносинами—з другої. Досі ці відносини сприяли дальшому зростанню продуктивних сил, тепер вони починають гальмувати його. Тоді починається *революційна епоха* суспільного розвитку, що рано чи пізно закінчується зруйнуванням застарілих виробничих, а отже, і маєткових відносин і всього громадянського побуту. Боротьба проти застарілих виробничих відносин спонукає людей критично ставитись не тільки до старого суспільного порядку, але також і до тих людей, до тих почуттів і загалом до тієї *психіки*, що

зросла на ґрунті старого порядку. Тим то революційному рухові в галузі суспільних відносин відповідає революційний рух в галузі духовного життя. „Чи тяжко зрозуміти,—говорять Маркс і Енгельс,—що із змінами в побуті людей, в їх суспільних відносинах, в їх суспільному становищі міняються також їх уявлення, погляди, поняття,—словом, увесь їх світогляд. Що ж доводить історія ідей, як не те, що розумова діяльність перетворюється разом з матеріальною“.

Така історична теорія Маркса. Основна її ідея полягає в тому, що економічний фактор є основа, на якій будуються суспільні відносини. Цим фактором визначається хід історичного процесу. Марксизм дав матеріалістичне з'ясування еволюції суспільного життя і суспільної думки, відкинувши ідеалістичне з'ясування цієї еволюції властивостями людського „духу“ або загалом людської природи. Стосунки, що в них заходять люди одне з одним, щоб виробляти предмети, потрібні для життя, тобто стосунки, в які заходять одне з одним *класи* суспільства,—така основа історії. Вся історія досі була історією боротьби класів, говорять Маркс і Енгельс. Вільний і раб, патрицій і плебей, поміщик і кріпак, цеховий майстер і учень, коротше—гнобитель і пригноблюваний, були у вічній ворожнечі один з одним, вели безперервну, то приховану, то явну боротьбу, що завжди закінчувалася революційною перебудовою усього суспільства або спільною загибеллю класів, що борються. Разом з матеріальною перетворюється і розумова діяльність. Панівними ідеями даного часу завжди були тільки ідеї панівного класу. Не ідеї створюють революційний настрій у всьому суспільстві. Їх поява говорить тільки про той факт, що всередині старого суспільства утворились елементи нового ладу, що поруч із зруйнуванням старого побуту іде розклад старих ідей. Коли занепав стародавній світ, стародавні релігії були переможені християнством. Коли християнські ідеї поступались місцем перед просвітительними ідеями XVIII сторіччя, це означало по суті те, що феодальне суспільство вело боротьбу на життя і на смерть з революційною на той час буржуазією. Ідеї волі совісті і релігії виражали собою лише панування вільної конкуренції в сфері знання. При такому погляді на зміну ідей марксизм мав зіткнутися з таким запереченням: якщо всі уявлення наші міняються із зміною класових відносин, то чому ж мораль, релігія, право, деякі вічні істини, воля, справедливість і т. ін. належать усім фазам суспільного розвитку. Маркс і Енгельс вважають, що цей факт аж ніяк не суперечить їх ученню. Історія всіх суспільств, що досі існували, ґрунтувалася на протилежності класів, яка в різні епохи набирала різних видів. Не зважаючи на відмінність своїх форм, експлуатація однієї частини суспільства другою є факт спільний усім минулим сторіччям. Тим то не дивно, що суспільна свідомість усіх віків, не зважаючи на всі відмінності і на всю рзноманітність, оберталася досі в певних загальних формах, що зовсім зникнуть лише з цілковитим знищенням протилежності класів.

Розглядаючи всю історію як історію класової боротьби, Маркс і Енгельс з цього погляду оцінюють і сучасну їм епоху. Вони вважають свій час революційним, бо вони вбачають невідповідність між створеними капіталізмом продуктивними силами і властивими капіталізму виробничими відносинами. Зростало на руїнах феодалізму сучасне буржуазне суспільство не знищило різниці класів. Воно тільки поставило нові класи на місце старих, виробило нові способи гноблення і нові види боротьби. Наша епоха, епоха буржуазії, відзначається, однак, тим, що вона спростила різницю суспільних станів. Суспільство дедалі більше поділяється на два великих ворожих табори, на два великих класи, що стоять один перед одним: буржуазію і пролетаріат. Після запровадження машин і виникнення великої промисловості панівне становище посіли мільйонери-промисловці, керівники великих промислових армій, сучасні буржуа. Із зростанням промисловості, торгівлі, мореплавства і залізниць розвивалась буржуазія, збільшувались її капітали і вона відсувала на задній план усі класи середньовічного суспільства. Отже, буржуазія сама стала продуктом довгого ходу розвитку, цілого ряду переворотів у способах виробництва і обміну.

Створивши нові економічні відносини, буржуазія перебудувала і психіку людства. Всюди, говорять Маркс і Енгельс, де вона досягала панування, буржуазія зруйнувала всі старі патріархально-ідилічні відносини. Вона без жалю розірвала строкаті феодальні нитки, що зв'язували людину з її владарями, і не залишила між людьми ніякого зв'язку, крім голого інтересу, безсердечної „готівки“. У холодній воді егоїстичного розрахунку потопила вона пориви побожною мрійності, рицарського запалу і міщанської сентиментальності. Вона перетворила в мінову вартість особисту гідність людини і на місце безлічі видів надбань і патентованої свободи поставила одну позбавлену ідеальних мотивів свободу торгівлі. Словом, експлуатацію, прикриту релігійними і політичними ілюзіями, вона замінила експлуатацією прямою, відвертою, сухою і безсоромною. Усі професії, на які досі дивилися з побожною пошаною, втратили свою привабливість. Лікар, юрист, священник, поет, людина науки стали найманими працівниками буржуазії. Вона зірвала з родинних стосунків їх ніжно-сентиментальне прикриття і перетворила їх на справу звичайного грошового розрахунку. Потреба дедалі зростаючого збуту для її продуктів спонукає буржуазію вибігати всю земну кулю. Вона мусить всюди проникати, всюди доходити, всюди заводити стосунки. Своєю експлуатацією світового ринку буржуазія перебудувала в космополітичному дусі виробництво і споживання у всіх країнах і позбавила промисловість національного ґрунту. Національні галузі промисловості витісняються новими галузями, запровадження яких є справою життя для всіх цивілізованих націй. Швидко вдосконалюючи знаряддя виробництва і безмежно полегшуючи засоби сполучення, буржуазія штовхає на шлях цивілізації всі, навіть найбільш варварські, народи. Вона примушує всі нації прийняти буржуазні способи ви-

робництва, інакше низькі ціни на товари приведуть ці нації до цілковитого зубоження. Примушуючи всі, навіть варварські народи, засвоїти цивілізацію, вона по суті примушує їх стати буржуа. Одне слово, вона творить новий світ на свій образ і подобу. Буржуазія, говорять далі Маркс і Енгельс, покликала до життя величезні міста і підкорила село місту. Вона збрала людність у великі маси, централізувала засоби виробництва і менше як за 100 років свого панування створила могутніші і грандіозніші продуктивні сили, ніж усі попередні покоління разом узяті. Феодальні відносини обмежували ці продуктивні сили, тим то буржуазія скинула їх і натомість поставила вільну конкуренцію з відповідним суспільним і політичним ладом, з економічним і політичним пануванням буржуазії. Як буржуазія колись скинула феодальні відносини, так у сучасному ладі Маркс і Енгельс вбачають ознаки того, що буржуазний лад приречений на загибель. „Сучасне буржуазне суспільство,— говорять вони,— з його маєтковими відносинами, з його організацією виробництва і обміну, яке немов чародійством створило такі могутні засоби виробництва і сполучення,— це суспільство є в становищі чарівника, що неспроможний упоратися з підземними силами, викликаними його заклинаннями. Протягом останніх десятиріч історія промисловості і торгівлі являє собою історію бунтування сучасних продуктивних сил проти сучасної організації виробництва, проти маєткових відносин, що являють собою необхідні умови життя і панування буржуазії“. Зброя, якою буржуазія на смерть вразила феодалізм, спрямовується тепер проти неї самої.

Хто ж скине буржуазний суспільний лад? Буржуазія, говорять Маркс і Енгельс, сама створила цей клас, що знищить її. Цей клас — пролетаріат. Робітник став додатком до машини. Витрати підприємця на купівлю робочої сили обмежуються через те майже самою вартістю утримання робітника і підтримання його раси. Відмінності віку і статі вже більше не важать. В особі живих робітників підприємець бачить тільки робочі інструменти. Пролетаріат завербовується з усіх класів суспільства; до лав його поступово приходять дрібні промисловці, ремісники, селяни, нижчі шари середнього стану, бо незначних їх капіталів недосить для того, щоб організувати велике виробництво. Боротьба пролетаріату проги буржуазії починається від самого його виникнення. Спочатку робітники борються поодиноці, але далі об'єднуються в спілки. В наслідок цього об'єднання робітники зближуються. Тільки це зближення й потрібне, щоб боротьбу робітників окремих місцевостей перетворити на класову боротьбу цілого народу. Не зважаючи на конкуренцію окремих робітників, організація пролетарів як окремого класу стає дедалі міцнішою і сильнішою. З усіх класів, що протистоять тепер буржуазії, тільки пролетаріат являє собою справді революційний клас. Всі інші класи з розвитком великої промисловості занепадають і знищуються; а пролетаріат саме нею і створюється. Життєві умови старого суспільства тепер уже зовсім не існують для пролетаріату. Пролетар не має власності;

Його стосунки з жінкою і дітьми не мають більше нічого спільного з буржуазними родинними стосунками; сучасна промислова праця, сучасне ярмо капіталу, однакові як в Англії, так і у Франції, як в Америці, так і в Німеччині, стерли з нього всякий національний характер. Закони, релігія, мораль є для нього не більше як буржуазні забобони, під якими приховуються ті або інші буржуазні інтереси. Раніше класи, що пригноблювали, все таки давали пригнобленим умови, в яких вони могли принаймні підтримувати своє підлегле існування. Кріпак піднісся до члена комуни, городянин — до буржуа, не зважаючи на пригноблення феодального абсолютизму. Навпаки, сучасний робітник, замість підноситися разом з прогресом промисловості, дедалі більше опускається нижче умов існування свого власного класу. Робітник стає жебраком, і злидні розвиваються ще швидше, ніж населення і багатство. Дедалі стає ясним, що буржуазія неспроможна залишатися панівним класом і умови свого існування робити нормою, що регулює весь суспільний лад. Вона нездатна панувати, бо вона не може забезпечити своєму рабові навіть рабське його існування, бо вона змушена була довести його до такого стану, в якому вона повинна годувати його, замість самій існувати його коштом. Суспільство не може більше жити під її владою; інакше кажучи, життя буржуазії несумісне більше з життям суспільства. Буржуазія держиться капіталом, капітал — найманою працею, наймана праця можлива лише в умовах конкуренції робітників між собою. Отже, існування буржуазії неможливе без розбрату робітників, а тим часом прогрес промисловості веде саме до їх революційного об'єднання. Інакше кажучи, буржуазія сама вириває ґрунт спід своїх ніг. Вона готує передусім своїх власних могильників. Її поразка і перемога пролетаріату неминучі.

•Такі основні думки учення Маркса і Енгельса, проголошені в середині віку. Це ясне формулювання соціальних відносин поклало край усяким утопіям. Ми бачили, що Сен-Сімон і Оуен, Діккенс і Жорж-Санд сподівалися, що самі капіталісти оновлять суспільство і знищать злидні. Навіть співець пролетаріату Томас Гуд звертався не до мужності пригноблених, а до серця гнобителів. Маркс і Енгельс з разючою силою виявили всю непримиренність інтересів буржуа і пролетаря. Ніяка згода, ніяка солідарність між цими двома класами неможливі. Вони вороги, що взаємно знищують один одного через саму природу буржуазного ладу. Пролетаріатові нема звідки сподіватися порятунку. Його надія на самого себе, його сила — в його солідарності і єднанні. „Пролетарі усіх країн, єднайтеся!“ — ці слова Маркса і Енгельса стали девізом того класу, який, на їх думку, покликаний створити нову форму суспільного ладу. Далі, ми бачили, які радіння вікликали на початку сторіччя грандіозні технічні перемоги і швидке зростання багатства, зумовлені розвитком великої промисловості. Маркс і Енгельс остаточно розвіяли і цю ілюзію, показавши зворотний бік медалі, виявивши, що під цією пишністю, під позірним збагаченням людства прихована безодня

егоїзму, з однієї сторони, і море злиднів і мук — з другої. До Маркса і Енгельса ніхто не зробив такої стислої і разом з тим такої всесторонньої оцінки буржуазії; до них ніхто так ясно не показав беспорядного становища пролетаріату; до них ніхто з такою різкою ясністю не сказав, що весь сучасний лад заснований на боротьбі апетитів, що суспільство потребує цілковитого оновлення.

Ми спинились на двох найбільших явищах розумового життя середини ХІХ сторіччя, тому що література другої половини цього сторіччя значною мірою перейнята тим духом, що покликав до життя твори Дарвіна і Маркса. Ми вже бачили, що реалістична течія в літературі була в щільному зв'язку з розвитком природознавства і соціальних інтересів. В другій половині сторіччя реалізм переходить в натуралізм, ще більше наблизившись до точних знань у розумінні прийомів художньої творчості. Разом з цим і змістом його дедалі більше стає точне і всестороннє зображення всіх елементів буржуазного суспільства. Главою натуралістичної школи є автор „Ругон-Макарів“, загиблий безглуздою і трагічною смертю Еміль Золя (1840 — 1902) — продовжувач тієї справи, яку почав Бальзак. Автор „Ругон-Макарів“ вважає автора „Людської комедії“ за свого духовного батька і, як побачимо нижче, мав цілковиту рацію.

Навіть в обставинах їх життя є багато спільного. Обидва вони були письменники-трудівники, літератори-ремісники. Обидва вони являють собою тип письменників, слава яких котирується на біржі і які вміють розмінювати свій талант на грошові знаки. Обидва вони — плоть від плоті буржуазного суспільства, заражені всіма прагненнями сучасного буржуа, його жадобою збагачення, його любов'ю до великого міста, його апетитами, його нервозністю, його міщанським гонором. Щоправда, Бальзакові тільки на кінець життя пощастило досягти матеріального добробуту. Золя збагатився порівняно рано і з гонором справжнього міщанина оздобив зали свого палацу тим крикливим багатством, з якого так легко пізнати людей, що вибилися з злиднів і намагаються випнути свій успіх у тяжкій боротьбі за матеріальні блага. Золя завоював те, про що Бальзак тільки мріяв як про недосяжний ідеал щастя. Автор „Ругон-Макарів“ — типовий буржуа і разом з тим обдарований і всесторонній виявник пороків буржуазного суспільства.

Батько Золя був італієць, мати — французенка. Він народився в Парижі, на вулиці Сен-Жозеф, в торговельному кварталі, де життя буває з ранку до вечора. Йому було сім років, коли помер його батько і сім'я опинилася в досить скрутному матеріальному становищі. Дитинство Золя проминуло в Ексі, і в тутешній гімназії майбутній романіст дістав першу освіту. Коли в 1857 році померла бабуся Еміля, матеріальне становище його і матері ще більше погіршало, і ось одного лютневого вечора 1858 року 18-літній юнак прибув до Парижа, де він був прийнятий до ліцею св. Людовіка дякуючи заступництву адвоката Лабо, друга його покійного батька. Так опинився Золя в становищі бідного студента,

зanedбаного у великому місті, прагнушого слави і щастя. Ніколи обдарований юнак не відчував так тяжко свої злидні, як на першій порі свого перебування в ліцеї. Після грубих і нерозвинених провінціалів він зіткнувся тут з молоддю, що завжди була в курсі сучасних новин, читала щоденно газети, уміла про все говорити. В Ексі його називали „парижанином“, тут „марсельцем“ (Paul Alexis, Emil Zola. Notes d'un ami, Paris, 1882, стор. 36). Він почував, що у всьому відстав від своїх товаришів; їх вищість полягала швидше в зовнішніх перевагах, ніж у справжніх заслугах і гідностях. Але ми вже бачили на героях Бальзака приклад того, як тяжко самолюбивому і обдарованому юнакові боротися проти принижень, зв'язаних із злиднями. Тим то недивно, що Золя став сумним і замкненим у собі і уникав знайомства і дружби з товаришами. Зате під час його перебування в ліцеї він багато читав. Гюго, Мюссе, Рабле і Монтень, його „позауніверситетські професори“, як висловився Поль Алексіс, навчили його любити дві речі: спочатку романтичну поезію, блискучу і безумну, а далі, у вигляді корективу, прекрасну французьку прозу, бистру, тонку й логічну. Золя не пощастило закінчити благополучно курс. Варто уваги, що перешкодою на екзамені стали для нього гуманітарні, а не природничо-наукові дисципліни. Блискуче склавши іспит з хемії, фізики, алгебри тощо, він вважав уже, що одержить диплом. Залишався останній професор-філолог. „Якого року помер Карл Великий?“— запитав він Золя, і молодий ліцеїст помилився рівно на 500 років. Коли ж на запитання про якусь байку Лафонтена Золя дав відповідь, дилу з погляду загально визнаних на той час принципів, професор сказав студентові фатальне „досить“ і поставив йому „нуль“. Така іронія долі: майбутній вождь могутнього літературного руху переміг хемію, але провалився на літературі,— цікавий факт, що збільшив довгий мартиролог жертв педантизму і шкільної рутини. Поль Алексіс хотів увічнити для потомства ім'я педагога, що позбавив Золя диплома бакалавра, але не здійснив свого наміру і не дізнався про його ім'я (Paul Alexis, там же, стор. 41—43). Золя лишився без диплома, без грошей. Почалась тяжка боротьба за існування. Дякуючи заступництву згаданого адвоката Лабо він дістає посаду з майже злиденим утриманням: 60 франків на місяць не могли задовольнити навіть і найскромніших потреб його й матері; жалюгідні мебльовані кімнати, голодовки, ломбарди,— з усіма цими незручними супутниками інтелігентного пролетаря великого міста рано познайомився майбутній романіст. В 1862 році Золя щастить, нарешті, добитися трохи кращого становища: дякуючи протекції Бюде, члена медичної академії, він потрапляє до відомої книжної фірми Гашетта. Деякий час обов'язки Золя полягали в загортанні книг, за що він одержував по 100 франків на місяць. Незабаром за його здібності фірма висуває його, збільшує йому утримання і доручає трохи кращу справу, що дає йому можливість знайомитись з різними видавцями і авторами. Йому щастить надрукувати кілька незначних творів. Наприкінці 1865 року Золя зважується покинути

фірму Гашетта і присвятити себе цілком літературі. Він виступає з рядом критичних статей в „Evénement“, знаменитий видавець якого Вільмессан відразу оцінив молодого письменника. Перша стаття Золя з'явилася в „Evénement“ 2 лютого 1866 року. Коли в кінці місяця автор прийшов по гонорар, касир видав йому 500 франків. Тяжко, розповідає Алексіс, уявити собі здивовання письменника-початківця: ніколи ще не мав він такої суми. З цього моменту слава Золя починає зростати. Його статті, сміливих і незалежних поглядів, збирають йому силу ворогів. Незабаром він покидає видання Вільмессана „Evénement“ і „Figaro“ і випускає окремими виданнями романи „Тереза Ракен“ і „Мадлен Фера“. Нападки газет, що зустріли „Терезу Ракен“ лайкою, звернули увагу публіки на молодого письменника, і Золя укладає величезний план, з яким можна порівняти хіба тільки замисел Бальзака, здійснений у його „Людській комедії“. Так виникла серія романів, відома під назвою „Ругон-Макарів“. У цьому замислі позначився той нахил до єдності, той нахил досліджувати і об'єднувати масу фактів, що є відмінною рисою натуралістичного і загалом природничо-наукового духу епохи. Золя хотів створити „природну і соціальну історію однієї сім'ї при другій імперії“. І він взявся за справу не як художник, а як справжній учений. Щодня він вибирався до імператорської бібліотеки, рився в розвідках з фізіології і природничої історії, робив виписки. Особливо багато допоміг йому твір доктора Люка „Traité de l'hérédité naturelle“. Далі, Золя упорядкував усі виписки, намалював родовідне дерево і потім з готовим, старанно обміркованим планом прийшов до видавця Лакруа, який забезпечив автора щомісячним утриманням у 500 франків, за що Золя зобов'язався подавати по два романи на рік. Гроші ці не були платою за самі романи. Це був аванс, що його видавець мав покривати з гонорару Золя після виходу кожного роману. Як часто буває в таких випадках, письменник виявився неакуратним, і Золя опинився в боргу у видавця. Із скрутного становища його вивів другий видавець, Шарпантьє, що зайшов у згоду з Лакруа. Шарпантьє сплачував Золя за два романи щорічно по 6000 франків, але видавав їх не як аванс, а за право друкувати романи протягом 10 років. Золя знову запізнився з кількома романами і опинився в невикладному боргу і перед новим видавцем. Поль Алексіс розповідає докладно про побачення Золя і Шарпантьє, яке треба вписати на сторінки історії: це — характерна ілюстрація того величезного значення, що його набирав великий капіталіст у долі письменника наших часів. Золя йшов до Шарпантьє збентежений; його заплутані грошові справи були причиною його тривоги, він сподівався, мабуть, що доведеться давати неприємні пояснення; можливо, йому треба буде перервати на самому початку ту грандіозну епопею буржуазного суспільства, яку він почав уже так щасливо здійснювати. Проте, як здивувався молодий письменник, коли Шарпантьє перебив його на перших словах і сказав: „Дорогий мій, я не хочу обкрадати вас, я не хочу одержувати від ваших тво-

рів більше за мій звичайний зиск. Я наказав відновити ваші авторські права і розрахувати вам по 40 сантимів на кожен проданий томик. За цим розрахунком не тільки ви мені нічого не винні, але, навпаки, я винен Вам 10 з чимось тисяч франків. Ось наш договір, я розриваю його. Ідїть до каси, і там ви одержите те, що вам належить" (Paul Alexis, -там же, стор. 84—89). Золя був врятований своєчасно, з цього моменту романи з'являлись один по одному з методичною акуратністю. Перший роман з серії — „Кар'єра Ругонів“ — вийшов в 1871, останній, „Доктор Паскаль“, — в 1893 році. Протягом 22 років Золя випустив 20 романів, що в численних перекладах облетіли весь світ і стали давно вже здобутком усїєї читацької публіки. Найбільш популярні з них, як, приміром: „Нана“, „Мрія“, „Людина-звір“, „Гроші“, „Розгром“, розходяться в сотнях тисяч примірників. В дев'яностих роках Золя задумав і написав нову серію романів, що об'єднана спільною думкою і складається з трьох романів: „Лурд“, „Рим“ і „Париж“. Останні роки життя Золя були роками енергійної боротьби за відновлення прав зганьбленої і обмовленої людини. Справа Дрейфуса має багато спільного із справою Калласа. І та і друга справа далеко виходили за межі окремої несправедливості. І та і друга були кричущим виявленням загальнодержавного зла, що пустило глибоке коріння. І в тому і в другому випадку письменник з європейським ім'ям скористався з окремого злочину, щоб оголосити війну суспільству і розкрити всю глибину безодні, до якої воно йде. З того часу як Золя виступив із своїм знаменитим „J'accuse“, що сколихнув Францію, він не знав уже більше спокою, доки не довів до блискучого кінця війну, оголошену французькій армії, французькому судові, міністрам і генералам, єпископам і єзуїтам. Його величезна енергія і працездатність проявились в цій великій боротьбі в більших розмірах, ніж у його літературному подвигу. Ніколи не цікавившись політикою, він раптом проявив блискуче обдаровання і в цій новій для нього сфері; за короткий час проходить він усі ступені, потрібні для політичного борця, опановує всі пружини, що рухають державне життя, стає міністром без портфеля, дипломатом без вірчих грамот, депутатом без мандата. Вся стара Франція повсталала проти борця за справедливість. Він не був професіональним дипломатом, але дав науку дипломатичному світові, указавши на небезпеку тієї позиції, в яку стає Франція щодо Німеччини через справу Дрейфуса: Німеччина мала можливість зганьбити свою сусідку першого-ліпшого моменту, бо в її руках були документи, що зберігали тайну справжнього зрадника. Перед цією разуче ясною і простою постановкою питання зникли досвідчені політики, і дебютант Золя вийшов переможцем з цього цікавого поєдинку з дипломатами, що побоювались міжнародних ускладнень. Золя не був депутатом, але, коли вимагали обставини, він за короткий час зумів створити партію в парламенті і став її незримим вождем не гіршим за офіційного депутата, уповноваженого партійними клубами

і комітетами. На його статті і промови посилались у палаті промовці опозиції; без його схвалення не робили ні одного кроку її офіціальні вожді; в його розкішному палаці в rue de Vixelles, що схожий був на чудовий музей ізящних мистецтв, ішла гарячкова робота. Сюди приїжджали впливові депутати, журналісти, міністри, адвокати і т. ін.; тут опрацьовували плани боротьби, розподіляли ролі, писали накази.

Справа Дрейфуса і жорстока боротьба, яку вів Золя, не тільки не послабили силу його художньої творчості, а, навпаки, дали йому нову енергію. З виявника він перетворився в пристрасного шукача істини. Як мислитель і художник він зумів перетворити приватну справу в грандіозне моральне і філософське завдання. Він затіває нову серію „Чотирьох евангелій“, чотири романи, з яких судилось побачити світ тільки трьом („Родючість“, „Праця“, „Істина“). Четвертий — „Справедливість“ — лишився ненаписаним.

У багатьох на пам'яті безглузда смерть Золя, що загинув від чаду з несправного каміна. Його похорон перетворився в грандіозну демонстрацію. Многотисячна юрба, що ще недавно кричала: „*conspuez Zola*“, повільно йшла за гробом славетного письменника.

Переслідування уряду, що падав, ще незадовго до смерті примусили його покинути батьківщину і старанно ховатися із своїм притулком. Тепер рада міністрів доручила міністрові народної освіти Шом'є бути представником французького уряду на похороні романіста. Телеграми, одержані з усіх кінців світу, відзначали не тільки літературні заслуги Золя, але й його подвиг громадянина. „Ваше горе,— писав вдові Анатоль Франс,— горе всього світу. Людство втратило один з найвизначніших розумів, одне з великих сердець. Золя залишає великі твори і благородний приклад“.

XVIII.

Натуралізм.— Теорія експериментального роману і зв'язок цієї теорії із „Вступом до експериментальної медицини“ Клода Бернара.— Ставлення натуралізму до зображення явищ, до детермінізму, до моралі, до ідеалізму, до особи письменника, до форми.— Класи суспільства і герої в романах Золя.— Аристократія.— „Нана“.— Банкіри і капіталісти.— „Гроші“.— Середня і дрібна буржуазія.— „Кип'ячий горщик“.— Пролетаріат.— „L'Assomoir“.— Інші романи і типи Золя.

Всякий літературний напрям може вважатися за цілком усталений тільки тоді, коли він створив свого теоретика. Тільки поетика Буало об'єднала класичних поетів. Тільки після „Передмови до Кромвеля“ Гюго можна було говорити про романтичну школу. І можна навіть сказати, що як теоретик Золя був послідовніший, ніж як романіст. Він довів до крайності принципи натуралізму, і сам не завжди додержував їх у своїх творах. А втім, Золя не відразу став натуралістом. В 1865 році він надрукував ряд статей у ліонській газеті „*Le salut public*“, в яких виступив продовжувачем естетичних традицій романтизму. „Мое

мистецтво,— говорить він в одній із статей,— є заперечення суспільства, є ствердження індивідууму, поза всякими правилами і всякими суспільними необхідностями“. „Я,— говорить він у другій статті,— люблю розглядати кожного письменника як творця, що, слідом за богом, намагається створити нову землю“. В той час Золя захоплювався в творах Бальзака загальним враженням „людської істини“, а через 15 років у своєму етюді „Романісти - натуралісти“ став цінити в ньому „творця точного вивчення істини“, збирача документів (Н. Є. Кудрін, Еміль Золя, „Русск. бг.“, 1902, X). Як теоретик натуралізму Золя виступає в 70-х роках на сторінках „Вестника Европы“. Зібрані опісля в окрему книгу його „Романістп-натуралісти“ й „Експериментальний роман“ є головний матеріал для вивчення його теорії.

Теорія експериментального роману є кращий доказ того потужного впливу, що його справив на літературу розвиток природничих наук. Золя сам згадує ім'я Дарвіна („Експерим. роман“ у вид. Фукса, т. XLVI, стор. 121), коли говорить про ту роль, яку відіграє спадковість у проявах думки і пристрастей у людини. Але особливо великий вплив справив на нього, крім згаданого уже Люка, Клод Бернар, метод якого Золя цілком переніс в літературу. „Клод Бернар,— говорить Золя,— доводить, що експериментальний метод, застосований до вивчення неорганічних тіл в хемії і фізиці, має бути застосований також і до органічних тіл у фізіології і в медицині. Я й собі постараюсь довести, що коли експериментальний метод приводить до пізнання фізичного життя, то він має також привести до пізнання життя пристрастей і інтелекту“. У чому ж полягає експериментальний метод? У вступі до „Експериментальної медицини“ Клод Бернар проводить паралель між спостерігачем і експериментатором. Перший, вивчаючи явища природи, бере їх такими, як вони є; другий різноманітить або змінює явища і ставить їх у такі умови, в яких природа їх не дає. Астрономія— наука споглядальна, бо зорі не можна ставити в штучні умови; хемія— наука експериментальна, бо хемік впливає на природу і змінює її. Переносячи цей погляд у галузь художньої творчості, Золя говорить, що романіст складається із спостерігача і експериментатора.

Спочатку спостерігач подає факти в такому вигляді, як він їх спостерігав, далі з'являється експериментатор, проводить дослід, тобто примушує дійових осіб робити так, як того вимагає детермінізм вивчуваних природних явищ. „Я візьму,— говорить Золя,— для прикладу особу барона Hulot в „La cousine Bette“ Бальзака. Загальний факт, спостережений Бальзаком,— це руйнування, що його проводить пристрасний темперамент людини в самому собі, в своїй сім'ї і в суспільстві. Як тільки він вибрав свій предмет, він відправився від спостережених фактів, далі провів дослід, піддавши Hulot цілому рядові випробувань, примусивши його пройти через певне середовище, щоб таким чином показати роботу механізму його пристрастей... „La cousine

Bette“— це звичайний протокол досліду, що його романіст повторює перед очима публіки. Загалом уся операція полягає в тому, щоб взяти факти, впливати на них зміною обставин і середовища, але ніколи не відходити від законів природи“ („Експер. роман“, стор. 113—114). Як правильно зауважує один із російських критиків Золя, досить звернутися до самого таки Клода Бернара, щоб перекинути цей повітряний замок (К. Арсеньєв, Критические этюды, т. I, СПб, 1888, стор. 338). І справді, якщо хемік і медик можуть штучно ставити досліджувані тіла в бажані умови, то як романіст створить потрібні умови для того, щоб провести дослідження людської психології і пристрастей? Бальзак міг оточити барона Hulot якими завгодно умовами в своїй уяві, але він аж ніяк не може переконати нас, що в житті за аналогічних умов механізм пристрастей Hulot діяв би неодмінно так, як у романі. Тим то аналогія між хемією і романом є до-вільна. Романіст може бути тільки спостерігачем, а не експериментатором. Провести справжній науковий експеримент над Hulot—це значило б справді взяти живу людину з її темпераментом, послідовно ставити її в певні умови і тоді з результатів судити, чи виправдується передбачення спостерігача. Золя не має правильного уявлення про істинно наукове дослідження, інакше він зрозумів би, що романіст і поет можуть проводити дослідження тільки над самими собою і аж ніяк не над іншими особами (Ferdinand Brunetière, „Le roman naturaliste“, Paris, 1893, стор. 135).

З цієї основної думки Золя впливає вся решта його тверджень. Поперше, Золя вважає за необхідне спростувати закид, що він перетворює письменника в фотографа. Романіст далеко не обмежується нагромадженням фактів і точним фотографуванням явищ. Щоб показати механізм фактів, доводиться відтворювати і спрямовувати явища; у цьому й виявляється винахідливість романіста. Отже, експериментальний роман не принижує письменника, а, навпаки, розширює сферу його діяльності: він повинен бачити, розуміти, винаходити; він повинен старатися змінювати природу, але не виходячи при цьому з її рамок; він виходить від сумніву, щоб прийти до абсолютного пізнання. Друге, що закидали натуралізові,—це обвинувачення в матеріалізмі. Золя з'ясовує своє ставлення і до цього питання, і тут він, можливо, більше, ніж будьде, наближається до Дарвіна. Наука, на його думку, довела, що умови існування всякого явища однакові для органічних і неорганічних тіл. Немає таємничого і надприродного впливу на життя. Раніше хемія і фізика зводились до загального механізму матерії, тепер до нього ж таки зводять фізіологію, черга за інтелектуальним життям. „Коли доведуть,—говорить Золя,—що людське тіло є машина, колеса якої можна за волею людини, що провадить експеримент, розібрати і знову скласти, тоді треба буде перейти до дій людини в галузі почуттів, пристрастей і інтелекту. Тоді ми вступимо в сферу, що належала досі філософії і літературі; це буде остаточне завоювання наукою гіпотез філософів і пись-

менників... Однаковий детермінізм керує куском каменю і мозком людини“ („Експер. роман“, стор. 119). Інакше сказати, наука встановила, що так зване духовне життя є не що інше, як елемент загального механізму, матерія,— отже, прийоми дослідження духовного життя мають бути тотожні з прийомами дослідження матеріальної природи, і експериментальний метод має стати спільним як для хемії, так і для романа. Своїми спостереженнями й дослідженнями романіст продовжує роботу фізіолога, який і собі є продовжувач фізика і хеміка. Наукове дослідження, експериментальне міркування поступово перемагають гіпотези ідеалістів, і на місце романа із сфери чистих фантазій стає роман, заснований на спостереженні й дослідженні. Певна річ, що за таких умов романіст ставить собі і ту мету, яку має перед собою точне знання; межі науки є і його межі. Він відмовляється від питання *чому?* (le pourquoi des choses) і старається відповісти на питання *як?* (le comment des choses), тобто він шукає тільки найближчу причину речей і цікавиться тільки питанням про умови існування явищ.

Третє питання, що виникає при такому розумінні художньої творчості, це питання про ставлення її до моралі, про застосування експериментального методу. Справді, якщо романіст — тільки хемік і анатом, то для нього важливі тільки явища й зв'язок між ними, для нього немає морального і неморального, з його романів не можна зробити ніякого застосування. Золя повстає проти такого обвинувачення. Хіба зрозуміти й з'ясувати явища це не є відкрити широкий простір практичним висновкам і застосуванням? Всяке експериментальне завдання сходить до того, щоб передбачати і спрямовувати явища. Експериментальний роман і в цьому не є щось відмінне. Лікар прагне знати закони, що керують організмом, щоб якомога регулювати їх прояви. „Ми,— говорить Золя,— прагнемо опанувати явища розумових і особистих властивостей людини для того, щоб спрямовувати їх. Одне слово, ми, моралісти-експериментатори, показуємо з допомогою дослідження, як пристрасть проявилась у суспільному середовищі. Коли ми знатимемо механізм даної пристрасті, можна буде розібратися і обмежити її цим механізмом, принаймні якомога знешкодити її. Ось у чому полягає користь і велике моральне значення наших натуралістичних творів. Ми створюємо практичну соціологію і своєю роботою допомагаємо політичним і економічним наукам. Я не знаю благороднішої роботи, ні ширшого її застосування. Опанувати добро і зло, впорядкувати життя й суспільство, розв'язати, кінець-кінцем, усі проблеми соціалізму, дати міцну основу справедливості, розв'язати з допомогою дослідження питання про злочинність, чи не значить це бути найкориснішими і найморальнішими працівниками на ниві людської праці?“ („Експер. роман“, стор. 125). Романіст-експериментатор зовсім не фаталіст, як йому це закидають. Він зовсім не перетворює людину в тваринну машину, що діє під впливом спадковості і оточення; він аж ніяк не зводить людство до рівня стада, що марширує спід палиці долі. Фата-

ліст вважає явище неминучим незалежно від навколишніх умов. Романіст - експериментатор намагається визначити умови, які щодо явищ відіграють роль найближчої причини. Романіст - експериментатор не робить висновків; дослідження робить це замість нього. Він сто разів повторює свої експерименти перед публікою, йому не доводиться ні обурюватися, ні схвалювати; він виявляє механізм явищ; справа суспільства — робити їх чи ні, дивлячись на те, корисні чи шкідливі їх наслідки. Було б дивно, якби письменник гнівався на азот за те, що йому не властиві життєві явища. Він просто знищує азот, коли він йому шкодить, але не більше. „Одне слово, — говорить Золя, — ми працюємо разом з усіма ученими над великою роботою: завоювати природу, збільшити владу людини“ („Експер. роман“, стор. 128).

Четверте питання, на якому спиняється Золя, це — питання про ставлення романіста - експериментатора до письменників - ідеалістів і взагалі до ідеалу. Головна незгода між першими і другими полягає в тому, що ідеалісти завжди виходять від якогонебудь ірраціонального джерела, як, приміром, від відкриття, традиції або умовного авторитету; вони припускають таємничі явища, що вислизують спід аналізу, і лишаються тому поза законами природи. По суті, експериментатор — теж ідеаліст, якщо під ідеалістом розуміти того, хто шукає ідеалу. Але він підкоряє гіпотези контролеві експерименту, не бачить ні благородства, ні гідності, ні краси, ні моральності в незнанні, в неправді, в твердженні, що людина тим вища, чим більше вона підноситься в помилках і неясності. Романіст повинен так само, як і учений, облишити питання про суть речей, віддавши його філософам, бо сам він не вірить в те, що його можна розв'язати. Нарешті, п'яте питання, порушене Золя, це — питання про особу письменника і про літературну форму. Певна річ, що при пануванні експериментального методу особа письменника відходить на другий план. Письменник повинен значною мірою забути свої особисті почуття і ідеї і у всякому разі підкорити їх контролеві правди. Письменник торує шлях ученому; гіпотези підготовляють науковий шлях; людина вирішила дати деякі з'ясування явищам природи; поети говорили про свої почуття, а учені стали контролювати гіпотези й говорити правду. Цю роль піонерів Клод Бернар приписує філософам. На думку Золя, тепер її, цю роль, мають взяти на себе письменники. Але письменник не може ставити свої гіпотези вище за науку. Як тільки встановлено наукову істину, письменник повинен залишити свою гіпотезу і підкоритись цій істині. Що сказали б ми, питає Золя, про поета, що почав би додержувати старого погляду про обертання сонця навколо землі після того, як наука відкрила, що земля обертається навколо сонця? („Експер. роман“, стор. 142). Безперечно, що і турбота про форму і стиль має відступити на другий план. Золя вважає, що формі надають перебільшеного значення. На його думку, мова є тільки логіка, звичайна наукова побудова. „Краще писатиме не той, хто заплутається більш за

всіх у гіпотезах, а той, хто піде прямо шукати істину. Ми тепер зіпсовані ліризмом, і даремно ми гадаємо, що високий стиль походить від якогось високого збентеження, готового завжди дійти до безумства,—добрий стиль складається з логіки і ясності“ („Експер. роман“, стор. 139).

Такі основні принципи натуралізму. Натуралізм є не що інше, як застосування експериментального методу, спостереження й досліду в літературі.

По суті Золя дав струнку теорію тому, що до нього вже проникло в літературу. Він довів до крайніх логічних висновків ті методи, якими до нього не так свідомо користувались Діккенс, Бальзак та інші реалісти. Хиби натуралістичної теорії занадто очевидні. Цілковите ототожнення художньої творчості з науковою, безповоротне вигнання фантазії, ігнорування особи письменника або, в кращому разі, зведення художника до ролі об'єктивного класифікатора фактів—все це, можливо, і стало причиною тієї реакції, що привела до кризи натуралізму і до швидких успіхів символізму й індивідуалізму в середині 80-х років. Романтичні привиди знову вийшли з своїх могил, і замість наукового об'єктивного дослідження явищ поети знову захопили глянути на світ крізь призму своєї фантазії, і на цей раз осяяли його таким феєричним світлом, яке, можливо, злякало б Но-валіса. Проте, коли відкинути крайності натуралізму, за ним залишиться важлива заслуга. Натуралізм є виявом у літературі наукових і соціальних тенденцій нашого часу. Він дав письменникові нові завдання. Художник є немов творець практичної соціології, з'ясовує взаємодію осіб і оточення, допомагає з'ясувати закони, що керують суспільством, при цьому він спирається на ґрунт, завойований наукою, він залишається про-роком, але пророком, що в своїх проріканнях спирається не на надприродні і метафізичні явища, а на знання природи й лю-дини.

„Ругон-Макари“ і мали стати тим вкладом, що його Золя як письменник вважав за свій обов'язок внести в скарбницю знань про людину і суспільство. Те завдання, що поставив собі Золя, випливало як природний результат з його теорії. Прагнучи з'ясувати закони, що керують людськими думками й пристрастями, Золя, природно, повинен був передусім дослідити вплив спадковості. Але оточення і суспільство змінюють спадкові риси. Тим то Золя вибирає одну сім'ю і хоче вивчити різних індивідуумів, що вийшли з неї. „Ругон-Макари,— говорить він у передмові до першого роману серії,— група, сім'я, що її я маю намір вивчити, характеризується розбещеністю жадань, крайнім збудженням нашого віку, що накидається на втіхи. Фізіологічно вони зображають собою картину змін у нервовій системі і в крові, що повільно розгортається перед нами, змін, що виявляються в сім'ї через первісне органічне пошкодження і залежно від оточення. Ці пошкодження і оточення визначають у всіх індивідуумів даної сім'ї ті почуття, прагнення, пристрасті, ті людські прояви, природні й інстинктивні, наслідки яких зветься умов-

ними термінами добродетелей або пороків. Історично вони виходять від народу, розсіваються у всіх шарах сучасного суспільства, досягають різноманітних ступенів його через чисто сучасне прагнення нижчих класів підніматися вгору по соціальній драбині, і своїми особистими драмами ілюструють другу імперію, починаючи з заходу, розставленої державним переворотом, і закінчуючи седанською зрадою. Три роки вже збирав матеріали для цієї великої праці, і цей том був уже написаний, коли падіння Бонапартів, яке було потрібне мені як художникові і яке завжди фатально ввижалось як епілог драми, хоч я не насмілювався мріяти, що воно настане так скоро, дало неминучу й жахливу розв'язку моїй праці. Ця праця тепер закінчена; коло її дії замкнене; вона змальовує картину померлого царювання, безглуздої епохи безумства і ганьби. Ця праця, що обіймає кілька епізодів, змальовується в моїй уяві в образі природної і соціальної історії однієї сім'ї при другій імперії. І перший епізод її — „Кар'єра Ругонів“ — має носити наукову назву „Походження“ („*Polnoe sobr.*“, у виданні Фукса, т. I).

У цій передмові Золя сам прекрасно визначив головну рису свого світогляду. Це — особливий інстинктивний песимізм, що полягає в грубому матеріальному розумінні людської природи і людських прагнень. Золя вибирає сім'ю, що характеризується „розбещеністю жадань“, сім'ю „з первісним органічним пошкодженням“. Ці негативні властивості прабатьків передаються „всім індивідуумам“ даного роду. Золя не ставить собі завдання змальовувати історію здорової сім'ї. Сумну спадковість вибрав Золя, сумну вибрав він і епоху. Це — „безглузда епоха безумства і ганьби“. Не менш песимістичний і погляд автора на основні прагнення свого віку. Це — вік „крайнього збудження“, вік, що „накидається на втіхи“. Нижчі класи прагнуть „піднятися вгору по соціальній драбині“. Якщо Золя нічого не дав для теорії спадковості, якщо його герої лишились все таки продуктами уяви, а не людьми, хвороба яких досліджена і зареєстрована лікарями, то він залишив грандіозну картину свого часу, він проник у психологію тієї вільної конкуренції, тієї жахливої боротьби апетитів, яку буржуазія зробила єдиним панівним законом життя, — картину до того сумну й жахливу, що один із критиків порівняв Золя з Мікель-Анджело, а його героїв — з фігурами фрески „Страшний суд“ (Jules Lemaitre, *Les contemporaines*, 4-ème série, Paris, 1893, стор. 278).

Немає ніякої можливості навіть у побіжному нарисі схарактеризувати хоч би головні романи Золя. Тим то ми спинимось лише на кількох найбільш типових героях і групах суспільства, введених романістом.

Почнемо згори. Перед нами вищий світ, вибране товариство, двірські камергери, графи і маркизи. Під блискучими мундирами і під сліпучими туалетами приховані тваринні інстинкти, шалена жадоба втіх, зіпсовані почуття, грязь і мерзотність. Аристократія країни, цвіт нації цілує ноги вуличній куртизанці. На н а — груба, нахабна, відворотна істота. Вона виросла на ву-

лиці й зберегла всі звички, манери і уподобання вулиці. Вона цинічна, в ній немає навіть і тієї невеликої частки культурності, що допомагає хоч злегка прикрити голизну духовної грубості. Вона лає своїх прихильників такими словами, що повинні б щохвилини ображати їх аристократичний слух. В ній нема пристрасті. Вона холодна, розпусна, віддається всім і кожному, але без любові, з розрахунку, примхи або просто, щоб відкараскатись. Проте Нана має велику принадну силу. Ця сила — її тіло, і перед ногами цієї цинічної істоти складають свої багатства банкіри, топчуть свої герби нащадки стародавніх родів, заколюють себе недосвідчені й чисті юнаки, ридають їх матері. Вищий світ встає перед нами у вигляді похитливого звіра, сп'янілого від пристрасті. Нана впливає на найпідліші інстинкти, вона вміє збуджувати їх, і ці інстинкти панують над усім, що ще залишилось від почуття честі і благородства, від релігії і сім'ї. Золя не має суперників у зображенні тваринної пристрасті. Банкір Стейнер, геніальний ділок, що орудував мільйонами, нищив суперників, цей холодний і жорстокий продукт біржі, цар грошового світу, ставав нікчемним і огидним ідіотом у присутності Нана. „Він не міг їсти і сидів з виглядом ошалілої людини, з обвислою губою і з плямами на обличчі. Нана треба було тільки назвати суму, але вона не поспішала; вона загравала з ним і сміялася йому над самим вухом, забавляючись тим, як тремтіла вся його масивна постать. Вона завжди встигне закінчити це дільце... Стейнер ледве дихав під загрозою щохвилиної апоплексії. Вона прислухалась до його слів, але все ще відмовлялась, хитаючи головою з визивним сміхом повної русявої жінки. Від випитого шампанського щоки її стали рожеві, губи вогкі, очі блискучі; а банкір все збільшував цифру при кожному пустотливому русі її пліч і похитливому коливанні грудей“ (за виданням Фукса). Граф Мюффа, вихований в невинності і релігії, аристократ і джентльмен, суворий сім'янин, людина обов'язку, стає іграшкою цієї жахливої жінки. Він продає родові маєтки, підриває вкрай своє величезне багатство, він покидає двір, сім'ю, він переносить зневаги, топче свій камергерський мундир заради примхи куртизанки, що зраджує його і глузує з нього. Почуття порядності й гордості щохвилини прокидається в ньому, він присягається не повертатися більше до цієї жінки, заради якої він розтопав усе, що вважав святим. Але при першому побаченні з нею його добрі наміри розвіюються, як дим. Наближення її сп'яняє його, він знову терпить зневаги, безсило ридає, як дитина, і, кінець-кінцем, змучений цією боротьбою, заплющує очі на все і віддається одній думці, що опанувала всю його істоту. Це — думка про те, щоб залишитися коло цієї жінки, не бути вигнаним з її готелю, на який він витратив ціле своє багатство, на яких завгодно умовах бачити її. Юний Жорж Гюгон — третя жертва Нана. Цей хлопчик нічого не приніс їй, крім свого серця. Вона гралася з ним деякий час, і його мати, намагаючись врятувати сина, послала старшого брата Філіппа. Але Філіпп сам

став її жертвою, і, кінець - кінцем, нещасна втратила обох синів. Нана — одна з тих завойовниць - хижачок, в долі яких відбивається все нервове життя віку, коли безодня, що відокремлює верхи від низів, перестала здаватися небезпечною і всякому відважному сміливцеві надається право перескочити через неї. Із аристократичного кола Нана знову спустилася в світ богеми. Вона живе в злиднях, її б'є якийсь актор, вона ледве може врятуватися від поліцейських і від небезпеки бути назавжди зарахованою до списку тих відчужених жінок, що викинуті за борт громадського життя. І після цих зневаг і ганьби доля знову виносить її на запаморочливу височінь. Вона знову — велико-світська жінка, що збирає данину з дурості і зіпсутості мужчин, аристократка серед кокоток. „Вона пішла в хід швидко і рішуче, відразу стала знаменитістю любовного світу, відразу опинилася в сфері безумного марнотратства і нахабності жіночої краси“. У вікнах магазинів виставляли її фото, коли проїжджала її карета, публіка оберталася і її „називали на ім'я, з розчуленням, з яким вітають владниць“, а вона усміхалася своїми пофарбованими губами. Якимось чудом ця товста жінка, смішна, коли їй хотілось удавати порядну жінку, грала роль чарівниці. В ній була „гнучкість вужа, нервовість породистої кішки, вища сила пороку, прекрасна, зухвала, топчуча Париж ногою“. Вона задавала тон; знатні дами наслідували її.

Цей вищий світ, це середовище журів і кокоток — по суті, буржуазне суспільство. Золя не робить ніяких класових розмежувань. Він не подає тих елементів, що мають створити новий світ. І родовиті аристократи, і селяни, і робітники — всі в нього сприйняли апетити, що їх подарувала людству буржуазія. Маркс і Енгельс говорять, що буржуазія творить новий світ на свій образ і подобу. Золя зображає цей світ, створений буржуазією на свій зразок. Він — і виявник буржуазії і сам типовий буржуа з голови до п'ят, бо порятунку від пороків міщанства він шукає в добродесностях того таки міщанства. Ось чому його не можна вважати за соціального борця. Критикуючи буржуазію, він зовсім не має наміру звелічити пролетаріат. Він зображає ті пороки, якими буржуазний лад обдарував усі класи. У хвилі холодного розрахунку буржуазія потопила всі почуття й ніжно-сентиментальні стосунки, вона все обернула на гроші, не лишила людству нічого, крім готівки. Ця готівка панує і в оточенні Нана. Нові критерії ставлять в одну групу Стейнера і Мюффа, бо вони обидва — мільйонери, і ця спільна ознака більше важить за ту відмінність, що розділила б їх непрохідним проваллям сто років тому. Стейнер — німецький єврей, Мюффа — граф і камергер. Але старі класові поділи давно відійшли вже в минуле. Стейнер і Мюффа — мільйонери, і буржуазний лад ставить їх під один рівень, обидва вони сидять в одному ряді. Увесь сенс цього порядку сходить для окремої особи до того, щоб захопити якомога більше благ і втіх. Для цього кожен користується тими перевагами, якими обдарувала його природа. А для оцінки цих пе-

реваг є одне мірило — гроші. Нана мала тільки одну перевагу — прекрасне тіло, і вона обернула його на грошові знаки. Все перетворилося в предмет спекуляції, і Нана також спекулювала тим даром, яким обдарувала її доля. Вона панувала над Парижем своїми розкошами, і мільйони, що розтавали в її руках, були показником її могутності. Вона нахабно виставляла цю розкіш напоказ, і в цьому вона була справжньою донькою свого міщанського віку, в якому розкіш служить не для комфорту, не для задоволення бажань, а тільки як виставка сили й багатства. „Готель її палав немов горно в кузні. Ненаситливі її вигадки підтримували це горіння; одного подуву її губ було досить, щоб перетворити купи золота в пригорщі попелу, раз - у - раз заношувані вітром. В її марнотратстві було щось дике, нечуване. Готель її, здавалось, був збудований над безоднею, яка безслідно поглинала людей, їх багатства і добрі імення. Ця жінка, що їла не більше за маленьку папугу, жила редискою і зацукрованим мигдалем і ледве приторкалася до м'ясних страв, щомісячно витрачала на своє харчування близько 5000 франків. На кухні йшли очайдушні крадіжки вперемішку з марнотратством. У бочках з вином провалювалось дно; рахунки, проходячи через три або чотири пари рук, розростались до страшелезних розмірів. Плаття, що коштували близько 10000 франків, одягались два рази“. Робили безглузді покупки, купували дрібнички; квіти і коштовні дрібнички знищували купами. Мати можливість розкидати грішми, розкидати нещадно перед усім світом — такий кінцевий ідеал всякого справжнього буржуа, і це ненажерливе прагнення буржуазія прищепила всім класам суспільства. Царство розпусників і жуїрів підлягає цьому таки законові, і Нана була царицею в цьому царстві, бо вона взяла всю данину, яку може заплатити похитливість.

Роман „Гроші“ переносить нас у світ банкірів і капіталістів. Нана заснувала свій трон на людській похитливості. Тут — царі іншого зразка, тут будують своє щастя на іншій людській пристрасті — на пристрасті зиску. Цю пристрасть можна експлуатувати з не меншим успіхом. Тисячі довірливих людей несуть останні заощадження спритним спекулянтам і убожують, створюючи шахраєві мільйони. В „Нана“ мистецтво хижака полягає в тому, щоб виставити напоказ своє тіло і розбудити в людині похитливого звіра. У „Грошах“ — мистецтво хижака полягає в умінні вселити довір'я до дутих справ і збудити в людині інстинкт набування, жадобу збагачення. Там знаряддями є туалети, сцена, вино і розпуста, тут — широкі реклами, самовладання, винахідливість і завбачливість. У світі банкірів усе побудоване на фікції. Грошей, як відчутної цінності, тут немає. Папір, що сьогодні дає своєму власникові всі блага життя, а завтра являє собою не більшу цінність, ніж звичайна обгортка, цей загадковий папір, нетривкий і примхливий, страшний і таємничий, — цей папір, може, найхарактерніший винахід капіталістичного віку, вирішує долю мільйонів людей, зруйновує імпе-

рії, створює трони, змінює кордони держав. У кожній кар'єрі є свої безкорисливі герої. Царство зиску має їх теж. Люди, що загартували себе в біржовій боротьбі, починають любити свою справу заради неї самої, вони забувають про ті блага, що їх дають мільйони. Вони навіть не втішаються золотом, як пушкінський барон. Їх втішає тільки рух цих багатств, сміливість комбінацій. Вони не бачать тих грошей, якими розпоряджаються. Вони втішаються свідомістю, що їх підпис схвильовує тисячі людей, зупиняє поїзди, споруджує фабрики. Гундерман, цар банкірів, владар біржі і всього світу, Гундерман, з появою якого в ресторані лакеї покидають своїх відвідувачів,—ця могутня людина не може з'їсти в цьому ресторані навіть шматочок м'яса. Хвороба шлунку примушує його вже більше як 20 років житися самим молоком. А його суперникові Саккару, крізь пальці якого „протекла ріка мільйонів“, ніколи не пощастило „заволодіти багатством, як чимось істотним, реальним, як чимось таким, що можна замкнути під замок, чим можна розпоряджатися; лише брехня, самі фікції наповнювали його касу, з якої золото виходило, немов крізь якусь діру“. У кабінеті Гундермана товпились фактори, торговці рідкощів, послы, адміністратори, міністри. Посол могутньої держави, поважний і повний гідності в Тюльрі, тут був як проситель. У Гундермана були свої послы при всіх дворах світу, консули в усіх провінціях, агентства по всіх містах, кораблі в усіх морях. І коли Саккар побачив, що цар біржі не має навіть часу, щоб на волі випити свою склянку молока, він мимоволі замислився: навіщо ж йому в такому разі мільярд? Навіщо йому вставати о п'ятій годині ранку, займатися цим жахливим ремеслом, виснажувати себе цією страшною втомою, жити життям каторжника, на яке не згодився б ні один жебрак, тримати в пам'яті силу цифр, мучитися тисячами турбот? Гундерман відмовився від усіх радостей життя. Жінки ніколи не спокुшали його: протягом сорока років він залишався вірним своїй дружині. Такі банкіри, як Стейнер, убожіють, і тільки такі фанатики грошей, як Гундерман, в ім'я яких вони придуюють у собі всі свої інстинкти, зберігають до кінця свою владу. Саме в цьому царстві банкірів розвинулась та нова форма ненависті до євреїв, що така характерна для капіталістичного ладу. Одвічна ворожнеча до єврейського народу, що жила в свій час фанатизмом і релігійним бузувірством, знайшла собі нову поживу в боротьбі за гроші. Євреї—царі біржі. Гундерман—єврей. Віковичне пригноблення, що розвивало вивертливість і винахідливість, виробило в єврейській буржуазії всі властивості, потрібні для біржової гри. Їх ненавидять не тому, що ненавидять самий дух біржі, а тому, що заздять їм. Саккар проклинає „жида Гундермана“ по суті за те, що вбачає в його особі недосяжний для себе ідеал. При одній тільки думці про євреїв у душі Саккара здіймалось обурення, чисто фізична огида. Він створював цілий обвинувальний акт проти проклятої раси, що не має ні своєї батьківщини, ні своїх князів,—проти

раси, що „живе як паразит серед інших націй, удавано визнаючи їх закони, а справді покоряючись тільки своєму богові злодійства, гніву і крові“. Ніби сам Саккар вклонявся не цьому місію завоювання, дану їй її богом, що вона розкидає свою паутину в кожному народі і, як павук, стереже свою здобич, висмоктує її кров і насичується життям інших“. Ніби Саккар виконував іншу місію, ніби все його життя не полягало в експлуатації легковірних людей! Саккара над усе драгувала та обставина, що він змушений був дивуватися з євреїв, заздрити їх колосальним здібностям до фінансових операцій. „У цій злодійській грі,— говорив він,— христіани не такі сильні і тому завжди програють“. Такий світ ділків, де національна ненависть розмінена на чисту монету.

Великі капіталісти розриваються для того, щоб виставити напоказ своє золото; дрібна буржуазія витрачає останні крихти, щоб приховати свої злидні. Жадоба збагачення, шалена конкуренція, прагнення випередити свого сусіду в обставині охопили все суспільство знизу до вищих шарів. Невидна боротьба, що точиться, щоб підтримати цю неправду, ще тяжче позначається на звичайному „порядному“ буржуа, ніж на мільйонері. Тут також стараються виставити напоказ якщо не багатство, то, принаймні, свою заможність. Роман „Кип'ячий горщик“ (Pot-Bouillé) переносить нас саме в оточення цієї добропорядної своєю зовнішністю, але насиченої брехнею й лицемірством дрібної буржуазії, в ті сім'ї, де „купують погане м'ясо, щоб можна було зате оздобити стіл квітами“. Глава цієї сім'ї одержує сім-вісім тисяч франків, а його дружина за ці гроші годує всіх надголодь, вигадуючи на убрання дорослим донькам, що їх будьщо треба видати заміж і при тому за вигідних по можливості женихів. В такій сім'ї бувають дрібні сварки між подружжям, чисто міщанські сварки через гроші. Ось зразок цієї сварки. „На вісім тисяч франків можна зробити багато, — говорить Жоссеран своїй дружині,— а ви постійно нарікаєте. Не треба було ставити господу на таку ногу, що перевищує наші кошти. У вас просто хороблива манія приймати і віддавати візити, влаштовувати журфікси, полатати гостям чай, печиво“. — „Ось ми й договорились! — перебиває його роздратована пані Жоссеран. — Замкніть мене зараз у якийнебудь ящик. Дорікайте мені за те, що я не вижджаю голою... А ваші доньки, пане, з ким вони одружаться, якщо ми нікого не будемо бачити? І так у нас не так уже й багато знайомих... От і жертвуйте собою, щоб вас же потім засудили з такою підлою злобою!“ В цій сім'ї упадають коло багатого дядька, молоді дівчата напоюють його п'яним і вішаються йому на ший, щоб видурити собі в подарунок кілька франків. В цій сім'ї сварки доходять до бійки, і все це старанно приховується від сторонніх. Будинок Дювер'є, цей горщик, у якому кипіла брудна смердюча рідина, був повний таких сімей, але зовні зберігав вигляд, повний буржуазної гідності. Розкішний фасад, парадні сходи і швейцар,

суворий і поважний сторож огидних тайн і драм, що відбувалися в будинку, виклика́ли пошану у всіх проходячих, і кожен перехожий, поглянувши на цей будинок, проймався тією шанобливою ввічливістю, яку має викликати зразок сімейної чистоти і порядності. А тим часом всередині цього будинку, оздобленого зовні всіма сімейними добродіями, жили люди жадібні й порочні, люди брудних інстинктів і грубих апетитів. І тут, у цьому житлі звичайних заможних людей, Золя знайшов тільки похитливих юнаків, розпусних жінок, зажерливих матерів, як не знайшов він нічого крім бруду і тваринних розваг у палацах аристократії і в стінах біржі. У цьому респектабельному будинку Октав Муре спокушає дружину свого сусіда, з яким він підтримує дружні стосунки. Він спокушає її не тому, що любить, а тому, що „така жінка вигідна; вона — поруч, варто тільки простягнути руку, і потім він не витрачає на неї ні копійки. Така дешевина і вигоди навіть зворушили його: він вважав її за дуже милу і давав собі слово надалі ставитися до неї краще“. Другий житель респектабельного будинку, Трюбло, вибрав об'єктом своїх бажань куховарок; у цих нічних пригодах він поводить, як справжній злодій: підкрадається і хитрує, обманює і вивертається. Але найтяжча і найбрудніша історія зчинилась у сім'ї Жоссеран. Шляхом довгих зусиль, з допомогою брехні, хитрощів і нахабного обману пані Жоссеран щастить, нарешті, видати заміж свою доньку Бертю. Ця дівчина — природний продукт зіпсованої сім'ї. Разом з батьками вона обдурює жениха, якому обіцяно неіснуюче придане, а одружившись, вона вимагає від чоловіка грошей на убрання, і коли його коштів не вистачає, щоб задовольнити її бажання, вона віддається Октаву Муре, що на цей час з'явився з кількома сотнями франків. Чоловік застукав її вночі в кімнаті Октава, і Берта з жахом виривається і біжить сходами парадного будинку, в той час як чоловіки зчиняють бійку. Їй здається, що обманутий чоловік переслідує її з ножем. Вона в одній білизні, їй ніде подітися. Ганьба, що чекає її, якщо хтонебудь застане її, спонукає її, нарешті, подзвонити в одну з квартир, де жила знайома їй сім'я архітектора. Але, довідавшись у чому справа, ображені скандалом, шановні буржуа не дали в себе притулку нещасній, і тільки сусідка Октава, та сама, яку він любив за те, що вона була така „дешева й вигідна“, приховала в себе свою суперницю. Вона чула з своєї квартири все, що зчинилося у сусіда, їй було тяжко. Обидві нещасні жінки зрозуміли одна одну. „Вони хотіли поговорити про Октава, але обидві замовкли і раптом поночі, ридуючи, кинулись одна одній в обійми. Пристрасно, немов у конвульсіях, тулились вони одна до одної. Це було останнє томління, повне страшною туги, це був кінець усьому. Вони не говорили більше ні слова, а сльози все лились і лились без краю в темряві серед глибокого сну спокійного будинку, перейнятого благопристойністю“. Берті довелося витримати розмову з матір'ю. В цій розмові, пересипаній взаємними докорами і чисто міщанською лайкою, виявляється путь, що нею йшла Берта до свого падіння. Не її вина, що вона

Й чоловік набридли одне одному. Другого дня після весілля він зрозумів, що піймався, він збайдужнів до неї і був стурбований, як „у дні невдач у своїх торговельних операціях“. Їй він теж видався непривабливим. „Звідси й пішло все,— говорить Берта,— тим гірше, не я в цьому найбільше винна“. Такі неминучі наслідки шлюбу, в якому не було любові і взаємного розуміння, де обидві сторони вели хитру, тонку гру й задалегідь витратили свої сили у взаємній боротьбі. Берта нагадує матері про її науку про те, як вона розкривала перед донькою свої власні інтимні стосунки з чоловіком; мати сама прищеплювала їй думку про те, що „мужчини годяться лише на те, щоб їх обдурювати“. Розлючена пані Жоссеран, побачивши наслідки своєї науки, кинула на доньку і вдарила її по щоці.

Такі ті драми, що розігруються в сім'ях середньої і дрібної буржуазії. Зійдемо ще нижче, до самих покидьків суспільства. Ми в царстві темряви і неуцтва, в світі дрібних крамарів, робітників і жуликів. Роман „L'Assomoir“ („Вертеп“ або, за іншими перекладами, „Западня“) переносить нас на бульвар Лашапелль ліворуч Пуассоньєрської застави. Сюди не доходить гуркіт пишнього холоді безугодно розлягався інший тупіт, тупіт рухливої юрби. „Можна було пізнати слюсарів по їх голубих блузах, каменярів по білих фартухах, фарбарів по їх піджаках, спід яких виглядали довгі блузи. Здалеку ця юрба здавалась безіменною масою непевного кольору, в якому переважали блідо-голубий і брудно-ірий відтінки. Коли-не-коли якийнебудь робітник зупинявся, запаливав свою люльку, тим часом як решта безупинно йшла далі, без усмішки, не обмовившись ні одним словом з товаришем, обернувши землисте обличчя до Парижа, що поглинав їх одного по одному на розі вулиці Пуассоньєрського передмістя“. Цей світ являв собою разучий конґіст порівняно з роззолоченими палаццо маркізів і банкірів і навіть з пристойним існуванням середньої і дрібної буржуазії. Обстановка цих людей складається з оріхового комоду, в якому здебільшого немає однієї шухляди, двох-трьох солом'яних стільців, засмальцьованого столика, на якому валяється кухлик з відбитим краєм, залізного дитячого ліжка, що заставляє комод і займає дві третини кімнати, і пари розрізаних цинкових свічників, між якими легко побачити пачку блідорожевих квіток з ломбарду. Але навіть і в цій жебрацькій обстанові цим людям доводиться проводити тільки ночі та свята. День їх повний тяжкої, безпросвітної праці, здебільшого в жахливих гігієнічних умовах. Найжахливіше живуть пралі. Пральня являє собою величезний сарай з плоскою стелею на сволоках, підпертих чавунними колонами. Гаряча пара повисла в повітрі, як туман. Дрібним дощем безперервно осідала „тяжка вогкість, насичена нудним, вогким, спираючим груди запахом мила“. Жінки з оголеними до плечей руками стояли уздовж лав і несамовито били прачами. Навколо них і під ними вода лилась струмками, і вони байдуже брьохались у калюжах, які утворились з струмків, що стікають

по похилих плитах. Жара часом ставала нестерпною. Іли робіт-ниці тут же: присівши на край балії і поклавши в ногах роз-корковані пляшки з вином, іли ковбаски на шматочках хліба. Можна було б сподіватися, що хоч до цього світу, де немає паразитів і немає невтомних апетитів вищих класів, автор по-ставиться співчутливо. Можна було б сподіватись, що саме тут він піднесе голос проти експлуатації, перетвориться з похмурого, грубого побутового письменника в проповідника і трибуна, за-кличе до боротьби проти гнобителів. Але ці сподівання марні. Щоправда, коли вкривальник Купо упав з даху і, пролежавши два місяці, встав з ліжка вимученим і розбитим, то він затаїв глуху ненависть до праці. „Це найнещасніша праця,— як кішка, лазити цілими днями по жолобах. Вони не дурні, ці буржуа! Вас вони посилають на смерть, самі бояться на драбину вилізти і си-дять собі міцно коло теплого камінка, глузуючи з бідняків“. І він договорився до того висновку, що всяк має сам собі вкривати дах. Потім він починав шкодувати, що не вивчав іншого ремесла, приємнішого й менш небезпечного, приміром столярного. Отже, ці люди ще не доросли до усвідомлення своїх класових інтересів, вони ще не мріють про боротьбу проти експлуатації взагалі. Купо мріє лише, щоб замінити одне ремесло іншим. Він навіть ладен обвинуватити самого себе за те, що впав. Але навіть ці м'які протести проти буржуазії рідко коли звучать у романі Золя. І в цьому середовищі, що стоїть на найнижчих ступенях суспільної драбини, Золя вишукує передусім матеріал, щоб зма-лювати всю глибину людського падіння. Ці люди пропивають останню копійку, обжираються, коли є до цього хоч найменша можливість. Вони розпутні і, повертаючись додому п'яні, б'ють своїх дружин, зраджуючи їх на кожному кроці. Тваринні ін-стинкти, розпуста й жадібність, одягнені в бархат і золото у вищому світі, тут встають перед нами у всій своїй огидній голизні; тут речі називають їх справжніми іменами. Тут за дурманні засоби правлять не спокусливі альковни, не шампан-ське, не розкішне убрання жінок, розраховані на те, щоб збу-джувати тваринні інстинкти мужчин. Тут одурманюються бру-дом і задушливою атмосферою пральні. Ось як зображає Золя романи цих людей: „Він не випускав її з своїх обіймів. Вона злегка знепритомніла від випарів білизни і їй не був одворотним горілчаний дух, що йшов від Купо. І грубий міцний поцілунок, яким вони обмінялись серед усєї цієї грязі її ремесла, був немов першим падінням у повільному занепаді їх життя“. Тут, у цій жахливій атмосфері, насиченій горілчаними випарами, запахом вимучених пітних людських тіл, росла Нана, майбутня влад-ниця Парижа. Працюючи в майстерні квітів, Нана, ще 15-річна дівчинка, жадібно прислухалася до розмов подруг про їх полю-бовників. Історія поступової моральної загибелі розказана з усіма подробицями, без пом'якшень, але і без перебільшень. Золя— грубий матеріаліст, але не цинік. Відворотні картини пороку не дають йому втіхи, і йому несправедливо закидали скабресність. Золя лишається вірним своїй теорії експериментального роману.

Він не чуває ні любові, ні огиди до своїх героїв, він ставиться до них, як хемік до азоту. Він припускає втручання автора лише настільки, наскільки можливо припустити втручання ученого в дії природи: він установлює причини і наслідки, указує на небезпеку, визначає зв'язок між суспільними явищами, він дає багатий матеріал для висновків і застосувань. „Нана закінчувала в майстерні своє виховання. У неї, звісно, були природні нахили, але перебування в оточенні дівчат, уже зіпсованих пороком і злиднями, завершило її падіння. Тут усі жили в одній купі і загнивали вкупі, як яблука в кошику, де завжди знайдеться кілька зіпсованих. На молоденьких, що ще зберегли свою невинність, як Нана, згубно впливала атмосфера майстерні, насичена духом пиятик і ганебних ночей, що їх заносять розпусні майстрихи в розхристаних шиньйонах і таких затасканих спідницях, немов вони в них і спали. Ліниве потягання вранці після гульбищ, чорні синці під очима, які мадам Лера (господарка майстерні) з пристойності називала синцями любові, нетверда хода, захриплі голоси — все це створювало атмосферу розпусти серед мішури та блиску штучних квітів. Нана хвилювалась, п'яніла, коли відчувала коло себе дівчину бувалу“. В цій дівчині поступово прокидалася жадаба розкоші й багатства. Тьопачуки по грязі, забризкана проїжджаючими каретами, засліплена блиском вітрин, вона відчувала майже фізичну потребу обідати в ресторанах, добре вдягатися, мати гарні меблі. Вона блідла, п'яніла, почувала, як „від паризького бруку гарячий струм піднімався уздовж її стегон“. Така принадність спокус, розкиданих у величезній столиці Франції. Золя є продовжувач Бальзака в зображенні „апетитів“, що спаляють в людях в цьому центрі культури й розкоші.

Таким грубо матеріалістичним поглядом дивиться Золя на всі шари паризького суспільства. Тяжко навіть перелічити всі закутки, в які зазирнув романіст, інстинктивно прагнучи залишити потомству універсальну епопею всієї сучасної Франції. Колосальний магазин („Щастя дам“), величезний ринок („Утроба Парижа“), підземні шахти („Жерміналь“), залізниця („Людина-звір“), село („Земля“) — всі різноманітні одиниці, що входять до складу сучасного життя, змальовані Золя. Людство в зображенні автора немов поділяється на групи за тими апетитами, що лежать в основі всього сучасного життя. Буржуазія зуміла спорудити грандіозні пам'ятники на честь кожної створеної нею форми життя. Золя любить давати своїм романам назви цих пам'ятників, з яких кожен немов би втілив у собі один із пороків сучасного людства. Будинок біржі є величний монумент людської зажерливості, вертеп — живий свідок людського приниження, театр перетворено в притулок розпусти, експрес, що нестримно швидко мчить сотні людей з їх пристрастями, радостями і печалями, є немов символ цієї безумної нервової покvapливості, що вимучила сучасне суспільство. Якщо суспільство поділилось на класи, що будують свої кумири на честь нових страшних ідолів, то індивідууми, окремі особи, втомлені, втратили людський вигляд серед безумства, що охопило світ. П'яниці, розпусники,

ідіоти, люди з статевим інстинктом, ускладненим садизмом, неврастеніки і алкоголіки всіх видів — такі численні жертви шаленої конкуренції, безумного прагнення до втіх, до показового багатства і влади, — словом, усіх тих благ, що їх приніс з собою капіталістичний лад.

Золя не був борцем у звичайному розумінні цього слова. Він не ставив собі завдання захищати робітника проти капіталіста чи навпаки. Критика, шукаючи у письменника соціальної програми, спиниться в здивованні перед літературною спадщиною Золя. З картин жахливих звичаїв пролетаріату, змальованих в романі „L'Assommoir“, чимало втішалися буржуа і консерватори, але ці такі поважні захисники міщанського порядку обурились з „Кип'ячого горщика“. „Земля“ з її сумним зображенням селянства викликала навіть розкол у школі Золя, і кілька представників натуралістичного романа оголосили протест проти свого вчителя. Одне слово, Золя не дав позитивних ідеалів, що йшли б назустріч прагненням якогонебудь класу. Загальновизнана думка критики, що Золя нездатний зображати чисті і досконалі характери. Часто, поступаючись перед нападками критики, Золя намагався довести, що може змальовувати не тільки грязь і тваринні інстинкти. Тоді він створював романи на зразок „Мрії“. Але спроби намалювати ідилічні картини, створити поезію чистої любові зазнавали фіаско, і замість яскравих фарб „Нана“ виходила наївна казка і вимучені мелодрами. Якщо Золя не вмів подавати позитивні характери, то ще менш вдало виступив він у ролі проповідника. Його останні твори, трилогія і тетралогія, в яких він від критики і сатири переходить до проповіді позитивних ідеалів, цікаві тільки тими сторонами, якими вони схожі на серію „Ругон-Макарів“, а саме зображенням хвороб сучасного суспільства. Позитивні ж ідеали його сходять до буржуазної проповіді здорового сімейного життя („Париж“, „Родючість“), до соціальних мріянь в душі Фур'є („Праця“) і т. ін. Золя не приєднався до соціалістичного руху, не показав шляхів, якими треба йти вперед, він не зрозумів, куди веде суспільство логіка подій, де будівники кращого майбутнього, але жорстока і похмура картина буржуазного суспільства, яку він створив, дала багатий матеріал тим, хто оголосив війну старому ладові експлуатації і економічного гніту. Золя, як дотепно висловився один критик, боровся проти „вічно тваринного“ в людській натурі („Die Zukunft“, 11 Okt. 1902, стор. 55). Сучасний лад дав широкий простір виявам цього вічно тваринного, і Золя правдиво зображав ці вияви.

XIX.

Натуралізм у театрі. — Гергарт Гауптман. — Основні риси його творчості. — „Перед сходом сонця“. — Зображення пороку і питання про спадковість. — Лот. — Нервові люди. — Йоганн Фокерат. — „Ткачі“. — Дрейсігер. — Зображення юрби. — Значення „Ткачів“.

Золя прагнув провести свою теорію в сфері не тільки романа, але й драми. Сам він не мав таланту драматурга, тим то йому не пощастило провести в театрі ту революцію, яку він зро-

бив у літературі. Але він закликав інших до тієї роботи, що її він не міг виконати сам, і в своїй статті „Натуралізм у театрі“ зробив блискучу характеристику класичної і романтичної драми і намітив ті принципи, на яких мала будуватись натуралістична, тобто, на його думку, справді художня драма. Після революції, говорить Золя, після цього глибокого струсу, що повинен був усе перебудувати і породити новий світ, класична трагедія бореться із смертю ще кілька років. Далі її формула тріщить, і перемагає романтизм, утверджується нова формула. „Треба перенестися в першу половину сторіччя, щоб точно оцінити цей крик волі. Молоде суспільство тремтіло від свого материнства. Збуджені, сплутані, силувано розширені уми тремтіли, вражені небезпечною гарячкою, і перше застосування здобутої волі полягало в тому, щоб жалітися, мріяти про дивоглядні твори, про надлюдську любов“ („Натуралізм в театре“. У вид. Фукса, т. XLV, стор. 13). По суті романтична драма була продовженням псевдокласичної. І та і друга були засновані на „ампутації істини“. Одній риториці була протиставлена друга, стародавності — Середні віки, екзальтації обов'язку — екзальтація почуття. По суті умовності сцени не зникли, а тільки перемістились, „дійові особи залишились тими ж маріонетками, тільки інакше одягненими, перемінились лише зовнішній вигляд і мова“. Романтична драма відіграла роль бунтівниці, треба було визволити літературу; тепер заколот закінчився, потрібно заснувати міцну державу. Історичне значення романтизму, отже, сходить до того, що він розчистив путь натуралізові. Натуралісти заявляють, що істина не потребує запон; вона має „виступити в усій своїй голізні“ („Натуралізм в театре“, стор. 17). Такий той основний принцип, що стане основою нової драми. Золя відмовляється докладніше формулювати риси цієї драми. Це, на його думку, справа генія, що своїми творами завоює їй право на панування. Голова натуралістичної школи намічає ту путь, що нею піде театр. „Передусім,— говорить він,— треба облишити романтичну драму. Було б небезпечно брати її прийоми перебільшення, її риторику, її теорію дії будьщо на шкоду аналізові характерів. Найкращі зразки цього жанру являють собою тільки тріскучі опери. Я думаю, що треба вернутися до самої трагедії,— не для того, звісно, щоб запозичувати її риторику, її систему довірених осіб, декламацію нескінченних розповідей, а щоб повернутися до простоти дії і до єдиного психологічного і фізіологічного вивчення дійових осіб. У цьому розумінні рамки трагедії прекрасні: поодинокий факт розвивається в усій своїй реальності і викликає у дійових осіб пристрасті й почуття, точний аналіз яких і становить єдиний інтерес п'єси. І все це має відбуватися в сучасному середовищі, в народі, що нас оточує“ („Натуралізм в театре“, стор. 20—21).

Корнель і Расін створили псевдокласичну трагедію, Гюго — романтичну драму. Натуралістична драма не має досі свого Корнеля або свого Гюго, а тим паче не висунув такого французький натуралізм. П'єси Дюма-сина, Еміля Ож'є, твори новітніх драма-

тургів, як Бріє, написані в натуралістичному дусі, не створили епохи в історії театру, як це сталося з „Ернані“. Натуралістична драма не висунула генія, але їй ми завдячуємо багатьма великими творами, і треба відзначити, що на цей раз не Франція стала на чолі руху. Першість належить Німеччині, що висунула свого найобдарованішого представника натуралістичної драми.

28 жовтня 1889 року всі, хто так чи інакше зв'язаний з берлінським Лессінг-театром, були надзвичайно схвилювані: хвилювалась дирекція, артисти, публіка. Здавалось, що на сцені готувався рішучий бій. Щоправда, не було таких грандіозних готувань, які провадилися у Парижі вікопам'ятних днів „Ернані“, але говорили і гомонили багато. Цього вечора мала відбутися перша вистава драми молодого письменника. З першого акту в глядному залі здійнявся шум, що зростав з кожною наступною сценою. Глядачі перебивали акторів, реготали, тупали ногами. Коли одна з героїнь з драми крикнула на сцені: „біжіть за акушеркою Мюллер!“, якийсь лікар став розмахувати хірургічним інструментом і хотів кинути його на сцену. Гамір посилювався, п'єсу насилу довели до кінця, з її героя глузували, на адресу автора чути було глузливі вигуки. Наступних днів скандал не припинявся: проти лікаря почалось судове переслідування, газети вміщали статті про політичне значення естетичних революцій. Автора звивали найгрубішим натуралістом, драматургом всього мерзотного (*Dramatiker des Hässlichen*), анархістом поезії (*Adalbert von Hanstein, Gerhart Hauptmann, Leipzig, 1898, стор. 5*). Так стало відомим Німеччині ім'я нового драматурга Гергарта Гауптмана, що його справедливо треба визнати головою натуралістичної драми.

Він народився 15 листопада 1862 року в Сілезії, в курорті Оберзальцбрунн, де його батько, Роберт Гауптман, був господарем готеля. Його виховання було звичайним вихованням німецького хлопчика. Він учився спочатку в місцевій школі, далі вступив у бреславльську гімназію, звідки перейшов до художньої школи. Із Бреслава він переїжджає до Ієни, де продовжує свою освіту в університеті. Він слухає лекції філософії, зоології і ботаніки. Але багато більше, ніж університет, дав молодому студентові академічний природничо-науковий гурток. Це був гурток молоді, що дістала реальну освіту і шукала порятунку світові в двох великих інтелектуальних силах віку — в природознавстві і соціальній політиці. Дарвін був кумиром цього гуртка. Природничо-наукові і філософські ідеї, які він кинув людству, були об'єктом палких дебатів у цьому гуртку (*Paul Schlenker, Gerhart Hauptmann, Berlin, 1898, стор. 24*). Цей гурток, мабуть, і дав Гауптманові потужний поштовх до того натуралістичного світогляду, що так яскраво виявляється в його творах першого періоду. Але крім Дарвіна, в нього був другий учитель, а саме Карл Маркс. За словами Ганштейна, що особисто знав Гауптмана і написав про нього цікавий етюд, не можна вказати іншу людину, щоб у неї соціальний інстинкт так „дійшов до плоти й крові і перейшов навіть у всю нервову систему“. Він читав

усе, що писали про соціологію натуралісти, політики, геологи. Ці дві риси його характеру і його творчості — природничо-наукове розуміння світу і прагнення до соціальної правди — створювались не тільки під впливом книг і лекцій. Ще в дитинстві в батьковому готелі він бачив багатих курортних гостей, і його вражав контраст між ними і бідними жителями містечка. Це співчуття до знедолених він зберіг і на дальші роки. Із Ієни він переселився до свого брата в Гамбург і звідти вибрався в подорож по Іспанії і Італії. Тут ми повинні згадати про третю рису в характері Гауптмана, що справила не менший вплив на його творчість, ніж наукові і соціальні подуви віку. Гауптман був естетик і поет. Його навчання в художній школі, прекрасні краєвиди, що їх він бачив в Італії і Іспанії, сприяли розвиткові його природного естетичного нахилу. Ще в Ієні він не задовольнявся самими науково-соціальними інтересами своїх товаришів і зблизився з Максом Мюллером, чутливим музикантом, вагнеріанцем. Мюллер і Гауптман внесли в гурток нові інтереси, завдяки їм питання мистецтва посіли значне місце в бесідах і полеміці членів гуртка. В першому періоді літературної діяльності Гауптман — переважно творець натуралістичної і соціальної драми; в другому періоді фантазія і романтичні нахили поетові беруть гору. В 1885 році, повернувшись на батьківщину, Гауптман одружився з багатою дівчиною; це одруження дало йому можливість скинути з себе турботи про заробіток і віддатися своєму покликанню. Він оселився в передмісті Берліна Еркнері. Через чотири роки після свого одруження Гауптман познайомився з поетом Арно Гольцом, що разом з Йоганом Шлафом видав ряд ескізів під назвою „Pара Hamlet“, — відвертій твір на манір Золя. Розмови з Гольцом, що виходив з натуралізму Золя, мали вплив на Гауптмана; так утворилась група драматургів-натуралістів. Цього таки 1889 року з'явилась на сцені перша драма Гауптмана, яка своєю появою наробила того шуму, про який ми згадували вище.

Ця драма звалась „Перед сходом сонця“ („Vor Sonnenaufgang“). Вона втілювала той ідеал, що його малював собі Золя. Ті, що взивали Гауптмана драматургом мерзотного, мали стільки само рації, як і критики, що закидали Золя скабрезність. Середовище, що його зображає Гауптман, нагадує кубла пияцтва й розпусти, що фігурують так часто в історії „Ругон-Макарів“. Члени сім'ї селянина Краузе — п'яниці і виродженці. Перед нами не люди, а похитливі звіри, і автор не шкодує грубих фарб, щоб змалювати своїх героїв. Фрау Краузе — любовниця Каля Вільгельма, свого брата вперших, жениха своєї доньки. Сам Краузе з пияцтва й розпусти став майже ідіотом. Не пам'ятаючи себе, він кидається з мерзотними замірами на рідну дочку, в той час як вона намагається підтримати п'яного батька. Авторова ремарка справляє жахливе враження: „Він обнімає її з незграбністю горили і робить кілька похитливих жестів. Елена придушеним криком кличе на поміч“. Перед цією огидною сценою бліднуть картини людського падіння, зображені автором „Ругон-

Макарів“. Над сім'єю Краузе немов тяжить невблаганна доля, і ніщо не може відвернути моральної загибелі її членів. Пияцтво є спадковий порок цієї сім'ї, той первородний гріх, за який приречені розплачуватися десятки поколінь. Внук Краузе помер з алкоголізму трирічною дитиною. Бідна дитина тяглася до пляшки з оцтом, гадаючи, що в ній її любима горілка. Пляшка впала, хлопчик упав на скло і помер з кровотечі. І проте Марта, донька Краузе, що одружилася з інженером Гофманом, далі плодить дітей, вона п'є до нестями, і глядач чує зойки нещасної, що томиться в муках пологів, і з жахом усвідомлює, що в світ має прийти новий нащадок звироднілих поколінь, від самого народження приречений на муки й безумство. Сім'я Краузе — не виняткове явище. За словами доктора Шіммельпфенніга, що шість років вивчав край, все навколо прогнило наскрізь: „пияцтво, кровозмішання, виродження по всій лінії“.

Така перша риса натуралістичної драми. Гауптман вніс до неї той грубо-матеріалістичний погляд на людську природу, що так яскраво позначився в натуралістичному романі. Гауптман наслідує Золя і тим, що причину зла він вбачає в передачі в спадок поганих властивостей. В сім'ю Гофмана випадково приїжджає Альфред Лот, колишній товариш Гофмана. Їхні шляхи розійшлися. Гофман забув юнацькі мрії і ідеали, Лот лишився їм вірний. Один готується стати мільйонером, другий — бідняк. Один висмоктує соки з рудокопів, другий приїхав вивчати умови їх існування. Лот закохується в Елені, доньці старого Краузе; тільки вона зрозуміла й оцінила його. Лот вирішив одружитися з нею. Він мріяв одружитися з фізично і духовно здоровою дівчиною. Лот не хоче породжувати неврастеників і п'яниць. Затуркана жахливою обстановою, серед п'яниць і розпутників, Елена ожила, зустрівшись з Лотом. Думка про одруження з цією людиною, про здорове й корисне життя окрилила її, і всі помисли свої вона зосередила на цьому шлюбі. І раптом Лот довідується про фатальну тайну. Лікар Шіммельпфенніг вважає за свій обов'язок сказати йому про ту отруту, якою насичена кров Елени, про те, що одруження з нею дасть початок новому проклятому роду, і ряд нещасних поколінь страшними муками розплачуватиметься за цей шлюб. Лот утік із зараженої сім'ї, розбивши серце Елени, що заколює себе мисливським ножом.

Гауптман і Золя, як бачимо, духовно споріднені: однакове зображення природи пороку, однакове прагнення з'ясувати закони спадковості. Але в драмі Гауптмана є щось нове, чого немає у французького натураліста. Золя ніколи не був проповідником певних соціальних принципів. Він тільки споглядав явища, в уяві досліджував їх і визначав найближчі причини. Гауптман — проповідник, пропагатор певної програми. Свої ідеали він втілює в особі Лота. Лот — носитель одночасно наукового й соціалістичного духу свого часу, він — дослідник і воїн одночасно. Для нього наука — не самодостатня мета, а засіб визначити свою активну програму, зброя боротьби з несправедливістю. Самим альтруізмом своїм він виходить з егоїзму. Хід його думок

такий. Він хоче бути щасливим, але щоб ним стати, треба, щоб спочатку всі люди навколо нього були щасливі. Йому, щоб бути щасливим, „треба не бачити навколо ні хвороб, ні злиднів, ні рабства, ні підлості“. Він може „сісти до столу тільки останнім“. Наука, як сказано вище, служила йому тільки засобом, з допомогою якого він навчився відрізняти нормальне від ненормального. „Мені,— говорить він Елені,— легко було додуматися до цього, дякуючи ходові мого розвитку, розмовам з друзями, читанню і власним думкам“. Він зрозумів безглуздість усього сучасного ладу. „Безглуздо, що працюючий голодує, а ледар живе в розкоші. Безглуздість у тому, що вбивство за мирних часів карається і прославляється під час війни. Безглуздо зневажати ката, а самим, як це роблять усі солдати, гордо розгулювати з прив'язаною збоку чоловіковбивчою зброєю—шаблею або шпагою. Якби палач захтів прогулятися з своєю сокирою, то його, безсумнівно, побили б камінням“. Боротися з усіма цими безглуздостями Лот вважає завданням свого життя.

Але усвідомити зло—цього ще замало, треба відшукати певні шляхи боротьби з ним. І, безперечно, шлях, що його вибирає Лот, збігається з шляхами, якими йде соціал-демократія. Все суспільне зло, як у фокусі, зосереджується у стосунках між підприємцем і робітником. Ще в дитинстві Лот був свідком факта, що на все життя глибоко запав йому в душу. Його батько жив поруч з миловарним заводом. На цьому заводі вже п'ять років служив один робітник, що на кінець цього строку почав дуже кашляти й марніти. Лікар порадив йому кинути роботу, яка неминуче приведе його до туберкульозу, але у робітника було восьмеро дітей, і він лишився. „Одного дуже жаркого серпневого дня,— розповідає Лот,— він ледве тягнув тачку вапна через двір. Я саме дивився з вікна і зауважив, що він спинився, захитався і раптом упав на каміння“ (цитати всюди за „Собранием сочинений Гауптмана“ у вид. С. Скірмунта). Його не донесли до дому—він по дорозі помер. За тиждень опісля витягли тіло його дружини з річки, в яку стікав з заводу непридатний луг. „Так, фрейлен,— закінчує своє оповідання Лот,— коли от знаєш все це, як я тепер знаю, то, повірте, жити спокійно вже не можна. Звичайний кусочок мила, про який ніхто в світі нічого не думає, і чисто вимиті й випечені руки можуть викликати найпохмуріший настрій“. Путь, що її вибирає Лот, ясна. Він приїжджає в той край, де наживає свої багатства його колишній товариш, щоб „вивчити місцеві умови“. Він хоче спускатися протягом місяця в рудники, щоб вивчати виробництво і потім написати працю „описового характеру“ про становище рудокопів. Але в цій праці він має намір зачепити і „ті стосунки, що зумовлюють це становище“. Не зважаючи на всі ці застереження і на прагнення Лота бути цілком об'єктивним, Гофман дуже збентежений появою цієї „небезпечної“ людини і просить свого колишнього товариша забиратися додому.

Гауптман почав з об'єктивно-наукового погляду на життя, але потроху соціальне питання захоплює його дедалі більше.

Щоправда, ще деякий час Гауптман досліджуватиме сучасних нервових людей. У „Святі примирення“, немов намагаючись виправдати жорстокий вчинок Лота, він зображає сім'ю, діти якої походять від хворих батьків. Лот побоювся заснувати хвору сім'ю, але такі сім'ї існують, і жахлива картина життя такої сім'ї, яку намалював Гауптман, має немов би підтвердити, що Лот мав рацію у своїх побоюваннях. Сімейна драма розгортається перед нами і в одній із кращих п'єс Гауптмана — „Самотні“. Тут звучить уже новий мотив, що згодом стане переважним у автора „Потонулого дзвона“. Тут Гауптман із соціального поета перетворюється в індивідуаліста. Тільки рік минув з часу постанови першої драми Гауптмана, і носителем своїх ідеалів замість соціал-демократа, перейнятого жадобою боротьби за благо людства, поет виставляє ученого, що поринув у спеціальну роботу, розумового аристократа, який втішається тим, що в цій дисертації „самих джерел дванадцять сторінок“. Йоган Фокерат прогнав від себе всіх своїх товаришів, він поривається до вищих наукових перемог, ті ідеї, прибічником яких колись він був разом з ними, здаються йому тепер нісенітницею і радикальними фразами. Коли Анна Мар розповідає про гаршинівського художника, який покидає живопис і йде в шкільні учителі, Фокерат дивується. Робітник казанового заводу, скорчений у три погібелі, одягнений в лахміття, робітник, що задихається від утоми, примусив художника Рябініна дійти висновку, що доки є такі муки, роботи щонебудь, що не йде безпосередньо на полегшення їх долі, є злочин. Художник Браун, єдиний із товаришів Фокерата, що підтримує з ним дружні стосунки, замислюється над гаршинівським оповіданням і пересвідчується, що є „речі важливіші“, ніж картини і дисертації. Але Фокерат вірний собі, він дивується, чому шкільний учитель корисніший за вченого. Якщо в особі Фокерата Гауптман хотів створити апофеоз вільної особи, то треба визнати, що він невдало виконав своє завдання. Фокерат не на височині свого становища. Його прагнення невиразні: у чому полягає значення його дисертації, чому на її вітвар треба приносити численні жертви,— на ці питання відповісти тяжко. Його перевага над навколишніми не виступає гостро і виразно. Він — кінець-кінцем квола людина, він потребує постійної підтримки, він не може пірвати з Брауном, після сварки з ним готовий піти перепрошуватись і відмовляється від цієї думки лише після того, як наполягла Анна Мар. Його ставлення до Анни теж говорить про його кволість. Анна краще, ніж він, розуміла характер цих стосунків. „Адже найбільша небезпека в нас самих“,— говорить вона. Фокерат не витримав конфлікту між своїм серцем і розумом, між своїми людськими прихильностями і надлюдськими прагненнями. Він знайшов вихід у самогубстві. Замість гордого індивідуалізму Гауптман створює постать неврастеніка. Гарячкове життя нервового віку не дає сприятливих умов для розвитку сильних осіб. Як побачимо далі, Гауптман удадо виконав своє завдання, коли із світу реального він перейшов у світ

казок і використав засоби, здавалось, уже похованого романтизму. В перший період діяльності соціальні проблеми віку цікавлять його більше, ніж які інші, страждуще людство цікавить його більше, ніж розумові аристократи.

Драма „Ткачі“—кращий продукт цієї сторони його духу. Він вибрав місцем дії той край, з яким його зв'язували спогади дитинства і в якому в сорокових роках розігралася велика соціальна трагедія. В двадцятих роках у Сілезію рушила безліч іноземних підприємців, а з ними з'явилися і льонопрядильні машини, ці страшні конкуренти робітників. Кожна фабрика, що давала притулок одній тисячі робітників, пускала в жebри десять тисяч ручних прядильників. Конкуренція Англії примусила підприємців зменшити заробітну плату. За кусок полотна, над яким доводилось працювати п'ять-шість тижнів по 16 годин на добу, ткачі досі одержували по десять талерів, тепер стали одержувати по шість. Численні податки і повинності поглинали і цей злиденний заробіток. „В похмурій і нездоровій комірчині,— розповідає очевидець тодішнього життя сілезьких ткачів,— нема нічого крім ткацького верстата, напівзруйнованого ліжка, прикритого дрантям, яке однак називають постіллям, поганого дерев'яного стола, ослону й табурета; комірчина така тісна, що купа дітей ворухиться в ній, як черва, і ледве вистачає місця для рухів, потрібних під час роботи,— така комірчина, що стійло в якогонебудь поміщика порівняно з нею можна назвати пишним залом“. Підприємці не звертали ніякої уваги на ці безпросвітні злидні. Кажуть, що ткачам, які скаржились на відсутність хліба, один великий капіталіст глузливо порадив харчуватися травою, якої вони завжди можуть мати багато, а другий, відповідаючи на пропозицію поліпшити становище ткачів, заявив, що він не буде турбуватися за всяку наволоч. Нарешті, зголоднілі ткачі, доведені до нестями, почали бунтувати. Серед них стала популярною пісенька: „Кривавий суд в Петерсвальдау“, до якої безіменні автори, співці свого горя, додавали поступово нові куплети. Її співали на вулицях, розклеювали по фабриках, під вікнами фабрикантів Цванцігерів, що вславилися своєю особливою жорстокістю. Одного із Цванцігерів і вивів Гауптман у „Ткачах“ в особі Дрейсігера. Одного разу якогось співця схопили, втягли в будинок, побили і видали поліції. Цей факт став сигналом до заворушення. 4 червня 1844 року юрба ткачів накинулась на будинок фабрикантів, винищуючи меблі, крам, папери і т. ін. З допомогою війська вдалось придушити повстання озвірілих бідняків, що кидали палками і сокирами на солдат („Очерки по истории Германии“, пер. з нім. Базарова і Степанова, стор. 81—86).

Такі були події, відтворені в славетній драмі Гауптмана, який сам був внуком сілезького ткача. „Любий батьку,— говорить він у присвяті,— твоє оповідання про діда, що за юнацтва був бідним ткачем і, як зображені тут, сидів за ткацьким верстатом, стало зерном мого твору, і, чи спроможний цей твір жити чи серцевина в ньому гнила, але він є кращим, що може дати „такий бідняк, як Гамлет“.

„Ткачі“ — соціальна драма, це драма не індивідуальної, а масової психології. Як у шекспірівському „Юлії Цезарі“ трагізм п'єси зосереджений на боротьбі принципів, на конфлікті стихійних прагнень, а не на зіткненні пристрастей або приватних інтересів, так і робітниче питання встає тут у всьому своєму грізному значенні. У Жорж-Санд і Діккенса фабрикант і робітник ще не усвідомили свого становища, противники ще не пробували своїх сил, ще не ставали до рішучого бою. В їх стосунках ще багато непорозумінь, література ще не висвітлила в усіх деталях ці стосунки. Фабрикант ще не зміцнився на всіх пунктах поля битви, він залишає ще багато пунктів відкритими, зручними для нападу. Проти його могутності ще не піднято прапор повстання. Ще він сам і багато інших вірять у його порятівну місію, ще багато є переконаних у тому, що є можливості паліативів і окремих поліпшень. Не такий Дрейсігер у „Ткачах“. У нього занадто багато ворогів. Проти нього повстає історія; він почуває себе в становищі полководця, що веде війну одразу на кількох фронтах; проти нього повстає все прогресивне, все краще в суспільстві. Від нього вимагається більше вмилості, більше розуму і енергії. Він на височині свого становища. Він знає силу громадської думки, значення слів про справедливість і гуманність, і він навчився користуватися ними не гірше передового промовця і публіциста. Він знає, що має занадто багато, що занадто багато інтересів, людей і принципів терплять від його могутності, і цій природній спілці своїх ворогів він протиставить обмірковану і складну систему боротьби. Бондербі і Кардонне бояться тільки конкурентів і робітників, Дрейсігерові доводиться зважати крім того на суд, пресу, громадську думку, і він передбачає все, він завжди насторожі, всюди встигає своєчасно. У нього завжди готові аргументи проти численних обвинувачень, що падають на нього.

Фабриканта обвинувачують у тому, що він експлуатує бідняків. Послухайте, як обороняється сучасний фабрикант. Він не виставляє більше напоказ своїх переваг, як це робив Бондербі, який цинічно заявляв, що його гордість у тому, що він експлуататор. Дрейсігер розумніший за свого попередника. Він знає, що небезпечно посилатися на свою силу і нахабність, виправдуючи експлуатацію. І він вважає за краще вдати жертву, замість одверто чванитися роллю ката. „Про те, що в цієї людини (тобто фабриканта),— говорить він,— є турботи і безсонні ночі, що він бере на себе величезний ризик, про який робітник не має ніякої уяви, що у нього часом голова ходором ходить від ділення, додавання, множення і нескінченних обчислень, що він тисячу предметів повинен обмірковувати і боротися з конкуренцією не на життя, а на смерть, що ні один день не проходить для нього без прикростей і збитків,— про це, бач, мовчать!.. А який тягар несе фабрикант, скільки народу смочче його і живе з нього... Ні, ось посиділи б хоч раз у моїй шкурі,— на другий раз не захтіли б!“ Дрейсігер це тільки добре приготувався оборонятися, він володіє і нападною зброєю. У його

помічників завжди є цілий запас фактів, що говорять про пияцтво, неуцтво і неакуратність ткачів. Дрейсігер вміє нападати на тих, в ім'я кого нападають на нього. Ткачі голодні, але сумлінні і працюючі завжди вироблять стільки, скільки потрібно для зносного існування. Він майстерно обминає той факт, що пияцтво і неакуратність розвиваються через працю й неуцтво, що забивають памороки. Він уміє кожен факт обертати в аргумент проти своїх противників. В його конторі, де ткачі здають свою роботу, восьмирічний хлопчик з голоду непритомніє. Його прислав здалеку бідняк батько, в якого дев'ятеро дітей, а „десятого ще сподіваються“. Коли маля, прокинувшись, зашепотіло: „Істи хо...чу“, Дрейсігер зблід і швидко перебиває ткачів, що почули шепіт дитини, словами: „Не можна розібрати, що він говорить“. Дрейсігер усвідомлює значення цього інциденту, він знає, що „наскочить якийнебудь писака і днів за два можуть розписати по всіх газетах цілу трагічну історію“. Дрейсігер при всіх наказує перенести хлопчика до себе на диван і дати йому коньяку. Одного боїться Дрейсігер: розпорядитися при сторонніх, щоб дитину нагодували. Дрейсігерові невігдно прилюдно засвідчити той факт, що працюючі в його підприємстві голодують до нестями. Він вибухає гнівною філіпікою проти батьків дитини: „Це безсовісно. Дитина як стеблинка. Як ці люди можуть бути такі безрозсудливі! Навантажили на нього дві паки нанки, а дороги — добрі півтори милі... А винуватим зрештою буде, звісно, фабрикант... Батьки, що посилають таку дитину... та, боронь боже, хіба вони винні?! Фабрикант у всьому винен, він — козел відпущення“. Бондербі наказав би викинути бідне маля за двері; Дрейсігер занадто розумний, щоб так зробити. Він також по-своєму заражений науковим духом свого часу. Він визнає обурливий характер того, що трапилось, але він шукає найближчої причини його. Він попереджає висновки своїх противників. Минули ті часи, коли фабрикант спирався тільки на силу. Тепер він теж записався в ряди маракуючої братії, він бореться сучасною зброєю, виправдуючи свою експлуатацію, він виходить із тих таки гуманних принципів, що і його противники. Він жорстокий і неблаганний до бідняків, але він ніколи не визнає цього. В його конторі розлягаються зойки й благання; там обраховують бідняків, намагаючись вирахувати зайву копійку за найменшу провинність; звідти безсердечно виганяють ткачиху, в якій хворий чоловік і яка день і ніч не відривається від роботи, за те, що вона просить наперед кілька пфенігів. Сам Дрейсігер ніколи нікому не відмовляє; він ніколи не вимовляє слово „ні“ у відповідь тим, хто звертається до нього з проханням. Він просто посилає до свого експедитора, а експедитор Пфейфер добре знає свою справу і вміє дати належну відсіч дуже настирливим просителям. Словом, експлуатація, раніше одверта й цинічна, тепер прикривається культурною зовнішністю і гарними словами. Дрейсігер знає ціну зовнішнього декоруму. Він видушує з нещасних бідняків брехливе присягання, він питає їх, чи може робітник, що знає свою справу,

жити в нього без особливих нестатків, і затуркані, залякані ткачі дають позитивну відповідь на це єзуїтське питання.

Серед численних героїв капіталу, виведених європейською літературою XIX сторіччя, Дрейсігер посідає особливе місце. Автор змалював експлуататора останньої формації, культурного й розумного, добре озброєного для боротьби. Не тільки капіталіст, але й робітники змальовані у Гауптмана інакше, ніж у письменників попереднього періоду. Перед нами не окремі типи, з тонко опрацьованою психологією, а стихійна маса. В діях цієї маси немає видної послідовності, але це не значить, що ця юрбу можна направити як завгодно. Які не є затуркані ткачі, які не є вони покірливі і залякані, але наростаючий дух протесту проривається в окремі хвилини, і спостерігач, проникливіший, ніж Дрейсігер, міг би догадатися про небезпеку, що насувається. Автор не шкодує фарб, щоб змалювати принижене становище ткачів. Їх діти пухнуть з голоду; старі, ледве пересуваючи ноги, не розгинають спини до останнього скону; здорові молоді робітники і робітниці після кількох років роботи перетворюються в кістяки. „А як мені дивитися на них,— говорить про своїх дітей стара Баумерт,— який вигляд у доньок! Скоро у них і краплинки крові не залишиться. Білі стали, як полотно“. Мужчини являють собою жалюгідних жебраків „з запалими грудьми, з тихим покашлюванням, з брудноблідим обличчям; це — справжні істоти ткацького верстата, що їх коліна від постійного сидіння зігнуті“. Їх дружини — „виснажені, зацьковані і затуркані істоти“. На всіх обличчях печатать приниження. Вони заходять до контори з продуктами своєї пекельної праці не як робітники, що одержують по праву зароблені гроші, а як жебраки, що вимолюють ради Христа кожную копійку і яких за хвилини можуть вигнати геть. Вони не протестують, коли їх обраховують; вони не вимагають, а благають те, що їм належить. Щоправда, вони першої-ліпшої хвилини можуть відмовитися від своєї роботи, але на місце кожного, що відмовився, прийдуть сотні інших. „Вам не до впадоби наша пряжа,— говорить експедитор Пфейфер ткачеві Рейману,— то і не приходьте за нею. У нас багато таких, що ніг не пошкоднують, прибіжать за такою роботою“. Ось чому на обличчях усіх цих людей лежить печатать якогось пригнічення, „властива жебракові, що, ідучи від приниження до приниження і усвідомлюючи, що його ледве терплять, звик припинюватись до крайності“.

Здавалось би, що серед цих людей не може піднятися дух протесту і Дрейсігер може спати спокійно у своїх роззолочених хоробах. Але бувають моменти, коли доведена до розпачу людина проймається лише одним бажанням — за всяку ціну змінити свою долю. Усі розрахунки, усі мотиви, продиктовані розумом, потопають в одному нестримному пориві визволитись. В такі хвилини люди не роздумують, вони не замислюються над можливими наслідками боротьби, не знають, чи є шанси на успіх, в їх душі всі почуття придушені однією думкою: „так далі жити не можна“. Юрба, що за хвилину ще здавалась пасивною і покірливою, перетворюється в лютий потік, що змітає все на

своєму шляху. Гауптман намалював цю картину перетворення жалюгідних голодранців у грізне бурхливе море. Він показав, що при всій непослідовності, при всій мінливості настроїв маси в ній завжди живуть певні стихійні інстинкти, і тільки той з демагогів може розраховувати на успіх, хто впливає саме на ці інстинкти. Ткачі низько вклоняються Дрейсігерові, а коли він піде, вони ремствують. Вони з догідливою докірливістю слухають його мову і запевняють його, що їм живеться добре, але з запалом вони слухають тільки знамениту пісеньку про „Кривавий суд“ і промови агітаторів Егера і Беккера. Успіх агітації є наслідок не енергії, красномовства і злоби ватажків, як гадають Дрейсігер і начальник поліції, а результат того, що ґрунт уже готовий. „Минулих часів все було зовсім інакше. Тоді фабриканти самі жили, та й ткачеві жити давали, а тепер вони самі все протринькують. А все це тому, я гадаю, що вищий клас ні в бога, ні в чорта більше не вірить. Заповіді забули і кари божої не бояться. Останній шматок хліба у нас крадуть, останній прожиток відбирають“. Цими словами старий Анворге вірно визначив стан речей, але він бачить причину зла не там, де вона справді прихована. Колись фабриканти вірили в бога не більше, ніж тепер, але настав момент, що його прорік Маркс. Капіталіст виявляється неспроможним забезпечити робітникові навіть ті умови, що потрібні, щоб підтримати існування. Настав момент, коли заробіток не може вже оберігати робітника від смерті. „Чи не однаково мені,— говорить Беккер,— за верстатом з голоду подихати чи в канаві“. Не пропаганда бунтівників, а ця ясна свідомість неминучої загибелі запалює ткачів і викликає повстання. У цьому неминучому конфлікті все значення гауптманівської драми. Ні Дрейсігер, ні ткачі не можуть запобігти сутичці. Причини конфлікту лежать поза окремими зусиллями; вони криються в самих умовах капіталістичного виробництва. Це—сутичка, що неминуче випливає з протилежності класових інтересів. Ні Діккенс, ні Жорж - Санд ніколи не ставили питання так ясно. Гауптман своєю драмою поклав край ілюзіям романістів, як Маркс і Енгельс — мріям утопістів. Сен - Сімони і Оуєни не могли більше сподіватися успіху після Маркса, а сентиментальні робітники Діккенса — після „Ткачів“. Гауптмана обвинувачували в тому, що в його драмі нема героя. Фрідріх Шпільгаген відповідав обвинувачам: „Ви шукаєте героя. Я знайшов його. Цей герой — злидні“ (P. Schlenther, цит. твір, стор. 145). „Ткачі“ були виставлені вперше в Берліні 25 вересня 1894 року і наступних трьох років витримали більше двох сот вистав. Інтерес до п'єси зростав щодень через те, що вона стала об'єктом запеклих сперечань, що постійно живили увагу публіки. Міністр фон - Келлер виступив у засіданні пруського ландтагу з промовою проти тенденції п'єси, з провінції раз-у-раз приходили вісті про заборону „Ткачів“ поліцейською владою,— одне слово, уряд вжив усіх заходів, щоб ще більше посилити і без того величезне враження, справлене чудовою драмою Гауптмана.

Наприкінці вісімдесятих років в Європі починається криза натуралізму, починається реакція проти культу мас на користь аристократичній особі, з однієї сторони, а з другої—реакція проти наукових методів у літературі на захист фантазії і волі творчості—старих романтичних богів. Найяскравішим виявленням першої течії було ніцшеанство, другої—символізм.



РОЗДІЛ ШОСТИЙ.

НІЦШЕАНСТВО І СИМВОЛІЗМ. ІБСЕН. МЕТЕРЛІНК.

XX.

Ніцше і німецьке суспільство. — Надлюдина. — Ставлення Ніцше до демократії і до ідеї рівності. — Мораль панів і мораль рабів. — Ставлення до жінки. — Відгуки ніцшеанства в літературі. — Фальк у романі Пшибишевського „Homo Sapiens“. — Магда в „Батьківщині“ Зудермана. — Майстер Гейнріх у „Потонулому дзвоні“.

Філософія Ніцше — не нова філософія. С саме німецьке суспільство, над яким вона панувала протягом дев'яностих років, не раз до Ніцше захоплювалось гордими проповідниками нестримного індивідуалізму. Основні настрої, з яких складалася ця філософія, мали обдарованих виразників, що наближались до автора „Заратустри“. Бунтівливі генії епохи Sturm und Drang'у з безладною енергією перевертали авторитет і традицію, жадали безмежного простору для розвитку людської особи, зневажали і ненавиділи суспільні пута. У німецьких романтиків можна зустріти ту волю моральних поглядів, що знайшла таке блискуче угрунтування в парадоксальній книзі Ніцше. Хіба автор книги „По той бік добра і зла“ не підписався б під такими словами Фрідріха Шлегеля: „Перше правило моралі — це повстання проти позитивних законів, проти умов порядності. Нема нічого більш нерозумного, як моралісти, коли вони закидають вам егоїзм. Вони безумовно не мають рації: якого бога може почитати людина, крім того, що є її власним богом“. Хіба мрія про надлюдину вже не вимальовується в іншій фразі того таки автора: „Справжня людина буде дедалі більше перетворюватися в бога. Бути людиною і перетворюватися в бога — два тотожні вислови“. Те ж, що й у Ніцше, презирство до скороминущих інтересів хвилини, той же порив до вічного і до краси: „Не світові політики віддай свою любов і віру, — говорить в „Атенеумі“ Фрідріха Шлегеля, — божественному світові знання і мистецтва принеси в жертву найглибші почуття своєї душі в священній огненній течії вічного удосконалення“ (Dr. Hans Landsberg, Friedrich Nietzsche und die deutsche Litteratur, Leipzig, 1902, стор. 57).

Гейне, що створив найчарівніші романтичні пісні і разом з тим проспівав похоронної пісні романтизмові, Гейне, що вигадливо поєднав у своїй поезії вибагливі примхи фантазії з суворими вимогами соціалізму, все життя був аристократом і індивідуалістом, і в його мрії про перемогу справедливості, про поліпшення долі робітничого класу часто вривалась триожна дума про той час, коли „мозоляві руки“ розіб'ють „мішуру мистецтва“ і знищать все, на чому тримаються ілюзії її поезія життя.

Філософія Ніцше не з'явилась в готовому вигляді, як Афіна з голови Зевса. Вона підготовлялась протягом усього XIX сторіччя. В той час як демократична ідея досягла своїх перемог, і егоїстичні прагнення особи поступались перед інтересами мас, в гордих серцях інтелектуальних аристократів кипіло обурення проти нівелюючих тенденцій віку; їх розум не міг помиритися із зрівняльними прагненнями, вони жадали покори від слабих і не хотіли відмовитися від свого первородства. В 1845 році вийшла книга Макса Штірнера: „Der Einzige und sein Eigentum“. У цьому творі можна знайти головні ідеї автора „Заратустри“, і при тому ці ідеї виражені майже так само яскраво, як і в творах Ніцше (А. Ліхтенберже, Філософія Ніцше, пер. під ред. Неведомського, стор. 215). Отже, за 40 років до Заратустри другий пророк повставав уже проти релігії жалості і проти ідеї рівності; але напередодні 1848 року така проповідь не могла мати успіху, ім'я Макса Штірнера залишалось в забутті, і тільки в наші дні поява Ніцше примусила згадати про його забутого попередника.

Самого Ніцше Німеччина зустріла вороже; суспільство не хотіло більше бачити на сцені героїв, відтоді як Маркс оголосив, що „не геній і діяння одного, а маса і економічні відносини визначають хід усіх подій“. Старше покоління 90-х років обрушилось на неморального філософа, що, за висловом Вільгельма Йордана, знищив усе, що ще залишалось „від віри в честь, в цінність і обов'язки людини“. Вільбранд (в романі „Die Osterinsel“, 1895. Див. Hans Landsberg, там же, стор. 38—39), погано зрозумівши Ніцше, в одному своєму творі дав у руки надлюдині перо публіциста і з тайною втіхою зображав, як розбилися плани філософа Адлера, що втік на самотній острів і мріяв заснувати там країну нового людства. „Християнство— велике наше нещастя! — покликає ніцшеанець Адлер.— Воно перетворює світ у лікарню для нікчемних, хворих і кволих, воно хоче збити нас усіх їх братами. Воно співає нам пісню про долину плачу, замість зміцнювати у нас життєві сили, земне прагнення до творчої роботи! Буддисти і песимісти, що знищують світ, з'являються тоді, коли народи втрачають здорову грубу силу, старіють і розумнішають. Людство хоче йти вперед. Це не сон, не мрія!“

Спроби Адлера зазнають фіаско. За ніцшеанську „мораль панів“ поплачується життям і герой шпільгагенського роману „Faustulus“. Він одружується з донькою радника комерції. Але,

щоб досягти цього щастя, йому доводиться розбити серце простої рибачки, що її він спокусив; його спіткала справедлива кара: він гине від руки її жениха. Швейцарський письменник Відман виступив проти Ніцше з драмою, що мала назву капітального твору філософа: „По той бік добра і зла“. Відман вводить героя, що довго вивчав історію князівського роду Мала-теста ді Ріміні. Ці студювання сприяли тому, що він захопився мораллю епохи Ренесансу, принципом панування сили, прагненням відшукати самого себе. Один із родичів героя висловлює основну думку драми: „Хіба новій людині fin de siècle'ю потрібна людина епохи Ренесансу, якийнебудь Маккіавеллі, для того, щоб піднести до рівня теорії безмежний егоїзм, що панує за наших часів? Про це твердять наші власні поети і філософи, що ось уже цілі десятиріччя прагнуть угрунтувати моральний світ на основах сили і слабості замість колишніх основ добра і зла. Вони називають це переоцінкою моралі, немов коштовніші діаманти людського роду можна розмінювати як монету“ (Landsberg, там же, стор. 41). Кінець-кінцем герой повертається знову до старих принципів дякуючи сну; він повертається до істин, якими протягом віків тримались моральні устої людства, і знову пізнає, що справжній героїзм таїться в глибині доброго серця.

Так зустріло Ніцше старше покоління, що виховувалось на демократичних ідеях середини віку, що віддавало свої сили і таланти на служіння експлуатованому і страждущому людству. Газети і журнали кричали про небезпеку нового учення і застерігали молодь від зачаровання проповіддю, що так багато говорила бентежній свідомості і палким серцям.

А проте, це не було цілком реакційне учення. Це була проповідь індивідуалізму і аристократизму, але не того аристократизму, що його проголосили романтики, а аристократизму нового, який народився після сторіччя, яке визнавало культ мас. ставило особі суворі вимоги, покладало на цю особу відповідальність за все, що відбувається. Надлюдина у Ніцше — не егоїст. Щоправда, він жорстокий і не знає жалю, він не любить юрби і зневажає її, він поривається самовизначитись і над усе цінить власну особу, але він не епікурець, він багато страждає і жертвує. Якщо демократична мораль вимагала, щоб особа пожертвувала собою заради інтересів маси, то мораль Ніцше вимагала від особи теж жертви в ім'я мрії про краще майбутнє. Аристократ, народжений після 48-го року, не міг втішатися перевагами свого становища, він не міг уже відокремити себе від інтересів людства, і сама самотність його була плодом пристрасних шукань істини, плодом болісної думи про це людство. Велич людини полягає в тому, що вона — міст, а не мета; людину можна любити саме за те, що вона — перехід і загибель (Fr. Nietzsche, Also sprach Zarathustra, Leipzig, 1902, стор. 16). Ця віра в удосконалення людства, ця палка мрія про майбутнє ніколи не покидає Заратустру, і в цьому світлі жорстока проповідь його набирає пом'якшуючого забарвлення. „Я люблю

того, хто працює і думає над тим, щоб спорудити будову для надлюдини і приготувати йому землю, тварин і рослин; адже, роблячи так, він хоче своєї загибелі“ („Also sprach Zar.“, стор. 16). Так само як людина з зневагою дивиться на мавп, так колись надлюдина зневажатиме людину. Отже, новий аристократ — не аристократ недавнього минулого, що любить тільки свої привілеї, але забув про свої обов'язки. На нього покладається велике завдання. Він згадав кращі дні аристократії, він знову веде маси до великих цілей.

Заратустра суворо допитує всякого, хто стає на цей шлях. „Ти хочеш іти шляхом своєї печалі, що є шлях до себе самого? Так покажи ж мені, що в тебе є право і сила на це. Чи таїться в тобі нова сила і нове право? — перший рух? — колесо, що саме собою котиться? Скільки честолюбців поривається в височінь. Доведи, що ти до них не належиш“ („Also sprach Zar.“, стор. 91). Так говорив Заратустра, і в його словах розкривався весь глибокий і значний зміст цієї нової волі особи. Він не бунтівливий геній Sturm und Drang'у, що любить собою, проголошує свою примху і інстинкт верховним законом, скидає з себе заради примхи суспільні пута. Він знає, що є багато людей, які, скинувши з себе ярмо підлягання, скидають свою останню гідність. Він хоче чути не про визволення людини спід тягаря, а про її провідні думки. Заратустрі байдуже до того, від чого людина вільна, для нього важливе питання, *для чого* вона вільна („Also sprach Zar.“, стор. 92). Він любить того, хто віддає себе в жертву землі, щоб вона стала колінебудь володінням надлюдини („Also sprach Zar.“, стор. 16). Людина повинна приборкувати себе, панувати над своїми почуттями, над своїми добродіями („Also sprach Zar.“, стор. 102). Заратустра вимагає безмежної волі особи, але ця воля дається справді гідним. Вона — не право, не безглуздий привілей, а святий обов'язок, тяжкий, але і славний обов'язок; ця воля — ярмо нової форми. В ній поєдналися ідеали первісного аристократизму, коли вождь дикої орди не знав узди для своїх бажань, і вимоги демократичного і соціалістичного віку, коли видатна особа закликається служити масі. Життя цього нового вождя повне саможертви. Його воля тільки позірна; він не може дати цілковитого простору своїм інстинктам. Від нього вимагають, щоб він приборкував свої інстинкти, боровся з самим собою.

Тільки в світлі цих високих вимог могла знайти собі виправдання філософія Ніцше. Він ненавидить демократичний вік. Нема пастиря, лишилось тільки стадо. Всяк жадає рівності. Всі рівні. Заратустра змальовує сумну картину цієї перемоги посередностей. Усі високі бажання зникли, настає час, коли людина не може більше породжувати зорі, коли вона не пускає вже стріли свого бажання вище самої людини. „Дивіться! Я покажу вам *останню людину*, — говорить Заратустра. — Що таке любов? Що таке творчість? Що таке прагнення? Зірка? — питає остання людина і моргає очима. Земля стала маленькою, і по ній скаче

остання людина, роблячи все маленьким. Рід останньої людини не знищений, як не знищені земляні блохи; остання людина переживе всіх. Ми знайшли щастя,—говорять останні люди, кліпаючи очима. Вони пішли з країн, де життя суворе, бо їм потрібне тепло. Ще люблять сусіда і туляться до нього, бо потрібне тепло“ („Also sprach Zar.“, стор. 19—20). Настає царство застою і міщанського спокою. Нема ні багатих, ні бідних,—і те і друге занадто обтяжливе,—ні владарів, ні підлеглих. Сварки ще виникають, але люди спішають помиритися, бо сварки псуєть шлунки. Перемога рівності визначає собою загибель всього визначного, що рухає все вперед. Щастя юрби—щастя лінощів і тупості. Життя є джерелом втіх, але це джерело отруєне, якщо до нього приторкаються нечисті уста юрби. „Я,—говорить Заратустра,—одного разу спитав себе і майже здивувався свого запитання: як? невже і юрба потрібна для життя?“ Огидливість дала йому силу і крила, що занесли його в височинь, до джерела втіх, до того життя, до якого не приторкається юрба („Also sprach Zar.“, стор. 141—142). Ніколи ще аристократизм не забирався на такі недоступні висоти, не відгороджував свою кастову недоторканість таким високим муром від решти людства. Тільки мізерні і нікчемні, що їх Заратустра називає тарантулами, кричать про рівність, вони жадають помсти і зневаги для всього, що „не схоже на них“, вони кричать проти всього, в чому є міць і сила („Also sprach Zar.“, стор. 145). Але життя само поривається в височинь, йому потрібна висота, а отже, потрібні і ступені і суперечність ступенів і висхідних; потрібна ворожнеча, бо в цій ворожнечі створюється майбутнє. „Люди не рівні!“—так говорить Заратустрі почуття справедливості („Also sprach Zar.“, стор. 146—147).

Філософія Ніцше — антидемократична філософія. Як і всяке учення, відірване від життя, учення, що говорить про ідеали занадто далекі від сучасності і чужі їй, вона приречена на короткочасне існування. Та сама маса, що стоїть поза ніцшеанським ученням, дає ріст і життєву силу ідеям. Тільки кривне споріднення з масами може забезпечити мислителю духовне безсмертя. Успіх Ніцше, це — останній яскравий спалах індивідуалізму перед остаточним торжеством суспільного начала. Звідси — жорстока мораль цього учення.

Серед численних теорій моралі Ніцше намічає два основних типи моралі: мораль панів і мораль рабів. Моральні цінності завжди визначало або панівне плем'я, що з почуттям задоволення усвідомлювало свої відміни від підлеглого племені, або ж ці цінності визначали підкорені, раби і залежні всіх ступенів (F. Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, Leipzig, 1894, стор. 243). Благородні й сильні створювали окрему мораль; вони вважали за добродієність силу і могутність; те, що було їх відмінною властивістю, здавалось їм абсолютно хорошим. Вони зневажали над усе кволість, покірливість і брехливість; протиставлення „доброго“ і „поганого“ вони замінили протиставленням „благородного“ і „нікчемного“. Благородний цінив у собі сильного,

він почитав усе суворе і жорстоке. Він був далекий від тієї моралі, яка в жалості, в діяльності на користь інших бачить прояв морального почуття. Він сміявся з безпорадності (Selbstlosigkeit), йому незнана жалість (Jenseits von Gut und Böse, стор. 245). Інакша мораль у рабів. Мізерні і безсилі, вони відвернулись від усього, що вважалось за добродесність серед панів. Вони висунули і прославили ті властивості, що мають полегшувати долю страждущих; жаль, терпіння, щирість, співчутливе серце вони проголосили добродесностями, бо ці властивості для них були найкориснішими властивостями і майже єдиним засобом зносити гніт існування. Отже, мораль рабів є по суті мораль користі. Саме тоді виникло уславлене протиставлення добра і зла. Злом прозвали все страшне, сильне,— все, що не дає зневажати себе. Згідно з мораллю рабів, „злий“ завдає страху, тоді як мораль панів вчить, що саме „добрий“ завдає і хоче завдати страху, а „погана“ людина та, що викликає до себе зневагу. Рабський світогляд з поняттям про „добре“ поєднує ідею безпеки. „Добрий“ має бути добродушним, простаком, навіть, можливо, дурнуватим. Повсюди, де перемогла мораль рабів, мова виявляє тенденцію зблизити поняття про „добре“ (gut) і „дурне“ (dumm) („Jenseits von Gut und Böse“, стор. 246—247).

Це учення про мораль є в цілковитій гармонії з ученням про надлюдину і з аристократизмом Ніцше. На принципі жалості і на релігії гуманності угрунтовані зрівняльні демократичні тенденції нашого часу. Ніцше з сумом відзначає, що панівна мораль нашого часу є мораль рабів, а не панів. Він обрушується на ідеї жалості. Співчувати ближньому і жаліти його значить зневажати його. „Бачачи страждущу людину,— говорить Заратустра,— я соромився за неї ж, а допомагаючи їй, я завдавав удару її гордості“. Необхідно знищити жебраків, грішників,— всіх, у кого нечиста совість („Also sprach Zar.“, стор. 128). Жалість робить повітря задушливим для всіх вільних душ („Also sprach Zar.“, стор. 273). Любов до ближнього є егоїзм: „Я,— говорить Заратустра,— вважаю за краще втікати від ближніх і любити далеких“ („Also sprach Zar.“, стор. 88).

Цією зарозумілістю, цим глибоким переконанням, що світ має належати сильному, перейняті і погляди Ніцше на жінку. Як не стараються деякі біографи (Ліхтенберже, там же, стор. 11—12 і далі) пом'якшити жорстокі думки Ніцше про жінку, глибокого презирства до слабого роду, яке лежить в основі цих думок, не можуть не зауважити слухачі Заратустри. Ніцше ненавидить всяку спробу жінки визволитись від традиційної ролі іграшки і ляльки. Якщо жінка почуває нахил до науки, то у неї якісь ненормальності в статевому житті. Уже безплідність жінки дає схильність до чоловічих уподобань („Jenseits von Gut und Böse“, стор. 107). Занадто довго в жінці приховані були рабня і тиран. Тим то жінка нездатна на дружбу, вона знає тільки любов. Любов жінки поєднується з несправедливістю і засліпленням до всього, чого вона не любить. Жінки — ще кішки і птахи,

в кращому разі — корови („Also sprach Zar.“, стор. 82). Щастя чоловіки виражається словами: „я хочу“. Щастя жінки: „він хоче“. Чоловік повинен виховувати себе для війни, жінка для відпочинку воїна. Єдине призначення жінки — дітонародження. Вона має бути іграшкою, чистою і красивою. Вона повинна, як діамант, виблискувати доброчесностями ще неіснуючого світу. Вона мусить покорятися чоловікові. Чоловік — владар, але справа жінки принести себе в дар своєму владареві („Also sprach Zar.“, стор. 95 — 98).

Така мораль цієї філософії. В епоху нечуваного розвитку соціальних прагнень, серед проповіді рівності і людської солідарності вона закликає до гордої самотності, утверджує владу вибраних і створює ідеал людини, що відмовилася від громадських інтересів і дивиться в далеке майбутнє. Серед могутнього руху на користь знедолених і безпорадних вона вимагає безсердечності і байдужості, проголошує егоїзм властивістю вибраних. Ніцше забуває, що жалість і альтруїзм не завжди були мораллю рабів, що ті, кого він називає панями, люди мужні й сильні, часто брали на себе ініціативу допомоги, відмовлялися від своїх переваг і йшли рятувати нехтуваних. Викидаючи за борт ті доброчесності, які він вважав за властивості слабих, Ніцше відбирав у людства кращу гарантію культурного існування і перетворював землю в арену кривавої боротьби, в густий ліс, заселений хижими звірами. В епоху, коли жінка разом з усіма пригнобленими виступила на захист своїх прав, Ніцше вимагав узаконити її безправність, заплющував очі на те, в чому перші героїні і мучениці жіночого визвольного руху переконали найупертіших скептиків, і продовжував твердити, що сама природа відвела жінці вужчу сферу, ніж чоловікові. Він зруйнував старий світ відносин, відкинув те, що гальмувало прогресивний рух, але не пощадив і того, що було запорукою кращого майбутнього. Ось чому йому, як правильно зауважує Гальвіц (Hans Gallwitz, Friedrich Nietzsche, Drezd. u. Leipz., 1898, стор. 183), не пощастило знову збудувати цей світ. Його спіткала чудна доля: вічно борючись проти течії, він був підхоплений течією моди і став улюбленцем тих „занадто багатьох“ (Vielzuvielen), що їх схвалення він так зневажав (Theobald Sigler, Fr. Nietzsche, Berlin, 1900, стор. 202).

Проте в антидемократичній філософії і в егоїстичній моралі Ніцше була одна світла риса,—це пристрасне поривання до ідеалу, щоправда, туманного й далекого, але все таки високого. Ця мрія про надлюдину надавала його проповіді колориту благородства і певної принадності. Цього ідеалу не зрозуміли, його шукали ті герої, що наповнили німецьку літературу 90-х років. Спинімося на деяких із них.

„Ното Сарієнс“ Пшибішевського вийшов німецькою мовою в 1895 році. Фальк — надлюдина в ніцшеанському дусі. „Я єсть я і в той же час власний світ, і мені байдуже до того, чи погоджуються зі мною, чи ні“, — говорить про себе Фальк (рос. пер. у вид. „Скорпиона“). Йому до вподоби „сміливі натури,

могутні, сильні, що все розривають, топчуть і йдуть туди, куди ведуть їх інстинкти, внутрішня, велика святиня людства, це — сильні, могутні інстинкти“. Йому до вподоби ці благородні люди, в яких „досить мужності і гідності, щоб іти за своїми інстинктами“. Він безмежно зневажає „слабих моралістів, рабів, що не сміють мати інстинкти“. Він не хоче демократії: „вона нівелює і опошлює людство, робить його грубим і кидає в господарські інтереси“. Після перемоги демократії настане „царство крамарів, клеонів, шкіряників і мужиків, що ненавидять усе прекрасне, все, що стоїть вище їх“. Він не хоче, щоб „усі плебейські інстинкти були спрямовані проти вищестоящого“. І разом з тим він співчуває соціал-демократії, він роздає свої гроші на організацію страйків і для пропаганди революційних ідей. Але він робить це більше заради розваги, ніж із серйозних мотивів, бо „життя його занадто мало цікавить“. Він експериментує, як гадає один із його товаришів, йому хочеться естетичних відчуттів.

І горді поривання свої Фальк розв'язує нечесними романами і задоволенням своєї похитливості. Він відбиває наречену у свого друга і останній пускає собі кулю в лоб. Він іде на свій жорстокий вчинок не без вагань. Він мучиться за свого друга, він пробує покинути Ізу, але знову повертається до неї. Він одружується з Ізою і разом з тим не пориває зв'язку з своєю любовницею Яңіною і забуває свого приятеля. Його похитливість не знає меж. Його пристрасть до Ізи виникла в одну мить: „Раптом його охопило бажання і, немов хмара, затьмарило його мозок і всі думки. Він відчував її руку на своїх губах. Відчував, як теплота її тіла розпалювала йому кров, відчував, як звук її голосу пестливою хвилею плив по його нервах“. Він танцює з нею на балу. „Кров відразу шугнула йому в голову, коли він притиснув до себе її струнке тіло. Його підхопило і понесло немов якимось виром. Відчував, що вони зрослись, що вона стала частиною його душі, і він у нескінченному сп'янінні мчить навколо самого себе, з собою разом“. Своє тваринне почуття він виправдує ніцшеанськими доводами, співає панегіриків інстинктові і приглушує голос совісті. Не його провинна, що він зустрів жінку, що йому „така знайома“,— знайома більше, ніж його друзів. Хіба він знає, чому він старався бути цікавим, нащо принадував її. „Велике „Agens“ завело пружини так, що колеса неминуче мають котитися в тому, а не в іншому напрямі“.

Через рік після одруження з Ізою він приїжджає на деякий час до себе на батьківщину і тут „мимохідь“ спокушає „маленьку“ Маріт. Один по одному розбиває він традиційні принципи, що їх побожно почитала ця дівчина, вихована на основах моралі і релігії. Їй не сила боротися з ним, хоч опирається вона до останньої змоги. „Я йду,— говорить Фальк,— я залишаю тобі твою мораль, твою віру, твою невинність і відзволюю тебе від так званого гріха“. Вона благає його залишитися і стає його жертвою. Вона довідується, що він одружений, і благочестива

дівчина у самогубстві знаходить порятунок від гризот совісті. І заподіявши цей злочин, щоб задовольнити свою хвилину примху, він знову знаходить виправдання собі, варіюючи слова Заратустри: „Я—природа, я руйную і даю життя. Я крокую через тисячі трупів, бо я мушу! І я породжую життя через життя, бо я мушу! Я—не я. Я—це всесвіт, природа,—чи аби-хто,—ти вічна дурниця, вічне насміхання! Я зовсім не людина. Я—надлюдина: безсовісна, жорстока, прекрасна і добра. Я—природа: у мене нема совісті, у неї теж нема її... у мене нема жалості, у неї теж нема її... Так, я—надлюдина“. Яке далеке це розуміння надлюдини від її прообразу! Ніцше мріяв про людину майбутнього, він любить людей теперішнього тільки як перехід до цієї надлюдини; він вимагав від них саможертви і влади над своїми інстинктами. Фальк спростив цю філософію; він відкинув той довгий і тяжкий шлях, що вів до досконалої людини; він забув, що, за ученням Ніцше, люди теперішнього — тільки перехідний ступінь; він самовільно проголосив себе надлюдиною; із властивостей цієї останньої він запозичив тільки ті, що давали безмежну волю грубим інстинктам його природи.

„Ти лише собі шукаєш волі“, можна було б сказати йому словами пушкінського цигана. Свою вільну проповідь він визнає лише для себе. Тільки з себе скидає він ярмо традиції і умовних принципів. Але, коли справа торкнеться Ізи, в ньому прокидається деспот, людина минулого, вірний раб традиційної моралі. Совість Ізи не була чистою перед Фальком. В хвилину розпачу, вагаючись між своїм женихом, якого вона жаліла, і Фальком, якого любила, вона віддалась безумному пориву свого жениха, щоб переконати його в своїй любові. З холодною хитрістю вправного шпигуна Фальк вивідав у неї її тайну і, сам обдурюючи її на кожному кроці, він не міг все життя простити їй її мимовільного злочину. Він відчуває безумне бажання „кинути цю жінку на землю, топтати її ногами, бити своїми кулаками“. Він, що так натхненно говорив їй про вільну любов, скаженіє при одній думці, що вона належала другому; він, що проповідував безмежне право інстинкту, відчуває, що „гріх“ Ізи перетворився для нього в якийсь нарід з довгими паростками, що „всмоктуються в кожну пору його душі, із зростаючою люттю протискуються в кожний отвір і насичують весь організм цією страшною отрутою“. Він, що обвинувачував у знищенні маленької Маріт не себе, а природу, якій „угодно було вибрати його знаряддям убивства“,—він не може тепер протистояти польотові своєї фантазії. Вона розігралася, вона розростається, як первісний ліс, стає „гострою і отруйною, як стріла індійця, винахідливою, як Едісон, невтомною, як Сократ“. Він майже до фізичного ясно уявляє собі картину падіння Ізи, і його мукам немає меж. Такий цей ніцшеанець з земними слабостями і з софістичною логікою. Він спритно вміє користуватися ученням про мораль панів, кожен свій новий роман, кожну підлу інтригу він уміє виправдати по-новому, з новими доказами, новими психологічними тонкощами.

Історія Фалька — не тільки історія тієї путі, якою пішли ніцшеанці певного типу: вона зображає і сумний кінець цих людей, що пробували визволитись від установленої віками моралі. Його починають терзати привиди його жертв. Він зустрів одного разу батька Маріт, і відчув поштовх, немов його вдарила блискавка,— він почув голос старого: „Убивця!“ Старий хотів накинутись на нього, але він своєчасно відштовхнув його. „Відтоді це з'явилося... є щось у душі, до чого не можна приторкатися, інакше людина робиться сама не своя“. Старий відкрив це в душі Фалька, і з того часу „вона сочить кров'ю безперестання“. Він шукає смерті і закінчує своє життя майже цілковитим безумством.

Товариш Фалька з'ясовує йому причини катастрофи, що його спіткала: „Ви от тепер у розпачі, вмираєте від тривоги і неспокою, а чому? Тому, що ви підійшли до неприємного статевого конфлікту. Любий Фальку, є страждання зовсім інше, якого ви не відчуваєте, його відчуває лише той, хто злився в одне з усім людством, в чиїх жилах переливається ціле пекло мук. Я знаю, що для вас не існує людства. Душа ваша занадто мала, щоб осягнути весь світ. Серце ваше б'ється тільки для ваших дружин, кохувачок і дітей... До чого сходять ваша збірка законів? Не зажадай жени ближнього твого, не украдь і не вбий! До чого зійшла ваша релігія? Щоб після праці, обжирання і пияцтва тут, на землі, забезпечити вам спокійне для травлення місце на тому світі... Що таке ваша філософія?.. Я читав вашого Штірнера, Ніцше. Все це брехня, підла, дріб'язкова брехня. Треба було усунути все велике, все тяжке, і любов, і страждання, і жертву, і людство, і бога, бо все це перешкоджало вашому травленню. Жертву треба було показати смішною, бо жертвувати собою так безмежно тяжко, бо це вимагає такої боротьби і розпачу. На що перевелось ваше життя? На розпусту і статеvu похитливість“. Ця жорстока критика фальківського ніцшеанства добре виявляє ту мораль, що впливає з гордої філософії Заратустри. Ніцше закінчив своє життя божевільям, але він облагородив свою марну філософію ідеалістичними поривами; якщо він ішов через трупи „занадто багатьох“, то його безумний погляд бачив десь у далині світлий ідеал. Фалькові не лишилось навіть цієї розради. Він усвідомив, що в його житті не було нічого високого і надлюдського, що він мізерний і нікчемний перед тими, хто віддає свої сили на служіння суспільству, чия діяльність зогріта вірою і любов'ю. „Це так чудно,— говорить Фальк одному з членів соціал-демократичної партії,— що саме ви, ви—нівелювальники, ви—жалісливці, надлюди. Віра, любов дають вам таку силу, міць. А я? Я людина вимираюча. Я—остання людина“.

Фальк не лише втілення похитливості, він соціал-демократ і навіть називає себе в одному місці головою центрального комітету. Ніцшеанство і робітничий рух непримиренні духом. Але обидва напрями близькі в своїй критичній частині. Ніцше не менше Маркса ворожий буржуазному ладові. У розбагатілого

позолоченого міщанства два вороги: пролетар і феодал; якщо Маркс був ідеологом першого, то занадто практичні послідовники міщанської філософії часто говорять мовою другого. Ніцше хотів бути благодійником людства, переступивши через трупи людських мас. Ідеологи пролетаріату не розібрались у його філософії, вони боялись однієї частини її, а саме тієї зневаги, що її вона кидала в лице знедоленим масам, і вони ототожили Ніцше з власником - експлуататором. Якщо у буржуазії два вороги, пролетаріат і люди, що чіпляються за уламки феодалізму, то робітничій масі байдуже до сварки панів, вона однаковий ворог і буржуазії і аристократії. Ось чому соціал-демократична преса часто називала Ніцше „філософом католицизму“ з легкої руки Франца Мерінга (Leo Berg, *Der Uebermensch in der modernen Litteratur*, Paris, Leipzig, München, 1897, стор. 228), а в його надлюдині побачила продукт буржуазного страху за свою власність. За два роки після „Homo Sapiens“ вийшов другий роман того таки автора, „Satans Kinder“, „Діти сатани“ — анархісти. Це теж своєрідні ніцшеанці; їх мета — руйнування, знищення всього, що підтримує владу і власність. Їх глава — Гордон, пророк Сатани. Він збирає навколо себе всіх пропавших. Навколо нього збираються повії, різні невдахи, голодні, — словом, або все викинуте за борт, або все те, що само відійшло від суспільства. Вони створюють спілку, вони діють спільно навіть тоді, коли нічого не знають один про одного. Роман повен злочинів; це — справді царство сатани. Із учення Ніцше герой запозичує тільки заперечення старих цінностей (Leo Berg, там же, стор. 226 — 227).

Таких різноманітних форм набирало ніцшеанство в Німеччині.

Німецька література дев'яностих років виводила на сцену не тільки ніцшеанців, але й ніцшеанок. Чудно зв'язувати з ім'ям Ніцше поняття про наджінку. Автор „Заратустри“ віддавав жінці пасивну і зневажливу роль в процесі творення досконалого людства. Але з Ніцше сталося те, що часто повторювалося в історії людської думки: він творив там, де хотів руйнувати, і руйнував там, де намагався творити. Фальк засвоїв руїниціку частину його філософії і обминув її творчі принципи. Магда (Зудерман, Родина, рос. пер. у вид. С. Скірмунта) не тільки зуміла скинути традиційне ярмо, яке накинула на жінку німецька добродісна буржуазія: Магда підкоряє собі навколишніх і створює навколо себе нове царство, новий світ, де вона вождь і законодавець. „Там усе прийнято, що я роблю, — говорить вона батькові, — бо так роблю я“. Знаменитою співачкою повернулась Магда в сім'ю, звідки вона багатьох років тому втекла боязкою дівчинкою, рятуючись від дрібних інтересів цієї філістерської сім'ї, від її умовної моралі. Магда повернулась гордою і самостійною. Як і Заратустра і Фальк, вона покликає: „Я — я, і не хочу себе ронити“. На пасторові умовляння лишитися при батьках вона відповідає: „Якби ви, п. пасторе, знали, що значить жити повним життям, що значить напружувати всі сили, покутувати кожну провину, що то значить досягати висоти і втішатися нею, ви б самі собі зда-

лися смішним у цій пасторській розмові". Вона засвоїла всі відмінні риси справжньої надлюдини. Вона почуває в собі порив поневолювати своїми співами. Він співає або живе так,— для неї це те саме, що „кожен мусить хотіти тільки того, чого хоче вона". Вона примушує любити і страждати, і радити, і ридати разом з собою. Вона жорстока з тим, хто опирається. „Я,— говорить вона,— покорю його піснею, поневолю, повалю, поки він не стане рабом, іграшкою в моїх руках". Їй близька ніцшеанська мораль, мораль панів: „ми мусимо бути грішними, якщо хочемо вирости; стати вищим за свої гріхи—це вище за ту чистоту, що її ви проповідуете",— говорить вона пасторові. Магді доводиться зробити той крок, що є найнебезпечнішим іспитом на путі в надлюдські висоти: їй доводиться заглушити в собі почуття жалю, дивитися спокійно на муки близьких і дорогих людей і навіть переступити через труп батька; їй треба розбити щастя багатьох, щоб віддатися поривам своїх інстинктів і бажань. І Магда вагається; вона готова скоритися вимогам, принести своє повне змісту і інтересу життя в жертву міщанській моралі. Але коли від неї вимагають, щоб вона покинула свою дитину, в Магді знову прокидається горда і незалежна людина. Вона відмовляється. „Перед ким я согрішила? Я була вільним птахом... Я давно вже належала до тих істот, що без сторонньої допомоги, як мужчини, залежачи тільки від праці рук своїх, товчуться на світі... А якщо ви віддаєте нам право голодувати,— а я голодувала,—чому ж позбавляєте ви нас права любити, як ми вміємо, і права на щастя, як ми його розуміємо".

Магда, як і Фальк, засвоїла тільки вигідне з ніцшеанської філософії. Обое вони сприйняли з неї глибоку ненависть до панівної моралі і пристрасний порив визволити свою особу. Але обое вони надали своїм прагненням евдемоністичного забарвлення, якого немає в проповіді Заратустри. І Фальк і Магда кінець - кінцем підсвідомо хочуть тільки щастя. Обое вони страждають, але обое тяжаться своїми стражданнями і прагнуть позбутися їх. Надлюдина Ніцше—добровільний і свідомий страдник. Вона не уникає страждань, вона знає, що вони нерозлучні з її великою місією, вона не відмовляється від них. Ні у Фалька, ні у Магди немає мети, що лежить поза їх власним „я". Істинно-ніцшеанський індивідуалізм мав певне виправдання саме в існуванні такої мети. В реальному світі не може бути такої мети. Мрія Ніцше надто невиразна, позитивна частина його учення занадто далека від нас, для того щоб у сучасному суспільстві можна було знайти героя, що йде прямо до ідеалу Заратустри, дати ясну картину цієї путі. Ось чому ніцшеанські герої німецької літератури дев'яностих років позбавлені позитивних, певних ідеалів. Відлучившись від панівної моралі, стараючись придушити в собі почуття любові і жалю,— одне слово, готуючи в собі надлюдину, вони не знають далі, куди спрямувати свої сили, або спрямовують їх зовсім не туди, куди кликав Заратустра. Мрії про надлюдину—міф, і тільки міфічний

сюжет, казка, був зручною формою, щоб показати надлюдину в моменти її творчої, а не руйницької діяльності.

„Потонулий дзвін“ Гауптмана (рос. пер. К. Бальмонта, у вид. С. Скірмунта) вийшов майже одночасно з романом „Ното Sapiens“ і визначив остаточний поворот у світогляді Гауптмана. Майстер Гейнріх працював „без спочинку і весело“; він вилив більше ста дзвонів. „На сотні башт голосом протяжним“ вони співали, гудучи хвалу своєму творцеві, і „проливали його душі живу красу над виселками, селами, полями“. Його останній утвір мав гідно увінчати всі його колишні роботи; нововилитий ним дзвін зажив йому пошани громадян „своїм прозорим звуком“. Але злий дух знищив роботу великого майстра: дзвін упав і назавжди поринув у хвилі в той самий момент, коли його везли в горах, щоб повісити на дзвіницю. Сам майстер Гейнріх розбився, але тут, в горах, йому з'явилась прекрасна фея Раутенделейн, і відтоді він переродився. Він усвідомив нікчемність свого прославленого творіння, він зрозумів, що його дзвін добрий лише для долин, а „не для царства гір“. Ні пошана навколишніх, ні запевнення дружини, ні слова пастора,—ніщо не могло переконати майстра Гейнріха, що відчув у собі нові сили: „Він для долин, він не для гір високих. Про це знаю лиш я один. Про це пастор нічого не знає“. Він ставить собі надлюдське завдання. Він хоче створити новий дзвін: „у звуках сурм його громових потонуть звуки дзвонів геть усіх, в могутній силі гучного радіння про дня народження він світ оповістить“. Майстер Гейнріх не хоче більше служити долинам: його не задовольняє більше оцінка їх жителів; як і Заратустра, він відшукав нові критерії, незнані і незрозумілі буденній масі. Відтоді як побував він серед високостей, його дух безнастанно поривається знову до надхмарних вершин. Гори—це та сторона, де він побачив надлюдину, долини—це сучасна земля, куди він приніс вість про цю надлюдину. З цього казкового сюжету поет скористався, щоб звільнити себе від необхідності точніше визначити завдання і прагнення майстра Гейнріха. Той дзвін, що про нього марить Гейнріх, втілює собою ідеал всякої художньої творчої природи. Якщо глянути на прагнення майстра Гейнріха без алегорій, то, можливо, вибір цього завдання виявиться мало вдалим. Яке діло до дзвона творцеві, що хотів піти далі християнства і, кінець-кінцем, працював для звеличення церкви (Leo Berg, там же, стор. 200).

Проте, алегоричний характер драматичної казки дав поетові можливість показати всі перипетії боротьби, змалювати перешкоди, що лежать на путі до здійснення високих прагнень. Майстер Гейнріх—надлюдина, що більше, ніж інші, наближається до ідеалу Заратустри.

Майстер Гейнріх нагадує ідеал Заратустри передусім тим, що він творець з природи; він створює те, чого ще не було і немає, що не можна навіть визначити; він називає своє майбутнє творіння дзвоном, але справді він знає, що творить те, „що ще не має назви і що само собі повинне назву дати“. Як і Зара-

тустра, він перебуває тільки в стані невиразного, але солодкого передчуття остаточних результатів своєї роботи :

Мій дзвін в співучих ніжних звуках
Дзвінкою грою крізь повітря сяє,—
У грудях всім тремтить, дзвенить ридання
Від болісної втрати: це та пісня,
Загинула, позабута, але рідна,
Повстала з далі світлого дитинства,
Відшукана у джерелі глибокім
Казок прозорих,—знана всім давно,
Та досі не проспівана ні разу.
І тільки но почнеться вона тихо, тайно,
То віддаючи муки солов'я,
То втілюючи ніжний сміх голубки,
В серцях у всіх раптово скресне лід
І спалахне,—і ненависть, і скорб,
І лють, і туги морок, і тортури
Розтануть в щасті теплих, теплих сліз.

Майстер Гейнріх наближається до ідеалу Заратустри ще також і тим, що він уміє для здійснення свого ідеалу бути жорстоким. Збудувавши свою майстерню в горах, він покинув там у долині дружину і дітей, і навіть умовляючий його пастор, який щохвилини нагадує йому про лагідність і прощення, обурений з його „страшенної жорстокості“, з тієї байдужості, з якою майстер Гейнріх приймає вість про муки покинутої ним сім'ї. Він радий був би осушити їх сльози. „Але це неможливо,—покликає Гейнріх.—Роздумуючи в години туги, я бачу ясно це: зменшити цю скорботу я не можу. Я—весь любов, любов'ю я оновлений, але мого багатства лишок світлий не можу їй, нужденній, я віддати, мое вино—отрута їй і жовч. І той, чия рука, як кігті хижі, як може він лице дитини пестить, коли вона ридає“.

Майстер Гейнріх зневажає юрбу, і юрба зневажає його. Його таємнича робота в горах „повсюди збуджує огидливість“. Надлюдина Заратустри забиралася на височінь і пила з джерел, до яких не приторкалась юрба нечистими губами. Майстер Гейнріх покинув долину заради гір, щоб не споганювати свій ідеал близькістю юрби. Те, що юрба не розуміє його, це його не лякає,—його не бентежить загроза пастора: „народ, ображений в своїй святині вами, натовпом ввалиться в майстерню вашу і розгромить її немилосердно“. Тим гірше для юрби. Якщо той, хто терпить спрагу, виб'є чашу з руки, що подає йому вино, то хай він терпить спрагу. Якщо юрба пройметься сліпою злобою до того, хто готував їй полегшення, якщо вона „дико накинеться, щоб загасити огонь його душі“, він „в останній раз здійме свій молот“ і розіб'є дзвін, що „буде зроблений мистецтвом низької черні“.

Майстер Гейнріх нагадує ідеал Заратустри, бо він перестав розуміти мову юрби і вона перестала розуміти його мову. Він і пастор, представник традиції, виразник настроїв маси, говорять різними мовами. І майстер Гейнріх, і пастор шукають бога, і служитель церкви радий, що їх ідеали збігаються. Тільки

з дальшого розвитку думок Гейнріха пастор збагнув, яке між ними непорозуміння. Бог пастора зовсім не той, якого шукає майстер. Для пастора найбільше важить формальний бік справи. Він вимагає, щоб високі пориви Гейнріха прибрались у традиційні форми, установлені церквою; він забороняє те прагнення до ідеалу і добра, що відходить від шляхів, указаних церквою. Коли Фауст розвивав перед наївною Гретхен свої пантеїстичні ідеї, вона сумно відповіла йому: „майже те саме говорить нам наш пастор, а все таки тяжко мені, що не ходиш ти до церкви“. В епічно-простій Гретхен суть християнської релігії сходила до обрядової сторони, дух і зміст релігії відігравали в її очах другорядну роль. Гауптманівський пастор ще більш непримиренний. Він загрожує небесною карою за самостійні пориви в небо. Він захоплюється, коли Гейнріх славить бога, але серце його охоплює тривога, коли він довідується, що Гейнріх не призначив свій майбутній утвір для певної церкви. Він радіє з того, що Гейнріх зцілювався, але він стоїть здивований, коли майстер з'ясує йому характер цього зцілення:

О, да!
Я зцілений, оновлений! Я чую
Відродження могутній подих скрізь.
В моєму серці, повному блаженства,
Немов веселий травень зацвіта,—
В моїй руці, немов залізній,
В пальцях, напружених, мов кігті
Могутнього орла, що, в порожнечі
Ширяючи, стуляє й розтуляє їх:
Творить, творить, аби лише творити.

Майстер Гейнріх близький до ідеалу Заратустри тим, що він страждає. Його робота — невичерпне джерело не тільки втіх, але й мук. Він сковує залізною дисципліною гномів, він стежить за кожним їх рухом, за кожною деталлю, він працює, напружуючи останні сили, і не раз падає знесилений і втомлений. Його серце стискається в муках при невдачах, але „звільненням поглядом вимірює він небесні далі“ і знову з посиленою енергією береться за роботу. Нарешті, майстер Гейнріх і Заратустра сходяться в своїй пристрасній жадобі боротьби. „Боротьба оживляє, перемага загартовує“, — говорить майстер. В боротьбі з оточенням, що не розуміє його, він черпає нові сили для продовження своєї роботи. Напад юрби на нього дає йому нову могутню бадьорість. „Рев юрби мені до речі, — вигукує він. — Якби ангел з лілією в руці зійшов до мене з неба, закликаючи бути твердим, я б не зрозумів тоді всю цінність неземних моїх творінь, увесь зміст замислів моїх так ясно, як тепер, коли я чую рев цих мерзенних голосів“.

І проте, майстер Гейнріх гине. Людські почуття беруть зрештою гору над надлюдськими. Йому вижаються привиди його дітей. Вони приносять йому глечичок, повний гіркої і солоної вологи: то — сльози його дружини, що упокоїлась „між лілій водяних“. Розлягається звук потонулого дзвона, що знаменує перемогу земного над небесним у його душі. Він з не-

навістю відштовхує від себе Раутенделейн, що вперше розбудила в ньому високі замисли, і шле прокляття своїм творінням. Йому ніколи вже не піднестися в височінь.

Так гинуть усі герої, образи яких навіяні проповіддю Заратустри. Цю проповідь зустріли вороже. Демократичне суспільство побачило небезпеку у відродженні аристократизму і індивідуалізму. Демократичні органи старались захистити молодь від її впливу. Але свідомі противники Ніцше не завдали його філософії такого рішучого вдару, як письменники, що піддалися принаrodnості його учення. Не Шпільгаген і Відеман, а художні образи Фалька і майстра Гейнріха довели неспроможність індивідуалістичних ідеалів і моралі панів; загибель їх говорила про могутність земного, про могутність совісті, про інстинкт людської солідарності більше, ніж уся антиніцшеанська критика. Саме вони, що поривались піти від людства, довели, що тільки в злитті з людством можна черпати сили для свідомої роботи, що дає задоволення.

XXI.

Генрік Ібсен.— Національний елемент в його драмах.— Основний мотив його творів.— Особливості його індивідуалізму і аристократизму.— Песимізм і бойовничий дух Ібсена.— Його схематичність.— Символізм в його творах.— „Коли ми, мерці, пробуджуємось“.— Головні факти його біографії.— Його особа.— Типи: Бранд, Нора, лікар Стокман.— Суспільне значення Ібсена.

Гауптман — один із найсприйнятливіших сучасних поетів. Він однаково чутливо сприйняв і наукові і соціальні подуви епохи і ті індивідуалістичні романтичні тенденції, що у вісімдесятих і дев'яностих роках починають знову проникати в літературу, як протест проти нівелюючих і сухих вимог натуралізму. Гауптман не був чистим натуралістом або символістом, так само як не був він тільки демократом або індивідуалістом. Уже в перших творах, де він є учнем Золя і Маркса, проявляються індивідуалістичні і символістичні тенденції, а, з другої сторони, і після „Потонулого дзвона“ Гауптман не перестає писати натуралістичні драми, як „Роза Бернд“, де він знову повертається до грубо-матеріалістичного погляду на людську природу. В його індивідуалістах нема величі, сили і жорстокості. Гауптман занадто охоплений демократичними і гуманними прагненнями свого часу, щоб дати закінчений образ гордої і самотної людини.

Ці горді і самотні образи в усій їх красі покликав до життя другий поет, що став за наших часів наймогутнішим виразником індивідуалістичного аристократизму. Генрік Ібсен царить над сучасним європейським театром. Народившись в країні, література якої майже не цікавила європейське суспільство, він зумів прикувати до скандинавської творчості увагу всього світу. Він не йшов за літературними традиціями, він почав творити, прислухаючись тільки до свого внутрішнього голосу, слухаючись лише своєї поетичної примхи, — одне слово, все провіщало цьому драматургові маленької країни скромну долю невідомого працівника. Проте Ібсен зумів покорити європей-

ську публіку, створив течію, що міцно утвердилась на європейській сцені під назвою ібсенізму. Природа Скандинавії породила людей, що, можливо, найбільше наближаються до ідеалу Заратустри. Подихом півночі віє від драм Ібсена. В них почувається похмурий холод і страшний плач хуртовини, в їх героях живе мовчазна упертість і зосередженість здорових, незайманих людей, близьких до природи, спокійних і вдумливих. Ці герої ще не отруєні хоробливими випарами величезних міст, нездоровими втіхами витонченого громадського життя. Їм непотрібна шумна вулиця, залита світлом електричних ліхтарів, забита екіпажами і пишною юрбою. Вони зближуються поступово і віддають перевагу самотності і мовчазним думам перед юрбою і балаканням.

Різноманітні герої ібсенівських драм являють собою втілення цього суворого типу. Новим світлом осяяв Ібсен типові моменти нескінченної боротьби людської особи з природою, суспільством і з собою.

Світогляд Ібсена перейнятий трагізмом і войовничим настроєм. Життя він уявляє як сувору боротьбу темних сил проти всього визначного і героїчного. Більшість його творів присвячена розробленню цього конфлікту. Його герої являють собою відміну одного і того ж типу. Як правильно зауважує Брандес, Ібсен має особливу здібність варіювати одні і ті ж мотиви (Брандес, Генрик Ібсен, у вид. Фукса, том I, стор. 18). Звідси постає песимізм Ібсена: він вважає світ нікчемним, слабим і загрузлим у злі. Але цей песимізм не має нічого спільного з безнадійною філософією Леопарді. Ібсенівський песимізм не говорить про те, що зло і страждання—неминучі елементи життя, а тому боротьба і віра марні і безглузді. Ібсен бачить красу і сенс життя саме в боротьбі величного із злом і банальністю. Питання про перемогу того чи іншого начала—для нього питання другорядне. Він—співець тільки самих прагнень, самих зусиль героїчної натури. „Якби бог,—говорив Лессінг,—держав у правій руці істину, а в лівій—прагнення до неї, я вхопився б за ліву руку“. Якби Ібсеніві запропонували вибрати між перемогою або безнастанною боротьбою заради перемоги, він, безперечно, вибрав би друге. Ібсен доходив до того, що захоплювався пригнобленням, бо пригноблення збуджує „любов до волі“. Коли поет довідався про взяття Рима італійським військом, він писав: „Прекрасне прагнення до волі зникло безслідно. Я особисто повинен у всякому разі сказати, що єдине, що мені подобається в свободі, це—боротьба за неї; володіння нею мене мало цікавить“ (Брандес, там же, стор. 60). Така основна риса всього світогляду Ібсена. Його найбільше цікавить питання про розвиток людської особи. Соціальна і політична боротьба, що точиться навколо, цікавить його не сама по собі, не тими результатами, що їх вона дає в інтересах людства,—ця боротьба важлива для нього тільки тим могутнім перебором, який вона створює в свідомості і серцях її учасників. Це горьківське „щастя бою“. В боротьбі і невдачах люди загарто-

вуються. В боротьбі і в невдачах визначаються сильні характери, проявляється особа героя, освітлюються всі куточки його душі. Особа, що стала на боротьбу з суспільством, піддається випробуванню; під час боротьби виявляються люди, здатні пережити. Ібсен не замислюється перед тим, щоб перевернути догори дном наші звичайні уявлення про той або інший історичний факт, йому тільки б створити сюжет, що дає йому можливість поставити героя в потрібні для його мети умови. У першому творі, написаному ще в шкільні роки, він вибирає героєм Катіліну. Марно шукати в цьому творі слідів історичної правди або висвітлення стосунків різних груп суспільства, що так чи інакше брали участь у знаменитій змові; шаблонний розум зосередив би увагу на самих перипетіях історичної трагедії, відтворив би історичні причини, що зумовили невдачу Катіліни, нарешті, постарався б відновити цю історичну постать. Для Ібсена все це другорядні питання. Ні історичний, ні громадський бік події його не цікавлять. Вони для нього тільки аксесуар, тільки обстановка, в якій живе і бореться могутній дух. Йому байдуже, кого засудила історія, хто правий, хто винуватий у цій боротьбі з погляду історичного процесу. Ця подія захопила його ще незрілу уяву тому, що в ній він передусім побачив потужні пориви сильної особи. Він зробив з Катіліни надлюдину, що поривається в височінь серед загального занепаду і краса, якими зацвітає могутній дух під час боротьби, — ось чим захоплюється Ібсен. Перший-ліпший із кращих творів Ібсена підтверджує цю думку. Перенесемося в невелике приморське норвезьке місто, де веде свою боротьбу лікар Стокман. Інтереси маленького міста — не доля Римської республіки, а скромна справа лікаря — не змова Катіліни. У цій маленькій трагедії немає, здається, матеріалу для зображення великих подвигів, щоб звеличувати героїзм. Ні один письменник не вибрав би такий сюжет, якби захотів показати перемогу сильної особи над навколишнім суспільством. Тут немає матеріалу для зовнішніх ефектів, немає грандіозних перешкод, що їх треба перемогти. Але з того індивідуалістичного погляду, яким Ібсен дивиться на значення боротьби, цей сюжет не менш цікавий, ніж разюча історична подія. Ібсен виводить продавця провінціальної газетки, виявляє тупість „згуртованої більшості“, вияснює корисливість громадських діячів. Проте, було б глибокою помилкою вбачати в Ібсені суспільного письменника, публіциста, що викриває суспільне зло в ім'я тих чи інших позитивних ідеалів. Він і не думає про те, щоб піднести рівень преси, провести реформу міського самоврядування, контролювати громадських діячів. Навпаки, темні сторони життя потрібні йому для того, щоб яскравіше висвітлити борця, сильну і могутню особу. У боротьбі з темрявою ця особа живе повним інтенсивним життям, а тільки це життя і цікаве з погляду Ібсена. Ось чому Ібсен докладно не розбирається в негативних явищах життя, не намагається дійти до їх взаємовідносин, не пробує

відшукати засоби, щоб їх усунути. Він цікавиться ними остільки, оскільки від них залежать муки, удосконалення і самовизначення самотної і гордої особи. Даремно шукати в „Ляльковому домі“ захисту жіночих прав, спроби розв'язати жіноче питання. Не в цьому головна суть драми. Увесь сенс її, увесь інтерес її полягає в переродженні Нори. Важко навіть сказати, співчуває Ібсен економічному і політичному визволенню жінки, чи ні. Можливо, що підлегле становище жінки, її життя безжурної пурхливої пташки, особливо приємні авторові „Лялькового дому“, бо саме ці сумні явища викликали той конфлікт, що збудив у Норі незалежну людину, спонукав її до самовизначення, викликав її на боротьбу. Ця тема повторюється в усіх драмах Ібсена. І в творі „Будівник Сольнес“, і в „Джоні Габріелі Боркмані“, і в „Бранді“,—всюди причина боротьби, кінцева мета її відходять на другий план, зате яскравими фарбами змальовані психологія борця, краса його прагнень. Життя є боротьба за існування; сильні виживають і дають початок новим досконалим поколінням. Так говорив Дарвін. Люби в людині тільки надлюдину,—говорить Ніцше. Основна думка обох мислителів приводить до неминучого висновку, що боротьба є конче потрібна умова удосконалювання, сила—головний елемент боротьби. Мета занадто далека і туманна, але путь, що веде до неї, ясна. Ібсен шукав цих героїв, що пориваються до світлого майбутнього. Він зображав їх прагнення, він глибоко осягнув сенс їх ставлення до маси.

Ібсен—войовничий письменник. „Я завжди любив бурю“,—говорив він сам про себе (Dr. Emil Reich, Henrik Ibsens Dramen, Dresden u. Leipzig, 1894, стор. 268). Проте, як бачимо, войовничість ця особливого характеру. Його войовники—не поборники політичного, соціального або якогонебудь іншого ясного ідеалу. Це—бунтівливі душі, що повстають в ім'я невиразного майбутнього. Нора—не поборниця жіночої емансипації, лікар Стокман—зовсім не лікар, що обстоює інтереси здоров'я, Бранд—не пастор, Боркман—не банкір. Якби ми глянули на них цим поглядом, ми повинні були б визнати, що Ібсен змалював досить бліду передову жінку, поганого лікаря і чудного банкіра. Сила цих образів не в їх реальному, а в символічному значенні. Ібсен—своєрідний романтик. Він бере сучасні сфери життя, але в конфліктах цього життя він завжди бачить щось таємниче, загадкове. Його герої—продукт мислителя, а не побутового письменника-художника. Його образи, говорить Брандес, не хочуть втілитися і набрати всестороннього життєвого характеру; відчуваєш бажання взяти стереоскоп, щоб розглядіти гарненько ці постаті. Ми підійшли до надзвичайно важливої риси ібсенівської творчості—до його символізму. Ібсен—символіст навіть і в найбільш реальних своїх творах. Його образи—символи, втілені ідеї і думки, їх людські обриси розпливаються в абстракції. Контури їх бліді й невиразні. Ібсен виводить лікарів, художників, пасторів і т. ін. Але ідея кожного з його творів нічого не втратила б, якби професії переплу-

тались і Бранд став би лікарем, а Стокман пастором, бо головне в його героях не те, що прикріплює їх до реальних умов, а те, що підносить їх над цими умовами. Сам Ібсен прекрасно схарактеризував суть свого символізму такими словами: „Романтичний погляд на життя поступається своїми правами і значенням перед розсудковим, але поруч з цим останнім, над ним і кризь нього проходить таємниче, загадкове, невиразне“ (E. Reich, там же, стор. 270). Це — романтизм, що знову пропускає світ кризь призму фантазії і думки, але поет бере тепер не казкові неіснуючі образи: він бере живих людей, але майже скидає з них їх земну оболонку, зберігаючи лише малий зв'язок з дійсністю. Найяскравішого вияву ібсенівський символізм набрав у п'єсі „Коли ми, мерці, пробуджуємось“. Ібсен написав її на схилі свого життя, в 1889 році, і назвав драматичним епілогом, немов би на знак того, що в ній він підсумовує велику духовну роботу всього свого життя. Невиразні символи цієї п'єси збуджували чимало поговорів у критиці, викликали спроби витлумачити кожен окрему фразу, схопити приховану за нею думку. Проте, якщо відмовитись від цих марних спроб, якщо шукати в символічному творі Ібсена тільки відображення несвідомих поривів і невиразних настроїв, тоді нарікання Рубека і туманні слова Ірени зачеплять багато струн у душі читача. Рубек — творча натура, — не в тому розумінні, що він скульптор, а в тому, що він творець взагалі. В його історії важливі не деталі, не окремі моменти, а ті незмінні закони, що фатально тяжать над життям всякого творця і мислителя, визначають його ставлення і до самого себе, і до своїх творів, і до маси. Увесь світ нічого не знає, говорить Рубек, світ догадується про те, чого у мене і на думці не було, і цим, головню, і захоплюється; не варто старатися заради юрби, заради „всього світу“. Це нарікання — старе нарікання тих, хто кидає світові нові ідеї і образи, і марно було б дошукуватись, у чому причини незадоволення Рубека. Нема чого піднімати всю завісу, коли один край її, піднятий поетом, викликав цілий рій спогадів і думок, з далечі минулого встали образи велетнів і героїв, висміяних, незбагнаних... „Я хворів тоді муками творчості, виношуючи ідею найвизначнішого свого твору. Я хотів назвати його „Повстанням із мертвих“, — говорить Рубек Ірені, — хотів втілити його в образі молодої дівчини, що пробуджується від смертного сну... Діва, що пробуджується, мала бути найпрекраснішою, найчистішою, найідеальнішою з доньок землі. І ось я знайшов тебе. Ти годилась мені на все. І ти з такою охотою і радістю дала згоду служити мені... Покинула рідну сім'ю і пішла за мною... Ти стала мені вищою істотою, до якої можна було приторкатися лише в думках... з побожністю. Адже я був ще молодий тоді, Ірено, і віддався забобонному передчуттю, що коли я приторкнуся до тебе, дам волю почуттю, я споганю свою душу і мені вже не пощастить втілити свою ідею“. образи добрих фей, що надихають творчий геній, від Беатріче до Раутенделейн, ворожнеча духу і плоті, нестримне поривання до

ідеалу, туга за втраченими мріями і багато інших марень і почуттів, невиразних і туманних, але знайомих і близьких, відбиваються в історії Рубека і Ірени. Це — не живі люди, а готові схеми; але чим невиразніші контури цих постатей, тим легше можна вловити в них перший-ліпший вираз і не бачити ніякого виразу. Їх мова — натяки, а в натяку глибина і широчинь ідуть на шкоду виразності. Чим більш загальний характер носить ідея, втілена в художній образ, тим більше доведеться поетові наблизити цей образ до абстрактної формули, тим менше лишиться в ньому індивідуальних рис, що роблять його живою людиною. Драми Ібсена хибують на цю схематичність. Як дотепно зауважив Брандес, він викликає духів, з якими не може впоратися. Його герої перескакують через самих себе.

Цим основним особливостям ібсенівської творчості цілком відповідає і особа самого поета. Він належить до тих цільних і закінчених натур, що проявляють себе у всьому однаково гостро й незалежно. У своєму ставленні до життя він теж стоїть на своїй окремій позиції; він озирає життя і життєві відносини з птичого польоту, не втручається в саму гущу і зберігає тут такий же вигляд войовничого мислителя, як і в своїй творчості. Саме обличчя його, обличчя скандинавського бога, говорять про його натуру, владну, похмуру і мовчазну, про його гнів і суворість. Ось як описує його зовнішність Брандес, що добре знав Ібсена: „Хода його повільна, він поводитьсь з великою гідністю, манери його відзначаються благородством. Голова велика, дуже цікава, з великою гривною сивого волосся, яке він носить досить довгим. Лоб, що виступає над лицем, надзвичайно крутий, високий і широкий і носить на собі відбиток величі і багатства думок. Рот, коли він мовчить, стиснутий, немов без губ“.

Він народився 20 березня 1828 року і був первістком батьків, що належали до торговельних сімей міста Скіена. Як і англійці, норвежці — природжені мореплавці; кожен більш-менш самостійний купець мріє про власне судно, і ця близькість моря розвиває тут дух підприємливості, незалежності і звичку покладатися на свої сили такою ж мірою, як і в Англії. Людність Скіена жила веселим і світським життям. Більшість сімей міста були зв'язані між собою близьким або далеким спорідненням. „Бали, обіди, музикальні вечори, — розповідає сам Ібсен, — безперервно тяглись і взимку і літом. До міста приїжджало багато туристів, і через те, що готелів у Скіені не було, вони оселялись у родичів і знайомих. В нашій великій квартирі завжди було багато приїжджих, особливо на Різдво і під час ярмарків“ (Henrik Iäger, Henrik Ibsen, 1828—1888, Dresden u. Leipzig, 1890, стор. 11). Коли Ібсенові було вісім років, це веселе життя кінчилось, його батько зубожів, і в розпорядженні сім'ї залишився тільки невеликий занедбаний маєток поблизу міста. Цей перехід від веселого життя до нестатків і горя посіяв у душі Ібсена перші зерна песимізму, розбудив у ньому серйозність. Як

розповідає його менша сестра, він з дитинства любив самотність і не брав участі в іграх решти дітей. Учився Ібсен в Скієнській реальній школі. Йому було чотирнадцять років, коли батьки його знову переїхали до міста; йому довелось думати про заробіток, і він стає аптекарським учнем у Грімштадті. Незавидне громадське становище викликало у бідного юнака честолюбні бажання, йому хотілось вибитися на вершини суспільства. Лютневі події 1848 року сколихнули двадцятилітнього Ібсена, у своїх юнацьких поезіях він вітав визвольний рух, що охопив цілу Європу, і коли в серпні 1849 року угорці зазнали рішучої поразки, він написав палку поезію „До Угорщини“, в якій виливав свою тугу з приводу поразки волі. Проте і тут уже позначилась основна тенденція ібсенівського світогляду. В кінці вірша він утішає себе думкою, що мученики і герої свободи будуть правити за приклад для майбутніх поколінь (I å g e r, там же, стор. 24). Коли того таки 1848 року почалась війна в Шлезвігу і Гольштейні, Швеція і Норвегія захвилювались, Ібсен був обурений з насильства з боку німців, але патріотичний вибух далі мітингів і промов не пішов. Ібсен пройнявся зневагою до своїх слабих і лицемірних громадян. У його першій п'єсі „Катіліна“ відбилась ця зневага до всього того, що становить офіційну громадськість.

В 1850 році Ібсен стає, нарешті, студентом, про що він не переставав мріяти, будучи учнем в аптеці. Але літературні нахили перешкоджають його заняттям в університеті, він засновує щотижневий журнал, багато пише, зав'язує знайомства, і в 1852 році засновник Національного театру в Бергені, Оле Буль, запрошує Ібсена директором і драматургом. Драми, які він написав для бергенського театру, дали йому славу в театральних сферах, і в 1857 році Ібсенові доручають керувати норвезьким театром у Христіанії. Незалежний і упертий характер, презирство, яким пройнявся Ібсен до норвезького суспільства ще з часу шлезвігської війни, нарешті, новина і сміливий характер ідей, з якими він виступив у своїх драмах,— все це створило йому чимало ворогів, викликало нападки з боку критики і преси. Ці нападки набрали особливо гострого характеру, коли з'явилась його „Комедія любові“.

Один із критиків оголосив, що в основі п'єси лежить істинно-міщанський погляд на любов. Основний погляд автора, на думку критика, „несумісний не тільки з правдою і мораллю, але і з поезією“, як і взагалі всякий принцип, що „виставляє ідеал і дійсність непримиренними ворогами“. Громадськість обурювалась, і коли Ібсен попросив субсидію, щоб поїхати за кордон, один із професорів університету зауважив, що „особа, що написала „Комедію любові“, гідна паличних ударів, а не субсидій“ (I å g e r, там же, стор. 128). Разом з цим у Ібсена почались неполади і по театру; актриси, яких він звільнив, переслідували його через газету; на нього нападали звідусюди. Ще більш обурився Ібсен ставленням своїх одноземців до нової війни за Шлезвіг між Данією і Німеччиною. Війна ця, що спалахнула в 1864 році, закінчилась, як відомо, втратою Шлезвіг-Гольштейна, причому

співчуття Норвегії щодо Данії обмежилось палкими промовами молоді, що за бокалом шампанського присягались пролити кров за справу Данії.

Як і Байрон та Гейне, Ібсен обтрусив з своїх ніг пил батьківщини, і 2 квітня 1864 року він, виїхавши з Христіанії, вибрався в Берлін, Трієст і Рим. З цього часу Ібсен багато подорожував, проводячи іноді по різних містах по кілька років; він побував у Мюнхені, Дрездені, Копенгагені, Стокгольмі та в інших містах. У столицях Данії і Швейцарії його зустріли з пошаною. І в самій Норвегії ставлення до вигнанця, що своїми драмами поволі почав набувати європейської слави, стало теж іншим. Десять років минуло відтоді, як виїхав Ібсен, і коли він знову в 1874 році повернувся на батьківщину, його зустріли захоплено. В театрі на виставі однієї з його п'єс весь зал бурхливими оплесками вшанував знаменитого драматурга.

В житті, як і в творчості, він лишався таким же незалежним характером, дивився на життя і на людей згори, занадто загальним поглядом, і тому живі люди з їх малими інтересами відступали в його очах на другий план перед їх загальним обличчям, перед тією загальною ідеєю, яку схоплював Ібсен в кожному з них. Він не любив замикатися в певне коло інтересів, віддаватися певному заняттю, вивчати деталі якоїнебудь справи. Цим пояснюється його пристрасть до подорожей, до переміни місць, його невжитність. Він немов боявся зайняти певне місце в світі, щоб не втратити можливості підноситися над ним і дивитися на нього збоку. „Він,— розповідає Брандес,— жив неначе в поході, у шатрі, серед взятої на прокат обстанови, яку в день від'їзду можна було відіслати назад; з 1864 року він ні разу не сідав до власного столу, ні разу не спав на власному ліжку. Спокою, у справжньому розумінні цього слова, він ні разу не відчував; він привчився почувати себе як дома в бездомній обстанові... Навіть тепер, ставши заможною людиною, він не відчуває ніякої потреби мати власний будинок, власну домівку, а ще менше садibu і земельну власність... Він розлучився з своїм народом, не займається ніякою діяльністю, що зв'язувала б його з якоюнебудь установою, з якоюнебудь партією або навіть просто з якоюнебудь газетою чи журналом дома чи за кордоном,— одне слово, це цілком самотна людина“.

„Бранд“—кращий твір першого періоду літературної діяльності Ібсена. Бранд—могутній дух, він не знає компромісів і поступок. Він зневажає людей, що „і тим і сим“ бувають по троху, що в них ні добродетель, ні пороки не заповнюють усього я. Їм потрібен бог, який би „крізь пальці дивився“ на них. Бранд почитає іншого бога. Він говорить Ейнаріві:

*Мій бог — він буря там, де твій лиш вітер;
Він невблаганний там, де твій лише байдужий,
І милосердний він, де твій лиш добродушний;
Мій бог — він юний; швидше Геркулес,
А не дідусь. Мій бог — він у Синаї,
Як грім, гримів Ізраїлеві з небес.*

Бранд не знає компромісів, не задовольняється малим. *Все або нічого* — цей девіз Фауста, Манфреда і Каїна знову повторюється в устах Бранда. Чого ж хоче Бранд? До чого він прагне? У чому його ідеали? Вони невиразні і туманні, як ідеали всіх мрійників з титанічними домаганнями. Його ідеали в далекому майбутньому, а не тут, на землі, це — мрії про досконалию людину, про особу, що цілком визначилась, всебічно розвинена і живе повним духовним життям. Бранд хоче „з уривків душ, з уламків жалюгідних духу знов відтворити щось суцільне, щоб міг пізнати в ньому вінець свого творіння — Адама юного — господь творець“. „Місце, простори і воля — цільній особі і вірній собі — ось право народу і доля. Тільки за них я стою в боротьбі“. Такий титан кінця XIX сторіччя, на відміну від мрійників початку цього сторіччя. Він так само, як і вони, повен грандіозних домагань і такий самий невиразний і його ідеал. Але вони, відчувши своє безсилля здійснити їх, усвідомивши обмеженість своєї природи, кинули прокляття і творцеві і людям і пішли з світу, тим часом як Бранд стає на бій за свої ідеали. Вони пасивні, він — войовничий, активний, творчий дух.

Брандові в його невиразному пориванні в височінь доводиться стикатися з усіма елементами, що стоять на путі до великої мети. У „Потонулому дзвоні“ представником традиції, представником усталених, рутинних поглядів на життя є пастор, тут — фогт. Бранд і фогт говорять різними мовами. В нестатках і голоді, що їх терплять селяни, фогт бачить тільки злидні і горе. Бранд бачить у цьому могутній стимул до дії: нестатки і лихо руйнують те одноманітне існування, „коли минає день по дню, як в сплячці, і похоронним кроком іде життя“. Страждання сприяє духовному зростанню: „народ зростає і міцніє від невдач, і зір його тугий в орлиних горизонтах поринає, і слабкість силою стає, упевненою в перемозі“. Ці погляди страждаючій юрбі здаються глузом. Але Брандові доводиться зважати не тільки на відсутність героїзму, що невластивий юрбі, але й на свої власні почуття. Майстер Гейнріх зруйнував щастя своєї сім'ї, Бранд теж приносить в жертву високій меті і матір, і дружину, і дитину. Його мати „зігнулась і посивіла вся“, збираючи для нього багатства. Вона залишає йому спадщину при одній умові, щоб він беріг і збільшував її: він „мусить берегти життя і постаратися продовжити і зміцнити рід, щоб за сином син ішов“. Але він інакше дивиться на речі: збиваючи матеріальне добро, вона „розтратила тут на землі боже добро, ту душу, що від бога здобула вона“. Для її порятунку потрібно, щоб вона померла, „як Іов на гнощі — голий і убогий“. І коли мати, вмираючи, благала сина-пастора відправити їй останню службу — причастити її, Бранд відмовляється. Вона готова віддати половину своїх багатств. „Половину тільки? Треба все! — говорить він її посланцеві. — Вернись, скажи: він не прийде, не дасть причастя“. Коли його повідомляють, що вона готова віддати дев'ять десятих свого майна, він говорить: „але ж у мене відповідь одна: священник не прийде, не дасть причастя“. На його

думку, „малий уламок золотого кумира — це той же ідол“. Але попереду на суворому шляху Бранда його чекає новий, ще сильніший іспит. Він любить Агнес і одружується з нею; у них є дитина Альф, радість і гордість обох. Але в гірській ущелині, де провадить сувору проповідь Бранд, природа загрожує погубити Альфа. „Нема тут сонця, і як на полюсі, вітер проймає наскрізь; тут стелеться густий туман; ще одна зима в таких умовах — і ніжна квітка ваша геть зав'яне. Як хочеш врятувати її — то геть ізвідси, і чим скоріш, тим краще“. Так говорить Брандові і Агнес лікар. Але той, хто віддався великій ідеї, мусить зректися всього, і Бранд залишається, погубивши маля, слідом за яким помирає і його мати. Надлюдина повинна бути самотна, і Бранд лишився сам.

Бранд веде боротьбу не тільки з традицією, не тільки з самим собою, з любимими і близькими людьми. Найтяжчою ворожнечею загрожують надлюдині ті, на служіння кому він віддав свої сили. Удосконалення маси він досягне через її ж муки. Він любить в цій масі той досконалий образ людства, до якого вона прийде. Він ненавидить у ній ті негативні властивості, проти яких бореться, — одне слово, він любить її, бо ненавидить, і ненавидить, бо любить. Його красномовство запалює їх і вони йдуть за ним. Фогт загрожує йому протоколом, але юрба кричить Брандові: „Веди! Всі ми ідемо за тобою!“ Куди веде їх Бранд? Його промови знову більше схожі на символічний образ ідеалу, ніж на ясну програму:

Вгору по хвилях льодовників,
Вниз по долинах, оселях,
Вздовж - поперек по землі ми пройдем,
Петлі, сільці всі розв'яжем,
Визволим душі з полону ми всі,
Їх оновим і очистим,
Немощі й ліні зітремо сліди,
Будем воістину люди,
Пастори, — стертий ми карб оновим,
В храм перетворим державу!

Вони йдуть за ним. Але юрба може запалюватись тільки на мить. Вічний порив до ідеалу неприступний середнім людям; вони нездатні на тривалу жертву. Вони йдуть за ним, але посеред них дедалі частіше чути вигуки людей землі, а не неба: „Старий мій батько вже втомився... Я з ранку учорашнього не їв... Наш голод насити і спрагу...“ Але він підтримує в них сили обіцянкою нагороди. Вимучені і втомлені, вони вимагають, щоб він, принаймні, сказав їм, у чому полягатиме ця нагорода. І тільки тоді, коли Бранд відповідає їм на це запитання, виявляється те глибоке непорозуміння, що було у стосунках між вождем і масою. Вони гадали, що боротьба вимагатиме від них жертв, але не всього найдорожчого в житті. Він говорить, що їм доведеться боротися „все життя до самого кінця“, що вони мають „втратити усіх богів мирських і дух роздвоеності, усі кайдани рабства, блискучі, позолочені, і пуховиків всю вашу неміч сонну“. Вони розуміли під нагородою збільшення земних благ. Він розумів

під нею „натхнення віри й волі, чистоту душі і єдність, її до жертв готовість і на чоло із тернів вінець“. Вони сподівалися, що скоро здійсняться їх прагнення. Він оголошує їм, що „перші ряди своїм падінням наступним перемогу обіцяють“. Юрба і герой завжди говоритимуть різними мовами, у них різні критерії щастя, і Бранд та його послідовники — тільки символічна картина вічного конфлікту. З пророка він перетворився в їх очах на діавола-спокосника. Вони проклинають його, і коли фогт повідомляє, що коло берегів з'явилась сила оселедців, жадібність опановує їх, вони закидають камінням свого вождя і ідуть за фогтом, представником традиції і земних інтересів. Бранд знову сам, скривавлений і поранений. Невидний хор співає йому про те, що він створений із праху і не може зрівнятися з творцем. Майже тими самими словами сто років тому Мефістофель висміював титанічні пориви Фауста: „Du bist, am Ende, was du bist“, „ти — просто ти, ти — просто людина“, зло-радно твердив дух заперечення мрійникові XVIII сторіччя, що дивився в даль майбутнього. І цю фразу повторює мрійникові XIX сторіччя глузливий хор: „З ним ти довіку не можеш зрівнятися, мрійнику бідний, — чи будеш ти жертвувати, а чи скупитись; ти син землі, людина“. І коли сніжна лавина, зірвавшись, ховає під собою Бранда, крізь гуркіт грому чути знову глузливий голос: „Бог, він — deus caritatis“. Не може бути ніякого сумніву, що Ібсен не думав оспівати перемогу бога любові і всепрощення, як думали деякі критики. Такий намір суперечив би всьому ходові п'єси і всьому світоглядові Ібсена: його світогляд перейнятий ніцшеанським духом, він ворожий християнським ідеям жалю і милосердя. Загибель Бранда і невдача його місії аж ніяк не говорять про неспроможність самої його спроби. Високий дух приречений на муки і загибель. Зображаючи загибель титанічних прагнень, Ібсен зовсім не мав на увазі засудити ці прагнення. Бранд зробив те, що може зробити людина, яка дивиться в занадто далеке майбутнє. Все в його парафії лишилося по-старому — ті самі дріб'язкові інтереси, та сама ворожнеча і життєва боротьба, але в серця вкинута іскра, що не погасне і колинебудь розростеться в священне полум'я.

Збудив народ і світоч волі
В душі людей він запалив, відкрив їм очі
На всю лиху неправду життєву,
Народ прокинувся і вже не примириться
Із тим життям, що ним він досі жив.

„Бранд“ вийшов у 1866 році, п'єса „Ляльковий дім“ була написана в 1879 році. Тринадцять років відділяють ці твори один від одного, а поет лишився вірним основній меті своєї творчості — показати конфлікт між особою і навколишніми її умовами. Якщо традиція, забобони, косність громадськості, — одне слово, все, що не дає життю розгорнутися могутнім вільним потоком, тяжить кошмаром над усякою особою, то жінка поставлена в цьому розумінні в особливо тяжкі умови. Сильній жінці доводиться розбивати подвійні кайдани: вона не кори-

стується навіть тією обмеженою волею, що припустима в межах суспільства, трагічно скованого по руках і ногах. Намалювати картину пробудження людини в істоті, якій буржуазна традиція відводила роль ляльки,—це завдання не могло не захопити Ібсена, який всюди розкривав невблаганну суворість фатального закону, що тяжить над людською волею. Не поборником жіночої емансипації в звичайному розумінні цього слова виступив Ібсен в „Ляльковому домі“. Та політична і економічна свобода, якою користуються чоловіки і про яку мріють передові жінки, була б мало задовільною для співця титанічних домагань особи. Тим то і жіноче питання він оцінив по-своєму; для нього це — не одна з частин загальної соціальної проблеми нашого часу, а відображення трагічної необхідності, що нависла над життям людства, суворого закону, владу якого може знищити тільки могутнє неухильне прагнення сильної особи до самовизначення і цілковитого визволення. Нора і Гельмер — ідеальне подружжя з погляду буржуазного світогляду. Добробут „Лялькового дому“ побудований на міцних основах. Гельмер одержує прекрасне утримання. На службі він — сумлінна і справна людина. Такий він і в ділових та особистих стосунках. В його домашньому бюджеті строга рівновага. Він ніколи не робить боргів. „Ти уяви собі,—говорить він Норі,—сьогодні я позичив тисячу крон, ти витратиш їх на свята, а напередодні свят мені впаде на голову черепиця з даху—і готово!“ Коли Нора зауважає йому, що потерплять чужі люди, до яких їй немає діла, Гельмер перебиває її: „Ти знаєш мої погляди на це. Ніяких боргів! Ніколи не позичати! На сімейний добробут, заснований на позичках, на боргах, падає якась тінь; він втрачає своє привілля, свою красу“. Щастя цього сімейного огнища, побудованого на таких розумних принципах і керованого такою розумною і обережною людиною, непорушне і міцне. І Нора щаслива, щаслива так, як тільки може бути щаслива безжурна пташка. Її турботи сходять до того, щоб оздобити на Різдво ялинку і якимнебудь особливим сюрпризом вразити своїх дітей. Її маленькі тайни полягають у тому, щоб потай від чоловіка зайти в кондитерську покуштувати варення і погризти мигдалевого печива, після чого Гельмер злегка пограмає на свою „маленьку марнотратницю“, на свою „любую пташку“ і починає радіти, що минув час нестатків, що його ялечці не доводиться сидіти за роботою, „псувати свої милі, славні оченята і ніжні ручки“. І раптом порив вітру руйнує цю солом'яну хатку ідилічного щастя, побудованого, здавалось, так міцно; несподіваний випадок виявляє всю глибину неправди, на якій тримався цей ефемерний добробут. Незабаром після одруження Гельмера і Норі, коли молоде подружжя ще було в нестатках, Гельмер захворів, і лікарі порадили повезти його на південь. І тоді Нора, щоб врятувати чоловіка, зважилась на єдиний самостійний вчинок. Вона позичила потрібну суму і підписала на векселі ім'я свого батька. Гельмер був врятований, а Нора з того часу потай від чоловіка робила маленькі заощадження з господарства і поступово сплачувала

борг. Від чоловіка вона старанно приховувала свою тайну, бо не хотіла образити його самолюбства чоловіка. „Йому, — розповідає вона своїй подрузі, — було б так болісно і принизливо дізнатись, що він мені чимнебудь завдячує. Це перевернуло б догори дном усі наші стосунки. Прощай тоді наше щасливе життя“. Ця лялечка інстинктивно почувала, що добробут її сім'ї тримається на її безосібності, на її підлеглому становищі. Цей фальшивий підпис, про страшне значення якого вона не мала ніякої уяви, повертає догори дном усе існування лялькової родини. Цей підпис, що його Нора зробила з наївності, бо від неї неодмінно вимагали батькового підпису, а вона збиралась на строк сплатити по векселю, цей підпис віддає щастя сім'ї в руки злобного невдахи Кругстадта. І ось Нора дізнається, що невинна хитрість може за людськими законами стати страшним злочином, що ці дивні закони жорстоко карають дочку, що не хоче тривожити старого батька, жінку, що перейнята одним бажанням врятувати свого чоловіка від смерті. Нора вражена, темна хмарка уперше з'являється на її безжурному обличчі, вперше життя стає перед нею не нескінченним, повним радінь, святом, а страшною безоднею, ареною трагічної боротьби. „Ні, цього не може бути! Я ж зробила це з любові!“ Це в новій формі той конфлікт, що його пережив уже Бранд: вільний порив, безпосередній інстинкт особи і гнітюча сила зовнішніх умов, неблаганних і безглузких. Нора остаточно пробуджується, коли страшна тайна виявляється і Гельмер обрушується на свою дружину градом докорів. Замість сильної і мужньої людини, яку вона охоче визнала за свого владаря, Гельмер виявив себе грубим егоїстом і боягузом. Його перший порив — егоїстичне побоювання за себе, за своє становище. Його другий порив — страх: він готов бігти до Кругстадта, що йому, як людині з темним минулим, сумлінний Гельмер відмовив дати посаду. Кожне слово Гельмера тяжко вражає Нору. Цілі роки безжурного існування не могли зробити з неї людину, і вона стала людиною за кілька хвилин. І коли подруга Нори улагоджує справу і щасливий Гельмер „прощає“ своїй ляльці і обіцяє їй вдвоє більше її любити за її милу безпорадність, — виявляється, що відновити колишнє щастя лялькового дому вже неможливо. Нора зрозуміла, яку принизливу роль вона грала все своє життя: „З таткових рук я перейшла до твоїх. Ти все вташтовував по своїй уподобі, і твої смаки стали моїми... Як обернусь тепер назад, мені здається, я жила тут наймізернішим життям... Мене поїли, годували, одягали, а моя справа полягала тільки в тому, щоб розважати й забавляти тебе... Я уявляла, що була щаслива, але справді цього ніколи не було“. Знову просто і яскраво вимальовується улюблена ідея Ібсена про несумісність щастя з істинно людськими прагненнями. Щастя — це смерть всяким поривам у височінь, всякому сміливому прагненню до удосконалення. Страждання і боротьба — справжнє життя, що загартує і визначає особу людини. І Нора йде від свого чоловіка, тому що усвідомила, що серед усіх інших завдань —

підтримувати сім'ю, виховувати дітей тощо— вона мусить розв'язати найголовніше завдання. „У мене є інші священні обов'язки,— це обов'язки перед самою собою... Треба виховувати себе саму“,— говорить вона чоловікові. Вона знає, що її засудять, що більшість буде на стороні її чоловіка і що „в книгах говориться щось подібне“. Але вона йде, бо хоче сама розібратися у всьому, вона хоче перевірити, чи правду говорить пастор, або, принаймні, чи може це бути правдою для неї. Вона зіткнулась з законами, з громадськістю, її свідомість не може визнати за доцільні їх вимоги, і вона вирішила з'ясувати, хто має рацію— вона чи громадськість.

Таке розв'язання жіночого питання у Ібсена. Як і у всіх своїх вимогах, скандинавський драматург не знає компромісів і серединного розв'язання. Ніде Нора не протестує як істота, позбавлена певних прав порівняно з мужчинами. Нізвідки не видно, щоб Ібсен добивався цього невеликого завдання— зрівняти жінку в правах з мужчинами. Нора оголошує війну не законам, що обмежують жінку, а законам взагалі. Вона виступає на захист не жіночих або якихнебудь інших групових прав, а на захист людської особи взагалі. Через це вона не хоче йти тими шляхами повільного визволення, які вибрала передова частина суспільства; вона вибирає свою окрему путь, прислухаючись тільки до голосу свого серця.

В „Ляльковому домі“ особа пробуджується під впливом того принизливого становища, в якому є жінка-лялька. В 1882 році з'явилась драма „Ворог народу“, в якій Ібсен, як справедливо зауважав Горн, кинув рукавичку в обличчя своїм противникам,— тій громадськості, що обурювалась проти Нори за її сміливий вчинок (Фредерік-Вінкель Горн, *История скандинавской литературы*, М., 1894, стор. 335). Але й у цій п'єсі суспільство, громадські діячі не є, як ми уже говорили, спеціальним об'єктом сатири Ібсена. Вони— тільки один з епізодів загального жалюгідного і комічного калейдоскопу, що його розгортає життя.

Лікар курорту С т о к м а н зробив важливе відкриття: джерела, з яких постачають воду лікарні, кишать шкідливими бактеріями, що спричиняються до захворювання приїжджих пацієнтів. Це відкриття, що ставить під загрозу існування курорту, схвильовує все місто, жителі якого головно існують з прибутків від приїжджих. Вся людність повстає проти лікаря Стокмана, щоб примусити його зректися свого відкриття. Але Стокман— непохитний, позбувається посади, вважає за краще бачити убожіння сім'ї, звільнення своїх дітей із школи, переслідування від своїх друзів, але не згоджується пожертвувати правдою.

Стокман наївний, як дитина. Це Дон-Кіхот кінця XIX сторіччя, з його швидкою зміною настроїв, з його практичною неспроможністю, з його дитячою довірливістю і з його здивуванням у ті хвилини, коли твереза дійсність розбиває ілюзії. вдирається в мрії. Проте, за цією чудною і комічною фігурою прихована непохитна внутрішня сила. Дон-Кіхот і жалюгідний і великий одночасно. Лікар Стокман теж і великий і жалюгідний.

Він так само, як і мандрівний рицар „Сумного образу“, одночасно і слабкий і могутній: слабкий своїм нерозумінням людей і життя, марністю і безглуздям кожного свого практичного вчинку; могутній тим страхом, що його поширює прихована в ньому правда на все насичене неправдою і фальшю оточення. Коли підозріння лікаря Стокмана щодо води підтверджується, він радіє, як дитина. Він упевнений, що управа курорту, його брат, бургомістр Петер,—все місто захоплюватиметься його відкриттям. Спрямувавши свій зір прямо, дивлячись вперед у напрямки істини, що стоїть перед ним, він не бачить того, що робиться навколо, він і не підозріває, що поруч з однією загальною незмінною істинною є свої окремі корисливі істини. Як і всі ідеалісти від Брута до Оуена, він упевнений, що варто тільки сказати юрбі правду, і перемога цієї правди забезпечена. „А що по-твоєму скаже дядько Петер, тату?“—питає його донька Петера. „А що ж він скаже?—виголошує Стокман.—Та йому, певно, лишається тільки радіти, що виявилась така важлива істина“. Він не підозріває, що смертельно ображає бургомістра, який головує в управі курорту. Він не догадується, що робить незвичайну втіху Мортенові Кі й лю, багатому шкіряному заводчикові, що не був вибраний членом управи і тому радіє з усякої хиби нової управи. Одне слово, він не розуміє, що та істина, яку він виносив як дорогу дитину, розмінюватиметься на дрібну монету нечесними людьми, що ці нікчемні, жадібні, самолюбиві люди заяляють її, поб'ються за неї, зроблять з неї знаряддя особистих корисливих цілей і vorушитимуться, як відкриті ним мікроби. Він нічого не розуміє з тієї бурі, яку здійняло його відкриття. З маси слів, які він чує навколо себе, він вихоплює слова правди, що ненавмисне захоплюються серед моря неправди. Він чіпляється за ці слова, не розуміючи, що люди, вимовляючи їх, користуються ними тільки як знаряддям, щоб досягти своєї мети. При кожному такому слові йому здається, що істина знайдена. Він захоплюється, коли редактор місцевої газети обіцяє підтримати його. Ще більше захоплюється він з того співчуття, що його висловлює йому власник місцевої друкарні, представник „згуртованої більшості“. Щоправда, лікареві Стокману не зовсім зрозуміло, навіщо потрібні всі ці готування до боротьби, коли справа і без того ясна і проста; а втім, він особливо не замислюється над деталями, а просто радіє з того, що в нього виявилась така сила співчуваючих людей. Він, як дитина, пишається тим, що його підтримують „вільномисляща незалежна преса“ і „згуртована більшість“. Він радий всьому цьому, як лишкові, що хоч і не відіграє значної ролі, проте прийнятний, у зв'язку з головним, з самим відкриттям істини. І коли відбувається перша сутичка з бургомістром, лікар Стокман з радістю згадує, що за ним стоїть „згуртована більшість“.

Як наївна була радість Стокмана з приводу виявлення громадського співчуття, так само наївні його здивовання і обурення, коли громадська думка, спрямовувана спритною рукою

бургомістра, обернулась проти нього. У Стокмана разюча здібність легко і швидко міняти свої погляди на навколишніх людей, на окремі факти. Проте ця мінливість тільки позірна. Він мінливий з погляду тієї або іншої окремої правди. Люди підходять до нього звідусюди, вони стараються зарахувати його до тієї чи іншої категорії суспільства. Вони хочуть відшукати тайну пружину, що керує діями Стокмана, і з усіх цих поглядів не можна вбачити послідовності в його діях. Може, Стокман хотів знецінити акції водолікарні, а потім, купивши їх, нажити багатство? Багато хто натрапляючи на цю дотепну здогадку, уже починає захоплюватись винахідливістю спритного спекулянта, і найбільш впливові громадяни навіть починають поважати Стокмана. Але якщо такий був план Стокмана, то навіщо акції скуповує близька йому людина? Адже така одверта дія може зруйнувати весь план. І розумні люди здивовані. Може, Стокман хотів помститися на управі курорту за те, що йому не збільшують утримання? Але тоді чому він гнівається, коли бургомістр натякає йому на можливість поліпшити його становище? Одне слово, вчинок Стокмана не можна виправдати ні з одного погляду, який могла б зрозуміти звикла до брехні громадськість. І нікому не спаде на думку найпростіший мотив. Ніхто не догадується з'ясувати вчинок Стокмана звичайним прагненням до правди, що проливає ясність на всі дії наївного ідеаліста, і в цій ясності всі його дивні вигадки і слова несподівано зливаються в струнку гаму, в систему мужньої стійкої боротьби за істину. Стокман виявляється послідовним і вірним собі від першого до останнього кроку. Люди ворущаються коло нього, наближаються і відходять, вони намагаються заплутати його в свої корисливі інтереси; він наївно і охоче йде за ними, навіть стає знаряддям у їх руках, поки справа не доходить до здобутої ним істини,— тоді він виростає в непохитного велетня і все, що присмокталося до нього, відлітає на всі боки при одному тільки зідханні цієї могутньої людини.

Ця з вигляду безсила і затуркана людина йде таким невблаганно правильним і логічним шляхом до істини, що в своїй ході зачіпає і перевертає геть усі перешкоди, і кінцевим результатом цього неухильного руху неминуче має бути цілковите повалення всього існуючого ладу. Лікар Стокман почав з водолікарні. Йому здавалось, що весь світ радітиме разом з ним з того, що виявилась істина, але коли він зіткнувся з владою в особі бургомістра, він переніс на владу провину за те, що суспільство ухиляється від істинного шляху, і поклав спертися на гласність, на громадську думку. Проте, коли й тут він не знайшов підтримки, він не побоявся оголосити війну і громадськості і лишився зовсім самотний. „Найнебезпечніші серед нас вороги істини і свободи,— прийшов він до висновку,— це — згуртована більшість. Так, проклята, згуртована ліберальна більшість... Більшість ніколи не має рації. Ніколи, кажу я! Це — соціальна неправда, одна з тих загально визнаних брехливих умовностей, проти яких повинна повставати кожна вільна і мисляща лю-

дина. З яких людей складається більшість країни: з розумних чи нерозумних? Я гадаю, що всі погодяться, що нерозумні люди становлять страшну, переважну більшість на всій земній кулі. Але чи правильно, щоб нерозумні керували розумними?.. На стороні більшості *сила*, на жаль, але *не право*. Маю рацію я і небагато інших окремих осіб. *Меншість* завжди має рацію“. Ці окремі особи, на думку Стокмана, „стоять немов на аванпостах людства, так далеко попереду, що згуртована більшість ще не дійшла туди, і там б'ються за істини, що народилися в свідомості ще занадто недавно, щоб вони могли згуртувати навколо себе якунебудь більшість“.

Такий той підсумок, до якого прийшов лікар Стокман. „Найсильніший у світі той, хто найбільше за всіх самотний“. Ця фраза визначає і основу світогляду самого Ібсена. Він—сильний і оригінальний мислитель, що озирнув життя новим поглядом. Але з висот думок він не сходить у низини життя: з однаковою силою він нищить і темні сили, що стають на перешкоді справі прогресу, і передові ідеї нашого часу. У своєму гордому пориві до далекої кінцевої правди він топче наші тимчасові і відносні „правди“. Корисливість влади і принцип більшості, останнє слово демократичної мудрості, потрапляють в загальну категорію темних сил. „Хто,—говорить Брандес,—прагнучи до великих, рішучих, широкоосяжних переворотів, байдуже або зневажливо дивиться на невеликі зміни в ході розвитку життя, що повільно відбуваються, на поступові, досягані крок по кроку, політичні поліпшення, на компроміси, що їх змушені укладати практичні діячі, бо тільки з їх допомогою є можливість хоч би частково здійснити улюблену ідею, нарешті, на асоціації, без яких для кожного, що не може грубо наказувати, неможливо здійснити хоч би одну із своїх думок,—той не повинен і пальцем рухати в практичному житті; він може, як Бранд, тільки вказувати на зівущу безодню, що відокремлює дійсність, в якій ми живемо і діємо, від ідеалу. Всяка його спроба щось зробити самому або спонукати інших до зовнішніх дій, що відповідають наміченій меті, привела б тільки до того, щоб примусити своїх прибічників перескакувати стрімголов через запаморочливо глибоке провалля, що відділяє існуюче в дійсності від бажаного, а його самого примусила б зазнати найнеприємніших наслідків“.

XXII.

Символізм.— „Скарб смиренних“ Метерлінка.— Символічний світогляд: трансцендентальний світ і його прояв у світі явищ.— Мовчання.— Символічна мораль і естетика.— Теорія символічної драми.— „Intruse“.— Символізм і декадентство та їх суспільний підклад.— Висновки.

„Панівному досі крайньому позитивізму приходить кінець“,— говорить Метерлінк у своєму напівфілософському, напівпоетичному творі „Скарб смиренних“. Найяскравіший представник сучасного символізму співав відхідну позитивізму і на-

туралізму, як Ніцше своєю індивідуалістичною філософією намагався завдати удару демократичним ідеалам віку. Демократичний рух у суспільстві і реалістичний напрям у літературі, як ми бачили, ішли пліч-о-пліч протягом усього ХІХ сторіччя. Тим то не дивно, що коли почалась реакція проти крайностей реалізму і його рідного дітища — натуралізму, ця реакція позначилась не тільки в проповіді аристократичного індивідуалізму, але й у повороті до романтичних ідеалів, бо символізм є не що інше, як нова форма романтизму.

Що таке символізм? Як і всякий літературний рух, символічний напрям виявляється не тільки в поетичних творах, але прагне стати теорією, філософською і естетичною доктриною. Згадана нами книга Метерлінка являє собою найповніший виклад цієї доктрини.

Символіст передусім вірить у можливість дійти до тайни вічного абсолютного життя, що існує поруч із звичайним, видимим життям. Позитивізм обмежує сферу дослідження лише світом явищ, феноменів, символіст знову намагається проникнути в світ нуменів, досягнути тайну всесвіту. Він знову прокладає міст із світу реального в світ трансцендентальний, — міст, що його зруйнував був вік строго-наукової роботи. За його ученням, поруч із звичайним життям є „інше життя, де все стає значним, все беззахисне, ніщо не наслідкується, сміятися, панує самовладність, де ніщо більше не забувається“ (цитати всюди за вид. В. Сабліна). Ставлення людини до нескінченного і є те, що відрізняє її від іншої людини. Треба, щоб кожна людина знайшла особисто для самої себе можливість жити вищим життям серед скромної і неминучої повсякденної дійсності. Для людини немає благороднішого завдання. „Якщо вірне є те, що творення не закінчується людиною і що навколо нас є вищі незримі істоти, то ці істоти вищі за нас тільки тим, що мають з безмежним зносини, які ми не можемо собі уявити“.

В це учення про інший світ, про абсолютне і безмежне, символізм не вніс нічого порівняно з теологічним або романтичним світоглядом. Нове в символізмі полягає в його ученні про прояв цього безмежного в світі явищ. Ми всі живемо в єднанні з безмежним, але це єднання виявляється не в повсякденному житті, а в напівсвідомих, невиразних почуттях. Кожне найпростіше, найзвичайніше явище, крім свого прямого значення, має в собі ще вищий таємничий зміст. Щоб проявляти своє вище життя, людська душа не потребує почуттів. Саме за наших часів ми спостерігаємо в повсякденному житті серед найбільш смиренних виникнення таємних і прямих єднань, духовних явищ і зближення душ, про які досі абсолютно не знали. Нинішня психологія, що вивчає духовні явища, щільно пов'язані з матерією, має незабаром поступитися місцем перед вищою психологією, що „вивчає безпосереднє єднання душ, *почутливість і чудесну присутність* нашої душі“. Досі мало спинялись на питаннях „про передчуття, про дивне враження від зустрічі або погляду, про вирішення, прийняте в сфері,

неприсутній для людського розуму, про втручання незрозумілої, незбагненої сили, про тайні закони антипатії або симпатії, про свідомі або інстинктивні поривання, про переважний вплив невисказаного“. Досі, говорить Метерлінк, ніхто не підозрівав, яким „чудодійним тягарем“ тяжіють вони над життям, тепер ці духовні явища хвилюють не тільки видатні уми, але навіть найнікчемніших людей. Якщо ви недобрі, то ваша присутність виявить це в сто раз ясніше, ніж два-три сторіччя тому. Такі дві основні ідеї символізму. Над матеріальним життям є інше — духовне. Це вище життя проявляється в напівсвідомих, невиразних рухах нашого духу, а не в тих звичайних наших пристрастях або зовнішніх подіях, що в них ми можемо здати собі справу.

Звідси випливає третя ідея Метерлінка: чим менше проявляємо ми себе в звичайних словах і діях, тим більше підносимося ми над матеріальним життям і живемо вищим духовним життям. Метерлінк доходить до того, що вищим моментом виявлення душі вважає мовчання. Душа людини виявляється саме тоді, коли ця людина мовчить, а не тоді, коли говорить: „Заледве уста засипають, душі пробуджуються і починають діяти, бо мовчання — це стихія, повна несподіванок, небезпек і щастя, стихія, в якій душі вільно віддаються одна одній. Якщо ви справді хочете віддатися кому небудь, мовчіть“. На думку Метерлінка, під час мовчання душа людини виявляється настільки, що багато людей, які загалом не бояться нічого, мовчання бояться. „Є істоти, з якими не насмілювався б мовчати найбільший герой“. Один із друзів поета написав йому, що вони обидва ще не знають один одного, бо вони ще „не насмілювались мовчати вкупі“. І це було справді так, додає поет: „Ми так глибоко любили один одного, що боялися цього надлюдського переживання“. Інакше кажучи, мовчання може виявити те, що не можуть виявити довгі роки любові, дружби і розмов. Дві душі, що здавалися дружними і люблячими, в істинному світі під час мовчання можуть виявитися ворожими. „Наскільки всі слова схожі між собою, настільки різняться всі мовчання“. Звідси ясно, яка бліда і неправдива наша звичайна мова, як нездатна вона передати те, що твориться за межами „цього життя“, а з другої сторони — яким великим виразником духовного життя є мова мовчання і невиразних натяків. „Думка речена є неправда“, — сказав наш поет. Метерлінк висловлює ту таки думку: „висловлюючи щонебудь, ми дивно профануємо це“.

З цим ученням про вище життя щільно пов'язане і естетичне вчення Метерлінка. Земна мораль виявляється мізерною перед містичною мораллю. Якби наша душа раптом стала зримою і їй довелось би пройти серед інших душ без покровів, чи накинула б вона довге покривало свого волосся на численні гріхи плоті? Вона не знала їх, і вони навіть не торкалися до неї ніколи, вони відбувались за тисячі верст від її престолу. „Вона ні в що не втручалась, вона жила своїм життям коло світла, і тільки про це життя вона і пам'ятає“. Одне слово, між мі-

стичною мораллю і земною нема зв'язку. На думку Метерлінка, „душа може лишитися чистою в жахливому убивстві; часто вона перетворює на внутрішнє сяйво все зло, при якому вона змушена бути“. Життя душі і наші вчинки незалежні одне від одного: „людина може зробити найпідліші злочини, і найбільший із цих злочинів навіть і на мить не знищить аромату свіжості і духовної чистоти, що людину оточує“. Одне слово, і в сфері моралі, як і в сфері пізнання світу, життя і людини, Метерлінк знищує звичайні земні путі і установлює нові, туманні і невиразні, що нібито ведуть до пізнання у вищій атмосфері, де відбувається особливе життя, де є таємнича істина, глибша, ніж матеріальна. У світлі цієї істини, з погляду цієї „загальної батьківщини, куди ми приходимо, де ми зустрічаємося і звідки легко повертаємося“, наше життя набирає химерного забарвлення. Усе моральне в земному розумінні може стати убійчим для душі, наближення мученика або мудреця може „потопити нашу душу в нестерпучий морок“, і навпаки: убивство може бути сумісним з „ароматом свіжості і духовної чистоти“.

У зв'язку з загальним ученням символістів є і те важливе значення, що його вони надають жінці і любові. Це почуття, самою своєю природою, має посісти значне місце в філософії напівсвідомих душевних рухів і настроїв. Жінка, за ученням Метерлінка, більше ніж мужчина підпадає фатумові. Вона ніколи широко не бореться з ним. „Вона ще ближча до бога і з більшою покірливістю віддає себе під владу непорочної тайни“. Тим то події нашого життя, в яких бере участь жінка, приводять нас „майже до самих верховин фатуму“. Коло цих подій відчуваєш часом „світле передчуття“ життя. Герої пізнавали „силу і незмінність своєї долі“ на жіночих грудях, людина, що „ніколи не спочивала коло жіночого серця, не може передчути майбутнє“ і т. д. І в любові, як і у всьому іншому, Метерлінка не цікавлять слова і вчинки; все це мізерне й нікчемне „перед тайнами“. „Погляд, поцілунок, упевненість в незримій могутній присутності—цим усе сказано“.

Естетична доктрина символізму впливає з його загального учення. Саме краса відкриває нам того бога, що його мусить підстерігати кожна людина. За ученням Метерлінка, природні і первинні стосунки душі з душею є стосунки краси. „Краса—це єдина мова наших душ. Іншої вони не розуміють. У них нема іншого життя, вони нічого іншого не можуть створити, вони не можуть цікавитися нічим іншим“. Це—культ краси, що його не знали навіть романтики. Краса стала символістові тим, чим релігія була для віруючого. Вона заміняє собою відкриття. Через неї пізнається вище духовне життя. Уже романтики ставили поезію над дійсністю. Для символіста поезія стає майже єдиним важливим і значним елементом нашого існування, бо поети уважніші, ніж решта людей, до „безмежної тіні“. По суті вища поезія в тому й полягає, щоб зробити проїжджими „широкі дороги, які ведуть від того, що ми бачимо, до

того, чого ми не бачимо“. Найважливішим елементом поетичного твору Метерлінк вважає „ідею, яка охоплює весь твір і створює йому одному властивий настрій, тобто власне уявлення поета про невідоме, де витають істоти і предмети, викликані ним із таємничого світу, що панує над ними, судить і керує їх долею“. Поетичний твір майже завжди своєю красою і величчю завдячує „натякові на тайни людської долі, якогонебудь нового зв'язку зримого з незримим, тимчасового з вічним“.

Визначивши завдання нової поезії взагалі, Метерлінк робить спробу створити нову символічну драму. Завдання цієї драми — передати трагічне, що є в повсякденному житті, що його легко відчутти, але нелегко показати, бо основа трагізму тут не матеріальна. Справа полягає в тому, щоб показати, „що є дивного у звичайному життєвому факті“. Символічна трагедія має передати те таємниче і безмежне, що відчувається в кожному повсякденному явищі. Метерлінк вважає, що колишня трагедія не задовольняє свого призначення: „Наші творці трагедій і посередні художники вважають, що їх твори цікаві силою відтворюваного сюжету, і хочуть розважати нас тим самим, що потішало варварів, для яких лиходійства, убивства і зради були звичайним явищем. А тим часом здебільшого наше життя проходить далеко від крові, криків і шпиг, а сльози людей стали мовчазними, незримими, майже духовними“. Те, що наповнює сучасну трагедію: зраджений чоловік, що вбиває свою дружину, син, що мстить за батька, убиті королі тощо,— все це поверхова, матеріальна велич,— велич крові, зовнішніх сліз і смерті. Істоти, охоплені причіпливою ідеєю, істоти, яким ніколи жити, бо треба вбивати суперника або полюбовницю, нічого не можуть сказати глядачеві. „Я,— говорить Метерлінк,— прийшов, сподіваючись побачити щонебудь із життя, зв'язаного з своїми джерелами і тайнами, зв'язаного узами, що їх я не маю можливості і сили постійно помічати. Я прийшов, сподіваючись хоч на мить глянути на красу, велич і значення мого скромного буденного існування. Я сподівався, що буде виявлена чиясь присутність, якась сила або якесь божество, що живе зі мною в одній кімнаті. Я ждав якихось вищих хвилин, що їх я, не підозріваючи цього, переживаю в найнікчемніші години, а бачив здебільшого тільки людину, що довго розповідала мені, через що її мучать ревності, чому вона отруєє інших або вбиває себе“.

Колишній театр, отже, не задовольняє нових потреб витонченого смаку. Високі герої, що діють під впливом звичайних, хоч і могутніх пристрастей, нижчі, ніж найзвичайший герой нашого часу, якщо в його буденних мало ефектних вчинках розкривається світовий трагізм. „Я,— говорить Метерлінк,— бувало думав, що старий, який сидить у кріслі і просто чекає при світлі лампи, прислухається, не знаючи їх, до всіх вічних законів, що панують навколо його дому, пізнає, не розуміючи, що діється в мовчаннях дверей і вікон, і в слабому голосі світу відчуває присутність своєї душі і своєї долі, схиляє трохи голову, не підозріваючи, що всі сили цього світу з'являються і пильнують у кімнаті, як уважні

служниці, не знаючи, що саме сонце підтримує над проваллям маленький стіл, на який він спирається, і що немає ні одного світила в небі і ні однієї душі, байдужих до руху повік, що опускаються, або до думки, що підноситься,— я бувало думав, що цей нерухомий старий жив у дійсності життям глибшим, людянішим і загальнішим, ніж полюбовник, що душить свою полюбовницю, капітан, що здобуває перемогу, або чоловік, що мститься за свою честь“. Завдання символічного поета-драматурга особливо тяжке. Ліричний поет-символіст може бути чимось на зразок теоретика всього невідомого і може додержуватись найзагальніших широких і невиразних ідей. Драматургові треба звести своє уявлення про невідоме до повсякденного реального життя, йому доводиться поєднати потойбічне з реальним, і, на думку Метерлінка, деяким драматургам уже тепер щастить здійснити ці принципи драми майбутнього. Такими є Ібсен і Лев Толстой. Ми відчуваємо, що вищі сили, діючи в ібсенівських „Привидах“ і в толстовській „Владі тьми“, тяжать над нашою долею. „У драмі Толстого нас примушує трепетати не християнський бог, а бог, що є в людській душі, простіший, чистіший, величніший, ніж усі інші“.

Така туманна теорія символізму, що її Метерлінк намагався здійснити у своїх невеличких одноактних п'єсах. Спинимося на одній із них — „Intruse“, що зажила найбільшої популярності у нас, в Росії, і виїшла в численних російських перекладах під різними назвами („Втируша“, „Непрошенная“, „Вторжение смерти“).

У цій драмі перед нами ті два світи, про які говорить Метерлінк: світ буденщини, буденних турбот і тривог, в яких спить душа, і світ безмежного, де душа розправляє свої крила і живе вищим життям. Ми в похмурому залі старовинного замку. У сусідній кімнаті хвора. Дід, батько, дядько, три доньки, стурбовані станом хворої, вони обмінюються звичайнісінькими словами, переходять від сподівання до побоювання, обговорюють слова лікарів. Одне слово, перед нами буденна, сіра картина, одна з тих картин, що часто бувають у першій-ліпшій сім'ї і що не могли притягти увагу драматурга колишніх часів, тих часів, коли шукали ефектних колізій і незвичайних пристрастей. „Небезпека минула, тепер уже вона врятована“,— говорить батько (цитати за вид. В. Сабліна). „А мені здається, що їй погано“—заперече дід. „Проте, коли лікарі говорять, то ми можемо бути спокійні“. До цих слів дядько додає: „Сьогодні після обіду у неї був дуже добрий вигляд... І зараз вона міцно спить“. І так до кінця драми. Вони говорять про дитину, яка щойно народилася і є причиною мук хворої, про годувальницю, що дуже втомилась, про стару сестру-жалібницю, яку все чекають і яка обіцяла прийти, але чомусь довго не йде, про лебедів, що їх видно з вікна на освітленому місяцем ставу і що чогось сполошилися. Одне слово, якщо просто підійти до п'єси, треба тільки дивуватися, навіщо переносити на кін театру цю буденну сценку і цих буденних героїв з їх дрібними тривогами і повсякденними турботами.

Але поет ставив собі не це завдання. Серед цих звичайних героїв є ще одна героїня, що її присутність незримо відчувається. Саме вона і є та центральна постать, заради якої написана п'єса. Ця героїня—смерть. Її страшний подих відчувається не в словах, що їх вимовляють дійові особи, а в їх мовчанні, в їх недомовках, в їх жестах і несподіваних вигуках. Поруч з буденною сценою піднімається завіса безмежного. Кожен рух, кожне явище, що відбувається на сцені, має два значення: одне—просте і ясне, друге—невиразне і велике. Хай ці люди говорять звичайні слова, хай тішаться тим, що небезпека минула,—між ними стоїть щось неминуче. Воно сильніше за їх прості слова, воно заглушає ці слова, і вони все це відчують. В той час як уста їх говорять одне одному щось, душі їх говорять між собою інше. Наведемо два-три приклади того, як Метерлінк досягає своєї мети.—Батько. А зачини но двері! Уже пізно! Дочка. Зараз, тату. Я не можу їх зачинити. Дід. Що трапилось, дівчатка? Дядько. Нічого говорити це таким страшним голосом... Я допоможу вам! Старша донька. Ми не можемо їх зачинити щільно! Дядько. Вони відвологли... Спробуємо разом зачинити їх! Між дверками, мабуть, щось є. Батько. Завтра тесляр справить. Дід. Хіба тесляр прийде завтра?—У цій сцені нема нічого незвичайного. Двері зіпсувались, їх не можна замкнути, і завтра їх справлять. Тисячі разів на день відбуваються такі сцени, і ніхто не звертає на них уваги. Але Метерлінк надав звичайним словам учасників цієї сцени таких відтінків, що в них відчувається, крім їх прямого значення, інше, важливіше значення. Ніхто не згадує про нього, але всі душі вкладають у цей факт несправності дверей таємниче і важливе. Чому слова „що трапилось, дівчатка?“ дід вимовив, за словами дядька, „страшним голосом“? Навіщо це перепитування, чи прийде тесляр? Дід осліп, у нього через це особлива чутливість до внутрішнього голосу. Тим то він завжди перший збуджує тривогу. Йому страшно, а слідом за ним цей страх охоплює всіх. Всі почувають, що неподатливість дверей нагадує про ту страшну гостю, що вже застрягла в дверях. Її ждуть усі, це чекання наповнює всіх і все в залі, хоч ніхто про неї не говорить. І в той час, як уста просто говорять про несправність дверей, душі тремтять і повні жаху перед смертю, яка уже наблизилась, від якої не можна замкнутися, яку не можна вигнати, як не стараються всі заплющити очі перед цим найголовнішим. Вона стоїть, могутня і неминуча, вона стає головною дійовою особою; зовнішня драма блідне, і перед глядачем розгортається справжня внутрішня драма, що відбувається в душах присутніх.

Візьмемо другу сцену. Знадвору несподівано доходить звук нагострюваної коси.—Дід (здрігаючись). Ах! Дядько. Що це таке? Дочка. Я сама напевно не знаю... Мабуть, це садівник. Я не можу гарненько розглядіти. Він, мабуть, у тіні будинку. Батько. Звісно, садівник збирається косити. Дядько. Хіба він косить вночі? Батько. Завтра, мабуть, неділя. Ну, звичайно.

Я зауважив йому, що трава навколо будинку дуже висока.— Знову нічого незвичайного. Хіба мало таємничих звуків у лісі ясної місячної ночі, і хіба мало вигадливих і фантастичних тіней падає від будинку, від дерев, від кожного предмету. Але чомусь саме звук, що його людська уява звикла віками поєднувати з думкою про смерть, викликав таку тривогу присутніх. Чому це питання так всебічно обговорюють? Чому всі так жадібно шукають причину таємничого звуку, так спішать, немов не вірячи собі, підшукати заспокійливе з'ясування? Чому тривога зростає з неймовірною швидкістю в міру того, як дочці, що стоїть коло вікна, не щастить відшукати очима садівника? І знову дід, цей сліпий чутливий дід, здійняв тривогу. Так, усе говорить, що страшна гостя з косою вже тут. Цього ще не знають уста і свідомість присутніх, але це вже добре відоме душі кожного з них. Неспокій зростає: кожен рип дверей, кожен незрозумілий звук — словом усе, що гармонує з почуттям душ присутніх у залі, викликає жакливу тривогу. Душі реагують тільки на ці явища: зовнішнє, зрима життя, світ явищ, перетворюється тільки в аксесуар незримого життя безмежного. В момент, коли годинник б'є останній удар півночі, тривога перетворюється в панічний жах. Всім раптом видалося, що хтось підвівся зза столу. У зовнішньому світі знову ж таки нічого особливого, але душа знає, що страшне сталося. Погляди всіх в німому жаху приковані до дверей кімнати, де лежить хвора. На порозі з'являється сестра-жалібниця в чорному убранні. Вона нахилиється і хреститься на знак смерті хворої. Незрима гостя зробила свою страшну справу і зникла. Внутрішня драма закінчена, ми опинилися віч-на-віч з виявленням нескінченного в скінченному.

Символічна драма, як і символічна поезія взагалі, хоче правити за путь до філософських або релігійних відкриттів, вона поривається відкрити містичні істини, неприступні позитивному точному знанню. Така поезія не може знайти собі поживи в реальному світі, знайти слова в людській мові. Їй доводиться відходити дедалі більше в сферу туманного і незрозумілого, шукати таємничий зміст у сполученні звуків і слів не за їх прямим, а за особливим містичним значенням. Ця путь має неминуче привести до того кінця, до якого приходить всякій літературний напрям, що відмовляється черпати зміст поезії з безкінця різноманітного джерела реального життя: прибічникам символізму доводиться культивувати тільки форму. А та школа, що дістала назву декадентської школи, засвоїла саме тільки формальну сторону символізму: туманність образів, навмисне відчуження від реального життя і крайню вишуканість поетичних прийомів. Проте, декаденти не відповіли на запити певної частини інтелігенції, що не прилучилася до творчого класу сучасного суспільства, незадоволеного позитивним знанням, не вгамували спраги, викликані бажанням „пізнати відносини між світом зримим і тайною, що його оповиває“ (див. Зинаида Венгерова Метерлінк как художник и мыслитель в „Литературных характе-

ристиках“, книга II, СПб., 1905). Метерлінк, який вірив у майбутнє символізму, визнавав, що цю поезію важко сприймає сучасне людство, виховане на ідеях позитивізму і точного знання. „Тепер,—говорить він у передмові до своїх драм,— все неосяжне, надлюдське, безмежне—яке б ім'я ми йому не дали—стало майже неприступним для опрацювання, з того часу як ми не визнаємо більше а рїогї божественного втручання в людські вчинки, так що навіть генїєві не часто доводиться мати справу з ними“.

Постає питання, як виникла і розвинулась ця хороблива поезія поруч з потужним реалістичним і соціальним рухом європейської думки і літератури? Ця поезія — ознака занепаду буржуазії. Героїчний період в історії цього класу закінчився. Буржуа - батьки, здобувши мільйони, поступились своїм місцем перед синами, яким ці багатства дісталися в готовому вигляді. Їх треба витратити, треба винаходити штучні засоби, щоб витратити енергію, що лишається невикористаною у нащадків Бондербі і Кардонне. Величезній більшості наших буржуа до одуріння нудно. Хористками і шампанським не можна заповнити все життя. Виродок - буржуа, з дитинства оточений розкошами і розпустою, з зіпсованими нервами, не знає мети в житті, нездатний на здорові втіхи. „Тим часом у нього капітал; за щучим велінням йому в руки течуть мільйони; він, цей нещасний напівідіот,—один із могутніх господарів життя. Буржуа - виродок сам не вигадав би декадентства, але коли його вигадали, він захоплено віддав йому свою опіку“ (А. Луначарський, Морис Метерлінк, „Образование“, 1902, X). Запитаю цього типу ніщо не могло більшою мірою відповідати, ніж символізм і особливо декадентство. Вони лестили цьому типові, твердячи, що його розбещене життя не заважає красі і величі його вищого духовного існування; вони оздоблювали блискучою позолотою сірі камені, надавали благородного вигляду тому життю, в якому нічого не було, крім грязі. Одне слово, декадентство стало і виправданням і прикрашенням виродження. Із поривання символізму в потойбічний світ декаденти залишили тільки зневагу до тутешнього світу, байдужість до пороку перетворили в апофеоз пороку.

На початку ХХ сторіччя, як і сто років тому, література знову стає ареною боротьби між земним і небесним, між безмежною відданістю страждущому людству, з однієї сторони, і марними пориваннями в потойбічне — з другої. Але сили воюючих сторін змінились. Сто років тому світові поети співали про трансцендентальні прагнення і проклинали земні турботи, а реалізм і демократичний рух робили перші непевні кроки. Тепер вивчення життя і боротьба за щастя людства стали девізом найвизначніших талантів, а потойбічні ідеали втілились в хоробливу поезію, і ніхто інший, як саме Метерлінк, краще всіх визначив це в „Таємному храмі“.

„Так, це істина, і якщо хочете, найширша і найпевніша істина, що наше життя ніщо, зусилля, що ми їх робимо, смішні, наше існування і навіть існування нашої планети — лише нікчемна

випадковість в історії світів; але істина і те, що наше життя і наша планета є для нас найважливі феномени і навіть єдино важливі в історії світів. Яка ж з них певніша? Одна впливає на нашу уяву і може бути нам корисна в своїй галузі, але друга стосується безпосередньо нашого повсякденного життя. Віддамо кожній належне. Суть не в тому, щоб вибрати істину, найбільш справедливу з загального погляду, але ту, що є найпевніша з погляду людського. Ми не знаємо, яка мета всесвіту, важлива для нього доля нашого роду, чи ні; отже, імовірна непотрібність нашого роду є істина, що лише посередньо зачіпає нас і лишається для нас нерозв'язаною. Тим часом як друга істина, та, що дає нам свідомість важливості нашого життя, звісно, вужча, але стосується нас, справді, безпосередньо й безперечно. *Ми зробили б помилку, пожертвувавши нею або підкоривши її чужій істині.* Річ певна, нам дозволено не губити з поля зору першу, вона підтримуватиме і освітлюватиме другу, навчить нас не бути її обмеженим і гонористим рабом і користуватися всім, чого вона не охоплює. Але якщо вона відбирає у нас бадьорість і паралізує нас,—значить, ми не уявляємо собі досить виразно того величезного і разом з тим надзвичайно небезпечного місця, що його вона посідає в сфері важливих істин, бо вона залежить від великої кількості ще нерозв'язаних проблем, тоді як проблеми, що від них залежить друга, розв'язуються самим життям“.

Це визнання одного з найобдарованіших представників нової поезії є кращим розв'язанням віковичної суперечки між трансцендентальними і реальними прагненнями і визначає путь, якою йде література ХХ сторіччя. Відкинувши крайності натуралізму, література лишиться вірною своєму основному завданню—організації колективної волі через вплив на почуття і настрої тієї або іншої суспільної групи.

ПОКАЖЧИК ПІДРУЧНИКІВ¹.

Для загального обізнання з науковими, соціальними, політичними і літературними ідеями.

Н. Лукин (Антонов), Новейшая история Западной Европы, в. I, ГИЗ, 1925, вид. 2.

Ш. Сеньобос, Политическая история современной Европы, пер. під ред. Поссе, СПб, 1899.

Р. Виппер, Общественные учения и исторические теории XVIII и XIX вв., СПб, 1900.

А. Шахов, Очерки литературного движения в первую половину XIX века, СПб, 1898.

Пти де - Жюльвиль, Иллюстрированная история новейшей французской литературы, пер. під ред. Ю. Веселовського, М., 1899 — 1900.

Жорж Пелисье, Литературное движение в XIX ст., пер. Доппельмайер, М., 1895.

Г. Лансон, Французская литература XIX в., два рос. видання, „Образование“ і Солдатенкова, т. II.

Г. Брандес, Главные течения в европейской литературе XIX в. (є численні переклади. Вкажемо два: Неведомського, М., 1881 і останнє видання Фукса).

Романес, Теория Дарвина, М., 1899.

До першого розділу.

Вл. Штейн, Граф Джиакомо Леопарди и его теория infelicitа, СПб, 1891. Вірші Леопарді видані в перекладі Помяна, але переклад незадовільний. Кращий переклад Ів. Тхоржевського: Леопарді — „Песни и отрывки“, СПб, 1908. В „Пантеоне литературы“ за 1888 р. перекладені „Розмови“ Леопарді і зміщені деякі вірші в добрих перекладах.

Про Шатобріана прекрасний розділ у книзі Шахова.

Із творів Шатобріана досить прочитати „Рене“ і „Мученики“. Є в рос. перекладі.

До другого розділу.

Романи Діккенса і Теккеря є в численних рос. перекладах. Деякі поезії Томаса Гуда й інших англійських поетів перекладені в збірці Гербеля: „Английские поэты в биографиях и образцах“, СПб, 1875.

Про Діккенса і Теккеря:

И. Тэн, История английской литературы, т. V, Современники, пер. П. Когана, М., 1904.

Плещев, Жизнь Диккенса, „Сев. Вест.“, 1890.

Стаття Дружиніна в V томі його „Сочинений“.

Про поетів. Стаття Н. Стороженка: „Английские поэты нужды и горя“ в його книзі „Из области литературы“, М., 1902.

¹ Зазначену літературу треба використовувати критично. Рекомендований список літератури подаємо далі.

До третього розділу.

Твори Жорж - Санд і Бальзака видані в численних рос. перекладах.
Лили Браун, Женский вопрос, пер. під ред. Гросмана, СПб, 1903.
Е. Каро, Жорж - Санд, пер. Маслової, М., 1899.
Влад. Каренин, Жорж - Санд, ее жизнь и произведения, два томи.
И. Тэн, Бальзак, этюд; „Библ. европ. писат.“.

До четвертого розділу.

Романи Гюго в численних рос. перекладах. Видання Фукса, під ред. Вайнберга, Київ. Головні драми Гюго є в окремих виданнях („Ернані“, „Рюї Блаз“, „Марія Тюдор“ та ін.). Нове видання „Просвещения“ під ред. і з передмовою П. Когана.

В. Гюго и его время, пер. Доппельмайер, з передмовою Н. Стороженка, М., 1887.

Стаття Дешана про Гюго у згаданій книзі Жюльвілля.

Поезії Бодлера в перекладі П. Я. і стаття про Бодлера перекладача, т. II, СПб, 1902. Другий переклад Еліса.

Повна збірка творів Г. Гейне, під ред. П. Вейнберга, вид. 2-е А. Ф. Маркса, 1904, додаток до „Нивы“. Крім того численні видання „Книги пісень“ та інших творів. Нов. переклад (вибрані твори) у вид. „Всемирная литература“.

Очерки по истории Германии в XIX ст., т. I, пер. Базарова і Степанова, вид. С. Скірмунта, СПб, 1905.

До п'ятого розділу.

Н. К. Михайловский, Теория Дарвина и общественная наука. Інші статті про дарвінізм у „Сочинениях“, вид. „Русск. бог.“, СПб, 1896.

Э. Золя, Полное собрание сочинений, вид. Фукса в Києві.

Н. Е. Кудрин, Эмиль Золя, „Русск. бог.“, X, 1902.

З. Венгерова, Литературные характеристики, СПб, 1897 (статті про Золя, Гауптмана, Ібсена та інших новітніх письменників).

Г. Гауптман, Полное собрание сочинений, пер. під ред. К. Бальмонта в трьох томах, М., 1902 — 1905, вид. С. Скірмунта. Є і інші переклади.

Зудерман, Собрание драматических сочинений, пер. під ред. К. Бальмонта, у двох томах, М., 1902 — 1903, вид. С. Скірмунта. Є й інші переклади.

До шостого розділу.

А. Лихтенберже, Философия Ницше, під ред. Неведомського, СПб, 1901.

Лео Берг, Сверхчеловек в современной литературе, пер. Л. Горбунової, М., 1905.

Г. Брандес, Г. Ибсен в „Собрании сочинений Брандеса“, у вид. Фукса.

Плеханов, Ибсен.

Г. Ибсен, Полное собрание сочинений, пер. з датської А. П. Ганзен, вид. С. Скірмунта, М., 1903 — 1905. До кожної драми додані критичні відгуки кращих європейських критиків Ібсена. Є інші численні переклади.

М. Метерлінк, Полное собрание сочинений, вид. Пірожкова. Є інші переклади.

Зинаида Венгерова, Литературные характеристики, СПб, 1905, книга друга (статті про Метерлінка та інших сучасних письменників).

ПОКАЖЧИК ЛІТЕРАТУРИ.

- Н. Лукин (Антонов)*, Новейшая история Западной Европы, в. I, Гиз, 1925, вид. 2-е.
- Ш. Сеньбос*, Политич. история совр. Европы, пер. під ред. Поссе, СПб, 1889.
- Туган - Барановский*, Очерки из истории новейшей политической экономии.
- A. Rambaud*, Histoire de la civilisation contemp., Paris, 1888.
- Fr. Danneman*, Grundriss einer Geschichte der Naturwissenschaften, Leipzig, 1898.
- P. Vunper*, Общественные учения и историч. теории XVIII и XIX вв.
- Epistolario di G. Leopardi raccolto e ordinato da Prospero Vanni*, Firenze, 1892.
- Opere di G. Leopardi*, Leipz., 1877.
- „Разговоры“ Леопарди в „Пантеоне литературы“ 1888.
- F. A. Aulard*, Essai sur Giacomo Leopardi, Paris, 1887.
- Вл. Штейн*, Граф Джакомо Леопарди.
- H. Grimm*, Giacomo Leopardi's hundertjähriger Geburtstag, Deutsche Rundschau, Mai, 1898.
- Emil Krantz*, Le pessimisme de Leopardi. Revue philosophique, Octobre 1880.
- Г. Брандес*, Реакция во Франции.
- А. Шахов*, Очерки литературного движения в первую половину XIX века, особливо розділ про Шатобріана.
- G. Pellissier*, Le mouvement littéraire au XIX siècle i рос. переклад Доппельмайер.
- Э. Дезессар*, Шатобриан (в „Ист. франц. лит.“ під ред. Жюльвілля).
- Шатобриан*, Рене, в рос. перекладі.
- Н. Стороженко*, Английские поэты нужды и горя. В книзі „Из области литературы“ того ж автора.
- Вірші Томаса Гуда в збірнику Гербеля „Английские поэты в биографиях и образцах“.
- А. Плещеев*, Жизнь Диккенса, „Сев. вестн.“, 1890.
- John Forster*, The Life of Charles Dickens, Leipzig.
- Стаття Кирпичникова про Діккенса - педагога в збірнику „Педагогические очерки“ того ж автора.
- Дружинин*, Сочинения, т. V (про Діккенса).
- Романи Діккенса, в різних рос. перекладах.
- Anthony Trollope*, Thackeray, в серії English Men of Letters, 1892.
- James Gannev*, Brief Memoir of Thackeray, Edinbourg, 1864.
- Романи Теккерей, в різних рос. перекладах.
- И. Тэн*, Диккенс } В книзі „Современники“, т. V, История английской ли-
И. Тэн, Теккерей } тературы, пер. П. Когана.
- Стаття Дружиніна про Теккерей в V т. „Сочинений“.
- Лили Браун*, Женский вопрос.
- Е. Каро*, Жорж - Санд, М., 1899.
- Владимир Каренин*, Жорж - Санд, ее жизнь и произведения.
- Розділи про Жорж - Санд, в творах Брандеса, Шахова, Пелісьє, Lemaitre'a („Les contemporains“, 4-ème série, Paris, 1893), Фаре (Литературные этюды XIX в. М., 1901).
- Роман Жорж - Санд „Le réché de monsieur Antoine“, всі інші в різних, рос. перекладах.
- Огюст Конт и позитивизм, статті Мілля, Спенсера і Л. Уорда, М., 1897.
- Paul Flat*, Essais sur Balzac, Paris, 1893.
- Paul Flat*, Seconds essais sur Balzac, Paris, 1894.
- Docteur Cabanès*, Balzac ignoré, Paris, 1899.
- H. Taine*, Balzac. В Nouveaux essais de critique, Paris, 1896.

- Див. про Бальзака також згадані вище праці Брандеса, Шахова, Пелісьє та ін. *H. de Balzac, Lettres à l'étrangère, Paris, MDCCCXCIX.*
- Романи Бальзака в різних рос. перекладах.
- В. Гюго и его время по запискам, воспоминаниям и рассказам близких свидетелей его жизни, з передмовою Н. Стороженка, М., 1887.
- Alfred Barbou, Victor Hugo et son temps, Paris, 1881.*
- Ernst Dupui, Victor Hugo, L'homme et le poète, Paris, 1887.*
- Гастон Дешан, Виктор Гюго, в серії під ред. Жюльвілля.*
- Рене Думик, Романтический театр, в тій же серії.*
- Розділи про Гюго у згаданих загальних творах.
- Романи Гюго в вид. Фукса та інших, драми в різних перекладах.
- V. Hugo, Cromwell. В Oeuvres complètes de V. Hugo, Paris, Hetzel. (Звідси передмова до „Кромвеля“.)*
- Paul Bourget, Essais de psychologie contemporaine.*
- Ch. Baudelaire, Oeuvres posthumes et correspondances inédites, Paris, 1887.*
- Eugène Crépet, Etude biographique в Oeuvres posthumes.*
- Théophile Gautier, Charles Baudelaire у виданні „Les fleurs du mal“, 1884.*
- Saint - Beuve, Causeries du Lundi.*
- Розділи про Бодлера в загальних творах.
- Ch. Baudelaire, „Les fleurs du mal“ 1884 і рос. пер. П. Я. в другому виданні „Стихотворений“ П. Я.*
- Очерки по истории Германии в XIX в., т. I, пер. Базарова і Степанова, СПб, 1905.
- Сочинения Гейне, пер. під ред. П. Вейнберга з „Биографич. очерком“ редактора.
- Adolf Strodttmann, H. Heine's Leben und Werke, Hamburg, 1884.*
- Robert Proëls, Heinrich Heine, Stuttgart, 1886.*
- Johannes Proëls, Das Junge Deutschland, Stuttgart, 1892.*
- Н. К. Михайловский, Теория Дарвина и общественные науки.*
- Романес, Теория Дарвина, М., 1899.*
- Альфред Уоллес, Дарвинизм, М., 1898.*
- Paul Alexis, Emil Zola, Notes d'un ami, Paris, 1882.*
- Ferdinand Brunetiere, Le Roman naturaliste, Paris, 1893.*
- Стаття Zola в Die Zukunft, 11 окт. 1902.
- Н. Е. Кудрин, Эмиль Золя, „Русск. бор.“, 1902, X.*
- К. Арсеньев, Критические этюды. (Стаття про експериментальний роман). Полное собрание сочинений Эмиля Золя, вид. Фукса в Києві.*
- Adalbert von Hanstein, Gerhart Hauptmann, Leipzig, 1898.*
- Paul Schletter, Gerhart Hauptmann, Berlin, 1898.*
- Г. Гауптман, Полное собрание сочинений, вид. С. Скірмунта.*
- Dr. Hans Landsberg, Friedrich Nietzsche und deutsche Litteratur, Leipzig, 1902.*
- А. Лихтенберже, Философия Ницше, пер. під ред. Неведомського.*
- Fr. Nietzsche, Also sprach Zarathustra, Leipzig, 1902.*
- Fr. Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse, Leipzig, 1894.*
- Hans Gallwitz, Friedrich Nietzsche, Dresden u. Leipzig, 1898.*
- Theobald Siegler, Fr. Nietzsche, Berlin, 1900.*
- Пушибышевский, Homo Sapiens, вид. „Скорпиона“.*
- Leo Berg, Der Uebermensch in der modernen Litteratur, Paris, Leipzig, Münch., 1897. (Рос. переклад Л. Горбунової: „Сверхчеловек в современной литературе“, М., 1905).*
- Зудерман, Собрание сочинений, вид. С. Скірмунта.*
- Фредерик - Винкель Горн, История скандинавской литературы, М., 1894.*
- Г. Брандес, Генрик Ибсен, Собрание сочинений Брандеса, вид. Фукса.*
- Dr. Emil Reich, Henrik Ibsens Dramen, Dresden u. Leipzig, 1894.*
- Henrik Iäger, Henrik Ibsen, 1828 — 1888, Dresden u. Leipzig, 1890.*
- Плеханов, Ибсен.*
- Г. Ибсен, Полное собрание сочинений, пер. А. і П. Ганзен, вид. С. Скірмунта.*
- М. Метерлинк, Полное собрание сочинений, вид. Пірожкова.*
- З. Венгерова, Метерлинк как художник и мыслитель, в „Литературных характеристиках“, кн. II, СПб, 1905.*
- А. Луначарский, Морис Метерлинк, „Образование“, 1902.*

КРИТИЧНА ЛІТЕРАТУРА.

До першого розділу.

Маркс и Энгельс об искусстве, „Советская литература“, М., 1933 (про реакційний романтизм Шатобріана).

И. Нусинов, Проблемы литературного наследства и основные литературные школы, „Русский язык в советской школе“, 1928, № 6.

П. Рожков, Нужна ли нам романтика, „Советская литература“, М., 1934.

До другого розділу.

А. Луначарский, В. б. и П. Берков — Диккенс (стаття в „Литер. энциклопедии“, т. III).

М. Елизарова, Реализм Диккенса и проблема комического (стаття в збірнику „Из истории реализма XIX века на Западе“, Гихл, 1934).

Д. Горбов, Теккерей на ярмарке тщеславия (передмова до „Ярмарки тщеславия“, вид. Academia, 1933, т. I).

Ф. И. Шиллер, Очерки по истории чартистской поэзии, Гихл, 1934.

До третього розділу.

Ф. Энгельс про Бальзака (лист до М. Гаркнес, збірник „Маркс и Энгельс об искусстве“).

Н. Четунова, О реализме Бальзака, „Литерат. критик“, 1933, № 7 (або її ж стаття „О социальных корнях реализма Бальзака“ в збірнику „Из истории реализма XIX века на Западе“, Гихл, 1934).

В. Гриб, Мировоззрение Бальзака, „Литерат. критик“, 1934, № 10.

С. Родзевич, Оноре де-Бальзак. Вступна стаття до I тома вибраних творів Бальзака, Література і мистецтво, 1934 (його ж „О Бальзаке и новинках нашей „бальзакианы“, „Литерат. критик“, 1934, № 4).

До четвертого розділу.

Н. Нусинов, Виктор Гюго (стаття в „Литер. энциклопедии“, т. III).

Н. Нусинов, Проблема исторического романа, 1927 (аналіз роману „93-й рік“).

С. Родзевич, Виктор Гюго. Вступна стаття до драм „Король бавиться“, „Ернани“, „Литература і мистецтво“, 1931 (його ж „Виктор Гюго в „марксистском“ освещении Я. С. Некоры“, „Литерат. критик“, 1933, № 7).

Ф. И. Шиллер, Очерки по истории немецкой революционной поэзии XIX века, М., 1933 (статті про Гейне).

А. Луначарский, Гейне - мыслитель. „Литерат. критик“, 1934, № 5.

А. Дейч, Гейне (серія біографій „Жизнь замечательных людей“), 1934.

До п'ятого розділу.

М. Клеман, О „Жерминале“ Эмиля Золя, „Литерат. учеба“, 1934, № 1 — 2.

Б. Реизов, Утопические романы Золя, „Литерат. учеба“, 1934, № 3.

И. Анисимов и *М. Клеман*, Золя (статья в „Литер. энциклопедии“, т. 4).

М. Эйхенгольц, „Проблема Золя“ во Франции, „Литература мировой революции“, 1932, № 5.

А. Луначарский, Перед восходом солнца. К 70 - летнему юбилею Гауптмана, „Литература мировой революции“, 1932, № 9 — 10.

С. Родзевич, Г. Гауптман. Передмова до I т. избранных творений Гауптмана, 1930.

До шостого розділу.

Г. Лукач, Ницше как предшественник фашистской эстетики, „Литер. критик“, 1934, № 1 — 2 (його ж „Ницше“, статья в „Литер. энциклопедии“, т. 8).

Ф. Энгельс про Ібсена (збірник „Маркс и Энгельс об искусстве“).

Л. Блюмфельд, Ібсен (статья в „Литер. энциклопедии“, т. 4).

Ф. И. Шиллер, Г. Ібсен („На литер. посту“, 1928, № 9).

Додаткова (до Флобера).

Т. Перимова, Флобер и буржуазный реализм, „Литер. критик“, 1934, № 2.

Т. Перимова, Творчество Флобера, Гихл, 1934.

М. Клеман, Густав Флобер. Стаття в збірнику „Французский реалистический роман XIX века“, Гихл, 1932.

М. Эйхенгольц, „Госпожа Бовари“ как явление стиля. Стаття до I т. творений Флобера, вид. Гихл, 1933.

С. Родзевич, Г. Флобер. Передмова до „Мадам Бовари“, вид. „Книгоспілка“, 1930.

З М І С Т.

Стор.

Передмови 3—12

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ.

Розчарування і реакція. Леопарді. Шатобріан.

- I. Головні культурні фактори на світанку XIX ст.— Промисловий переворот.— Машини.— Капіталістичний спосіб виробництва.— Робітниче питання.— Три стадії в історії боротьби робітників з підприємцями.— Феодал і кріпак середніх віків; капіталіст і робітник XIX ст.— Відкриття і винаходи.— Пара і електрика.— Залізниця, телеграф та їх вплив.— Кюв'є і успіхи природознавства.— Конкордат.— Реакція.— Загальний висновок про першу половину XIX ст. 13—25
- II. Песимізм на початку сторіччя.— Граф Джакомо Леопарді.— Його наукові заняття.— Графиня Мальвецці.— Боротьба за визволення Італії і ставлення Леопарді до цієї боротьби.— Патріотизм і любов у ліриці Леопарді.— Ставлення до віку, до зростання промисловості і до успіхів техніки.— Філософія Леопарді.— Закон загального страждання.— Людина і природа.— Суть життя.— Наука і маса.— Особа і маса.— Послідовність Леопарді і цільність його світогляду 25—35
- III. Позитивні ідеали письменників реакції.— Жозеф де-Местр і Бональд.— Відображення просвітительного віку в творах Жозефа де-Местра.— Шатобріан.— Головні риси його характеру.— „Дух христіанства“ і естетичний католицизм.— Зміст „Рене“.— Тенденція оповідання.— Монастирі.— Неправда і правда „Рене“. 35—45

РОЗДІЛ ДРУГИЙ.

Соціальна і реалістична література в Англії. Діккенс. Теккерей.

- IV. Економічне і політичне становище робітників в Англії на початку віку.— Хлібні закони.— Роберт Оуен.— Критична і позитивна частина його вчення.— Чартизм.— Боротьба проти хлібних законів.— Поети злиднів і горя.— „Пісні про хлібні закони“ Елліота.— Томас Гуд.— Чарльз Діккенс 46—58
- V. Фабричне місто у Діккенса.— Роман „Тяжкі часи“.— Зображення капіталіста.— Бондербі, його ставлення до соціальних питань, його одруження.— Зображення робітників у „Тяжких часах“.— Стефен.— „Домбі і син“.— Гордість англійського негодянта.— Пексніф.— Показ лицемірства у Діккенса.— Діти в творах Діккенса.— Аліса Марвуд, Луїза і Том, Давід Копперфільд.— Сантиментальність, підсолонженість і вдоволення Діккенса 59—72
- VI. Теккерей.— Причини його песимізму.— „Ярмарок гонору“.— Характер Ребекки Шарп.— Особливості Теккереєвої сатири.— Снобізм.—

Аристократія в зображенні Теккерея. — „Ньюкоми“. — Типи аристократів у цьому романі. — Леді К'ю. — Бернес Ньюком. — Лорд Фарінтош. — Позитивні герої роману: полковник Ньюком і його син. — Основна тенденція автора 74—88

РОЗДІЛ ТРЕТІЙ.

**Початок соціальної і реальної літератури у Франції.
Сен-Сімон. Фур'є. Жорж-Санд. Бальзак.**

- VII. Проповідники оновлення людства. — Ламмене. — Сен-Сімон. — Наука і авторитет в ученні Сен-Сімона. — Початок наукової соціології. — Ідеали суспільного ладу. — Нетрудящі і працюючі. — Ставлення Сен-Сімона до промисловості і до робітників. — Сенсімоністи. — „Виклад доктрини Сен-Сімона“. — Учення Фур'є. — Організація фаланги 89—97
- VIII. Жіноче питання під час революції. — Олімпія де-Гуж. — Кондорсе. — Анфантен. — Виховання Жорж-Санд і основні риси її характеру. — Розлучення її з чоловіком і значення цього факта. — Жіночі типи в романах Жорж-Санд. — Індіана, Валентина, Лелія. — Мотиви світової скорботи. — Типи мужчин. — Дельмар. — Жак 97—111
- IX. Другий період літературної діяльності Жорж-Санд. — „Гріх пана Антуана“. — Кардонне-батько. — Головні риси капіталіста і його ідеали. — Кардонне-син і його ідеали суспільного ладу. — Представники аристократії у Жорж-Санд. — Антуан. — Представники селянства. — Жан. — Перехід Жорж-Санд до зображення сільських ідилій в останній період літературної діяльності 111—123
- X. Реалістичний напрям в літературі. — Огюст Конт і позитивний напрям у філософії. — Головні риси реалізму. — Роль письменника. — Заміна почуття і фантазії науковим аналізом. — Детальність і фактична точність. — Форма. — Тип нового письменника. — Бальзак. — Основні риси його характеру і особливості його літературної творчості . 123—136
- XI. Герої „Людської комедії“. — „Батько Горіо“. — Растіньяк. — Звичай паризької аристократії. — Вотрен. — Тип parvenu у XIX ст. — „Загиблі мрії“. — Літературні звичаї. — Сповідь Лусто. — Люсьєн і його кар'єра. — „Євгенія Гранде“. — Грошовий світ. — „Скупий“. — Жіночі типи у Бальзака. — „Тридцятилітня жінка“. 137—152

РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ.

Романтизм і чиста поезія у Франції. Перехід від романтизму до реальної і соціальної поезії в Німеччині. Гюго. Бодлер. Гейне.

- XII. Особливості творчості Гюго. — Його особа. — Його ставлення до імперії, до реставрації, до міщанської монархії і республіки. — Його лірика. — „Оди“, „Балади“, „Східні мотиви“. — Пізніші збірники. — „Легенда віків“. — „Собор Паризької Богоматері“. — Історична правда та історична вигадка в цьому романі. — Типи: Есмеральда, Квазімодо, Клод Фролло. — Романтичний історизм 153—169
- XIII. „Нешасні“. — Завдання, що їх ставив собі Гюго в цьому романі. — Злочинець Жан Вальжан, повія Фантіна та поліцейський наглядяч Жавер як елементи сучасного соціального ладу. — Позитивні ідеали Гюго. — Монсеньйор Б'єнвеню та мер Мадлен. — Драматична реформа. — Передмова до „Кромвеля“. — „Ернані“. — Драми Гюго 169—183
- XIV. Теорія мистецтва для мистецтва. — Основні риси характеру Бодлера. — Штучність. — Ставлення до жінок. — Дендизм. — Ставлення до політичних і соціальних питань. — „Квіти зла“. — Мотиви його поезії. — Картини пороку. — Хоробливі образи. — Страждуще людство. — Моменти падіння і просвітлення. — Естетичні й релігійні мотиви. — Бодлер і його послідовники 184—200
- XV. Розвиток метафізичної філософії в Німеччині. — Кант і його вчення про форми пізнання. — Гегель і його головні ідеї. — Німеччина в

- першій половині XIX ст. — Генріх Гейне. — Вплив німецької дійсності. — Французький вплив. — Спадкові риси, родина і приватне життя. — „Подорожні картини“. — „Книга пісень“. — Ставлення Гейне до романтизму. — Липнева революція і від'їзд Гейне до Парижа. 201 — 221
- XVI. Французький період літературної діяльності Гейне. — Ставлення до батьківщини. — „Молода Німеччина“ і ставлення до неї Гейне. — Переслідування німецького уряду. — Гейне і сенсімоністи. — Гейне і німецькі емігранти. — Гейне і Берне. — „Французькі справи“. — „Романтична школа“. — „Атта-Троль“. — „Зимова казка“. — Хвороба і смерть Гейне 221 — 236

РОЗДІЛ П'ЯТИЙ.

Натуралізм і соціалізм. Дарвін. Маркс. Золя. Гауптман.

- XVII. Дарвінізм. — „Походження видів“. — Закон еволюції. — Боротьба за існування. — Природний добір. — Культурно-історичне значення дарвінізму. — Економічний матеріалізм. — Погляд Маркса й Енгельса на взаємні відносини між буржуазією і пролетаріатом. — Еміль Золя. — Головні факти його біографії. — Справа Дрейфуса . . . 237 — 250
- XVIII. Натуралізм. — Теорія експериментального роману і зв'язок цієї теорії з „Вступом до експериментальної медицини“ Клода Бернара. — Ставлення натуралізму до зображення явищ, до детермінізму, до моралі, до ідеалізму, до особи письменника, до форми. — Класи суспільства і герої в романах Золя. — Аристократія. — „Нана“. — Банкіри і капіталісти. — „Гроші“. — Середня і дрібна буржуазія. — „Кип'ячий горщик“. — Пролетаріат. — „L'Assomoir“. — Інші романи і типи Золя 250 — 266
- XIX. Натуралізм у театрі. — Гергарт Гауптман. — Основні риси його творчості. — „Перед сходом сонця“. — Зображення пороку і питання про спадковість. — Лот. — Нервові люди. — Йоганн Фокерат. — „Ткачі“. — Дрейсігер. — Зображення юрби. — Значення „Ткачів“. 266 — 278

РОЗДІЛ ШОСТИЙ.

Ніцшеанство і символізм. Ібсен. Метерлінк.

- XX. Ніцше і німецьке суспільство. — Надлюдина. — Ставлення Ніцше до демократії і до ідеї рівності. — Мораль панів і мораль рабів. — Ставлення до жінки. — Відгуки ніцшеанства в літературі. — Фальк у романі Пшибишевського „Ното Sarpens“. — Магда в „Батьківщині“ Зудермана. — Майстер Гейнріх у „Потонулому дзвоні“ 279 — 293
- XXI. Генрік Ібсен. — Національний елемент в його драмах. — Основний мотив його творів. — Особливості його індивідуалізму і аристократизму. — Песимізм і войовничий дух Ібсена. — Його схематичність. — Символізм в його творах. — „Коли ми, мерці, пробуджуємось“. — Головні факти його біографії. — Його особа. — Типи: Бранд, Нора, лікар Стокман. — Суспільне значення Ібсена 294 — 310
- XXII. Символізм. — „Скарб смиренних“ Метерлінка. — Символічний світогляд: трансцендентальний світ і його прояв у світі явищ. — Мовчання. — Символічна мораль і естетика. — Теорія символічної драми. — „Intruse“. — Символізм і декадентство та їх суспільний підклад. — Висновки 310 — 319

| | |
|--------------------------------|-----|
| Показчик підручників | 320 |
| Показчик літератури | 322 |
| Критична література | 324 |

