АНДРЕ МОРУА

МИСТЕЦТВО І ЖИТТЯ

ПАМ'ЯТКИ
ЕСТЕТИЧНОЇ
ДУМКИ

АНДРЕ МОРУА

МИСТЕЦТВО І ЖИТТЯ

ЗБІРНИК

КИЇВ
«МИСТЕЦТВО»
1990

ББК 87.8
М80

В сборнике эссе Андре Моруа, посвященных выдающимся писателям Франции от Монтеня до Арагона, а также великим русским писателям Толстому, Тургеневу и Чехову, освещаются эстетические взгляды и художественные принципы автора, хорошо известного в нашей стране.

Книга рассчитана на широкий круг читателей.

Упорядкування, вступна стаття, примітки, іменний покажчик і переклад з французької кандидата філологічних наук І. М. ОВРУЦЬКОЇ

Рецензент

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

Рецензент перекладу М. М. ЛИСЕНКО

Переклад здійснено за виданнями:

André Maurois. De Labruyère à Proust. P. Fayard, 1964.

André Maurois. De Proust à Camus. P. Perrin, 1963.

André Maurois. De Gide à Sartre. P. Perrin, 1965.

André Maurois. D'Aragon à Montherlant. P. Perrin, 1967.

André Maurois. «Soixante ans de ma vie littéraire» suivi de «Le rôle de l'écrivain dans le monde d'aujourd'hui». Périgneux. Fanlac, 1966.

М $\frac{0301080000-127}{M207(04)-90}$ 59—90

ISBN 5—7715—0391—6

© Видавництво «Мистецтво», 1990

ЕСТЕТИКА АНДРЕ МОРУА

Автор блискучих біографічних творів, присвячених Байрону і Шеллі, Жорж Санд, Гюго, Бальзаку і Дюма, Дізраелі і Флемінгу, мадам де Лафайєт, психологічних романів «Мінливості кохання», «Сімейне коло», «Інстинкт щастя», новел, Андре Моруа (1885—1967) зажив визнання і популярності також завдяки своїм літературознавчим есе, де мистецтво поетичної прози поєднується з ерудицією знавця, а глибина теоретичної думки зумовлена щасливим даром прозирати у таємниці творчості його попередників і сучасників, сміливістю майстра, розум і серце якого розкриті для всіх нових віянь часу.

У своєму зверненні до читача у книзі «Від Лабрюйєра до Пруста» Моруа пише: «Читачу, вірний друже мій, брате мій, ти знайдеш тут кілька етюдів про книжки, які все життя дарували мені радість. Мені хотілося б сподіватися, що мій вибір збігатиметься з твоїм. Тут буде розглянуто не всі великі твори, а ті, які я обрав, які у чомусь здаються мені великими. Я був приємно здивований, коли, розташувавши ці есе у хронологічному порядку, побачив, що вони відповідають найвищим вершинам літературного гірського пасма. Ідучи від «Сповіді» Руссо до «Замогильних записок» Шатобріана, від Реца до Стендаля, від «Батька Горіо» до «Мадам Боварі», від Вольтера і Гете до Толстого і Пруста, ти вирушаєш по шляху, позначеному яскравими маяками. Я намагався пояснити, що захоплює мене у класиків, ти можеш любити їх з інших причин. Незалежно від того, збігатимуться наші думки чи ні, ти на кілька годин ніби перенесешся у цілющу атмосферу гір. А це завжди корисно».

Літературні уподобання Андре Моруа не тільки осявають світлом авторської любові створені митцями художні цінності. Есе Андре Моруа розкривають естетичну концепцію письменника-реаліста, послідовну систему його поглядів на мистецтво, яка обіймає найрізноманітніші аспекти його теоретичної думки. Метою даної передмови і є розгляд головних принципів естетики Моруа, а не докладний аналіз

кожної з окремих праць, поданих у збірці у скороченому вигляді або у фрагментах *.

Андре Моруа осягає літературний процес, зупиняючись на його сяючих вершинах, у його органічному зв'язку з реальною дійсністю. Так, Альбер Камю став володарем дум, бо був дзеркалом покоління, виразив тривоги молоді воєнного і повоєнного часу, пише Моруа в есе, присвяченому авторові «Стороннього» і «Міфа про Сізіфа». Він був письменником, тісно пов'язаним зі своєю епохою, і так само, як Жан-Поль Сартр, виразив ідеї, які відповідали духовним потребам молоді, враженої війною і абсурдністю буття. В основі успіху Андре Мальро — зв'язок життя і творчості, а достовірність зображення забезпечується знанням предмета. У своїх романах він змальовував ризик, боротьбу, революцію. Вони, як і твори Ернеста Хемінгуея, відбивали дух епохи і тому приваблювали молодь, «яка виросла під тріск автоматів». Чому «Жан-Крістоф» Ромена Роллана ніби зачарував молодь? Тому, відповідає Моруа, що автор трактує піднесено найважливіші, найактуальніші питання. Йдеться про кохання і смерть, мету життя, мистецтво. Для Роллана «Жан-Крістоф» був не просто романом, створення його було місією. «В епоху морального і соціального розкладу він прагнув збудити вогонь душі, який покоївся під попелом, протиставити «ярмаркові на площі», що отруює повітря і затьмарює світло», «маленький легіон відважних душ». Роллану потрібен був герой, пише Моруа, який насмілився б подивитись на все злочинне у навколишньому світі незалежним і чесним поглядом.

«Час — найчесніший критик»,— твердить Моруа, розповідаючи про те, як прибічник романтизму Сент-Бев і адепт класицизму, член Французької Академії Ансело із зневажливою зверхністю ставились до Альфреда Мюссе, а розсудила їх історія: вірші як Сент-Бева, так і Ансело давно забуті, а Мюссе лишився і для наших днів одним з найвизначніших французьких поетів. Отже, сучасники іноді помиляються, але час судить справедливо.

Моруа відзначає роль історичних факторів для подальшого розвитку літератури та мистецтва, ілюструючи свою

* Дослідження творчості Андре Моруа належить відомому радянському літературознавцю Ф. Наркір'єру. Див. його передмови до збірок А. Моруа: От Монтеня до Пруста. М.: Радуга, 1983; Шестьдесят лет моей литературной жизни. М.: Прогресс, 1977; Литературные портреты. М.: Прогресс, 1970, а також монографію: Андре Моруа. М.: Худож. лит., 1974.— 222 с.

думку прикладом Жана де Лабрюйєра, який під їхнім впливом змінив естетику своєї епохи (хоч у літературній теорії лишається їй вірним), відкрив нову еру в літературі. Бо життя суспільства формує письменників. Творчість митця хвилює тільки тоді, коли висуває важливі проблеми часу, і цінність її визначається актуальністю цих проблем, констатує Моруа, говорячи про роман «Сім'я Тібо» Роже Мартен дю Гара. А цитуючи Поля Елюара і погоджуючись з ним, наголошує, що поезія має сягати корінням у дійсність. «Художня творчість — не творчість ex nihilo *,— пише він у своїй книзі про Тургенєва,— це перегрупування елементів реальної дійсності». Моруа продовжує свою думку, ілюструючи її тим, що навіть такі твори, як «Мандри Гуллівера» Свіфта, «Божественна комедія» Данте, мають під собою реальну основу. Саму реальну дійсність, яка є грунтом і матеріалом для художньої творчості, Моруа розглядає не як щось стале. Вона сприймається ним у плині часу, нескінченності руху людства — його історії і духовного життя. І кожний даний його відрізок — ланка у ланцюгу життя поколінь. Тому й кожне літературне явище Моруа осягає й поціновує, визначаючи його місце у розвиткові духовного життя, в аспекті нерозривного зв'язку часів, естафети культури людства. Історична пам'ять людей пов'язана передусім з творами мистецтва. Мистецтво виявляє взаємозв'язок між людьми, зближує їх. Моруа згадує, як він був схвильований, коли його відвідали студенти з різних кінців світу — «чорні та жовті, американці і радянські громадяни», і він міг спілкуватися з ними, говорячи про Стендаля і Чехова, Мелвілла і Достоєвського, Хокусаї і Сезанна.

Зв'язок часів виявляється у літературному процесі у тому, що великі попередники стають взірцем для митців наступних часів. Відбиваючи свій час, митець творить і для нащадків, зближується з ними. «Для нас, людей XX століття, звиклих до творів «непослідовних», «Зауваження до «Характерів» (твору Лабрюйєра.— *І. О.*) становлять особливий інтерес. Ми добре розуміємо, що створення всесвітньої літературної системи — справа надзвичайно складна і що наші думки не обов'язково мають бути пов'язані між собою або принаймні зв'язок їх не завжди виявляється з першого погляду. Це дозволяє нам сприймати імпресіонізм у літературі так само, як ми сприймаємо його у живописі. Це, безумовно, не означає, що той чи інший напрям буде вічним або що наша література знайде свого Сезанна; однак схожість Лабрюйєра

* З нічого *(лат.)*.

з великими письменниками нашого часу наближає його до нас, надає його творчості нової свіжості»,— пише Моруа.

Ці висловлювання свідчать не тільки про вільний політ естетичної думки Моруа, а й про її конкретність — ставлення до класики з позиції сучасності. «Мадам Боварі» — подія не тільки тому, що цей роман — довершений витвір мистецтва, а й тому, що вади його героїні, як і самого Флобера (пам'ятаєте його вираз: «Мадам Боварі — це я»?),— «це ж і твоя вада, лицемірний читачу»,— звертається Моруа до нас. При цьому він посилається на Жюльєна де Готьє, який назвав «боваризмом» умонастрій людей, що марно прагнуть уявити себе іншими, ніж вони є насправді. Бальзак багато чого навчився у Вальтера Скотта і Фенімора Купера.

Проте рух мистецтва забезпечується не наслідуванням старих, хоч і високих, зразків, яке Моруа категорично відкидає. Переконаний у нерозривному зв'язку мистецтва з конкретно-історичними умовами, з епохою, він доводить необхідність його оновлення, що відповідало б рухові часу. Цей шлях — єдино вірний і перспективний. Вітаючи усе нове, що привносять час і майстри, Моруа переконаний, що «можна любити Дебюссі, але водночас зовсім не обов'язково нехтувати Бетховеном. Можна захоплюватися Валері, але водночас зовсім не обов'язково перестати захоплюватися Мюссе». Він, до речі, вбачає надзвичайну схожість між поезіями Мюссе і віршами, які з'явилися у Франції під час другої світової війни. Ніщо не народжується на порожньому місці, і не можна не схилятися перед майстрами минулого. Так, з джерела премудрості Монтеня черпали натхнення Паскаль і Ларошфуко, Мольєр, Шекспір. Та різні епохи породжують різні, свої власні форми мистецтва.

Моруа обстоює новаторство, свободу митця. Мислячи діалектично, він доводить відносність істини у мистецтві. «Ніщо так швидко не старіє, як новизна»,— не раз цитує він Поля Валері. Справедливість цих слів він доводить, зокрема, на прикладі мистецтва Кокто, який це зрозумів. Мистецтво «авангарду» скоро стає шаблоном. Щоб збудити інтерес публіки, слід безперервно змінюватись. І Кокто, який «інстинктом відав цю стратегію сюрпризу», несподівано повертає від створювання нових форм — тут, на думку Моруа, він виявив надзвичайну винахідливість — до класицизму. Зміна форм у театральному мистецтві, до яких вдавався Кокто, драматург-новатор, не означає суперечності його естетики. «Вічні істини живуть у мистецтві, змінюючи форму»,— такий загальний висновок робить Моруа, спостерігаючи творчий шлях Кокто і маючи на увазі загальнолюдські цінності.

Відносність істини у мистецтві — у розумінні засобів відтворення дійсності — Моруа доводить, розглядаючи поняття «романтизм», «класицизм», «реалізм». Жоден великий митець не може бути повною мірою ні класиком, ні романтиком, пише він в есе про Флобера. А про Стендаля каже, що, будучи за характером «класиком», він малює романтичних героїв. Бальзак «водночас і реаліст, коли він змальовує пані Марнефф або барона Юло, і романтик, коли обожнює пані де Морсоф», Флобер став автором найвизначнішого «антироману» свого часу, бо був «романтичним і антиромантичним», тобто був романтиком і бачив смішні сторони романтизму. З цим не можна не погодитись, хоча категоричне твердження, що «між 1815 і 1848 роками усі французькі романісти — Стендаль, Бальзак, Жорж Санд — були романтиками»,— важко вважати незаперечним.

Відносність істини в мистецькому творі дається взнаки і коли звернутися до жанру сповіді. Так, письменник, пишучи сповідь, гадає, що воскрешає минуле, насправді ж він пише про те, яким він бачить це минуле сьогодні.

Новаторство дає «шанс для розвідників і предтеч», тобто відкривачів, які першими «кинуться у потік». Але Моруа засуджує письменників, які прагнуть новацій заради новацій. Людству потрібні не обов'язково нові, а вічні цінності. Бо «ефект шоку» — певний «електричний заряд», з яким пов'язане естетичне переживання,— швидкоплинний, інтерес до нього притупляється, і авангард скоро стає ар'єргардом. Новий час висуває нові духовні запити і потреби.

Слід зазначити, що Моруа чітко розмежовує поняття «новаторство» і «авангардизм», вітаючи перше і заперечуючи другий. У наші дні категоричність негативної оцінки явища, поширеного ще з перших десятиліть XX століття в усіх видах мистецтва, мабуть, викличе незгоду частини шанувальників як авангардистського живопису, так і літератури.

Моруа цікавлять пошуки нового покоління письменників — Клода Моріака, Мішеля Бютора, Алена Роб-Грійє, Наталі Саррот, яких він вважає блискучими умами і справжніми митцями. Та водночас він у праці «Шістдесят років мого літературного життя» зауважує: «У багатьох з цих нових творів (не в усіх) якийсь формалізм, щось нелюдське, від чого я інстинктивно відходив, повертаючись до своїх учителів — до Бальзака, до великих російських романістів». Гуманіста Моруа відштовхує це «щось нелюдське» у «новому романі», естетику якого він не приймає.

Андре Моруа дискутує з Альберто Моравіа, який виступив з лекцією про «Кризу роману», де доводив, що смерть

цього жанру спричинена двома «відкриттями» XX століття: буденністю і підсвідомим мріянням. У традиційному романі, вважав Моравіа, щось завжди відбувається, у ньому є інтрига, а життя ніби найчастіше складається з буденних явищ, однакових для всіх. Джойс змалював життя буденної людини протягом буденного дня,— предтечею цього типу роману був Флобер. Сексуальне підсвідоме Фрейда, підсвідоме Юнга відіграють у нашій поведінці значно більшу роль, ніж ясна свідомість. Пруст увібрав у роман і буденне, і підсвідоме. Отже, Пруст і Джойс сказали все, і після них говорити нема про що.

Моруа категорично заперечує цю тезу італійського письменника. Світ не зводиться до буденного і підсвідомого, хоч вони й посідають у житті важливе місце. Існують дія, персонаж і суспільство. І ніщо не заважає об'єднати все у романі. Люди лишаються людьми, народжують дітей, борються і продовжують шукати у мистецтві більш доступний образ своїх власних почуттів і суспільних відносин. Є такі романісти, які лишаються вірними традиційному роману,— Дютур, Труайя, Дрюон, Базен, і у них є свій читач. «Матері-літературі вистачить місця на всіх»,— підсумовує Моруа.

У статті «Роман не вмер», написаній у формі діалогу з уявним опонентом, Моруа полемізує з авторами абстрактного, безпредметного роману, захищаючи роман, який відображає реальний світ. Кант показав, пише він, що ми не можемо творити мистецтво поза формами нашого чуттєвого споглядання. Сьогодні, як і вчора, в основі роману — невідповідність уявлень про світ у героя (Люсьєн де Рюбампре, Фабріціо дель Донго, оповідач у Пруста) світові реальному, який відкривається йому.

Вітаючи новаторство, Моруа розуміє це не тільки як оновлення сюжетів і засобів, а передусім як пошуки нового змісту. Романіст має йти в ногу з часом. Тому й роман як жанр не вмер, хоч це намагаються довести певні літературні ідеологи; йому належить майбутнє. Поринаючи у живий світ, створений Толстим, мимоволі запитуєш себе, пише Моруа, «як ці бісові критики могли твердити, ніби роман — «застаріла» літературна форма. Ніколи не було написано нічого прекраснішого, людянішого, необхіднішого, ніж «Війна і мир» та «Анна Кареніна». А щодо термінології — «психологічний» роман, «соціальний», Моруа вважає це питання несуттєвим. «Це *жаргон,* сказав би наш учитель Ален»,— відповідає він своєму уявному співбесіднику.

Сучасність митця — поняття широке і неоднозначне. Так, нашим сучасником є Шекспір. Чарівна паличка Просперо не

втратила своєї магічної сили, Аріель переміг Калібана, бо світло перемагає темні сили зла, бо Шекспір бачить у людині поряд з «безоднею злоби» велич і волю. У шекспірівських персонажах багато хто сьогодні пізнає себе, стражданнями Гамлета страждають багато молодих людей нашого часу. Літературні школи XX століття вбачають у Шекспірі не лише попередника, а й сучасника. «Який Камю, який Сартр говорили так поетично про абсурдність світу?» — пише Моруа, маючи на увазі «екзистенціалістські страхи» Гамлета. Мистецтво Шекспіра, новаторське для свого часу, лишається молодим сьогодні — це підтверджується і близькістю його поетики до мистецтва кіно. Пафос її побудований на швидкому русі, на швидкій зміні кадрів, а деякі репліки — тут Моруа посилається на Сергія Юткевича — ніби написані для великих планів, «коли має бути видно тільки обличчя мавра, тільки сльоза, що стікає по смуглявій, обвітреній щоці».

З погляду новаторства Моруа цікавлять «Характери» Лабрюйєра; їх автора він називає «першим великим французьким письменником, який вільно став на шлях імпресіонізму» (цей термін має у даному контексті, безперечно, умовний характер). Як поборника свободи літератури, новатора оспівує він Віктора Гюго, чия «Передмова до «Кромвеля» зробила його главою теоретиків нової, романтичної школи. А романтизм, підкреслює Моруа у своєму творі «Олімпіо, або Життя Віктора Гюго», це — літературний напрям, що відповідає новим часам, у ньому віддзеркалився дух епохи, конфлікт між людиною і світом, невідомий класикам.

Моруа сприймає Марселя Пруста не просто як великого письменника, а як одного з тих «рідкісних першовідкривачів, котрі вносять у розвиток літератури щось зовсім нове». Він оновив мистецтво роману і ввів у світ мистецтва ідеї філософів і словник своєї епохи. Оригінальність його твору «У пошуках утраченого часу» в тому, що мистецтво Пруста «несе в собі естетичну, наукову і філософську культуру».

Прикладом свободи творчості є для Моруа мистецтво Луї Арагона. «Від сюрреалістичного бунту в поезії він перейшов до бунту соціального, політичного і вступив до комуністичної партії, та зберіг у поезії набуту в період сюрреалізму свободу композиції». Це Моруа вважає однією з найпривабливіших і сильних сторін творчості Арагона. У дусі сучасного реалізму написаний ним роман «Загибель всерйоз». Моруа кваліфікує метод Арагона як «реалізм поетичний». Це поняття у Моруа досить містке — він вживає його і до Чехова та Тургенєва, проте там вкладає у нього зовсім інший зміст. А говорячи про Арагона, Моруа розуміє поетичний

реалізм як активний метод, що сприяє перетворенню дійсності. Арагона опановував сумнів: якщо головним стає саме сучасний характер реалізму, то чи не буде його роман сприйнятий через якийсь час як нереалістичний, коли історія скаже своє нове слово? Моруа розвіює його: «Коли дана сцена змальована поетично, талановито, вона не втратить свого сучасного звучання».

Критерієм сучасності мистецького твору Моруа вважає його художні якості, талант письменника. Творіння геніїв непідвладні часові. Та віхою в історії, як правило, стають не довершені творіння, а ті, що завдяки своєму новаторству відіграють роль «верстових стовпів на широкому шляху красного письменства». Таким є роман Флобера «Пані Боварі» — книга нещадна, «майже цинічна не завдяки коментарям автора, який зберігає цілковиту безсторонність, а внаслідок сурового реалізму персонажів». Моруа показує, що Флобер розвінчав гіперболізацію почуттів, властиву романтикам, тому й був сприйнятий молодим поколінням читачів того часу «мало не модерністом». Місце роману Флобера можна зрозуміти, отже, лише вивчивши процес зміни романтизму реалізмом.

Тема «література і час, література і життя» розв'язується Моруа з позиції митця-реаліста у найширшому плані. У полі його особливої уваги одна з найважливіших ідейно-естетичних проблем — визначення ролі і місця людини на землі, осмислення нею змісту буття і свого призначення. Усією своєю творчістю, своїми теоретичними узагальненнями він заявляє про себе як про письменника-гуманіста, якого турбує доля людей у сучасному світі.

Ідею абсурдності світу, проголошувану екзистенціалістами, зокрема Сартром, доктрина якого багато в чому завдячує філософії К'єркегора, Хайдеггера і Гуссерля, Моруа сприймає як історично зумовлену катаклізмами епохи, але вона не знаходить відгуку в його свідомості і серці. Уважно аналізуючи твори Сартра — «Нудота», герой якого Антуан Рокантен відчуває огиду до всього, втратив віру в культуру і переконався, що існування нічим не виправдане, «Шляхи свободи», де людина поступово усвідомлює, що не вміє користуватися своєю свободою,— Моруа робить висновок: трагедія Сартра у тому, що «він здатний творити тільки персонажів, неспроможних до дії». Отже, в дії, корисній діяльності бачить Моруа призначення людини. Транспонуючи філософський висновок «Кандіда» у наші дні, Моруа спирається на мудрість Вольтера: «треба обробляти свій сад», тобто, розшифровує він, спробувати виконувати нашу скромну справу

якнайкраще. «Сучасні письменники відкрили, що наш світ абсурдний,— пише він.— Але все, що можна було сказати з цього приводу, вже сказано, і дуже розумно, Вольтером у «Кандіді», і розумніше, замість обурюватися навколишнім світом, знайти в собі мужність діяти».

У статті «Я проти оргії відчаю» Моруа пристрасно виступає за мистецтво, яке збагачує людину, облагороджує її, надає їй сили,— такою була творчість Ромена Роллана, Роже Мартен дю Гара, Моріака та інших письменників XX століття. Моруа заперечує шлях, яким пішли письменники під прапором авангардизму, що відштовхували читача хаотичністю думок, відсутністю логічної розповіді, химерним стилем, а особливо зловісною картиною світу. Моруа не приймає песимістичного, нігілістичного мистецтва, побудованого на концепції абсурдності світу, намаганні показати марноту життя і «зусилля жалюгідних смертних заглушити свою страшну долю еротикою і пияцтвом». Він доводить, що таке мистецтво не відбиває духовного життя суспільства в цілому, воно існує лише як наслідок снобізму одних і стану частини молоді, що пережила жахи німецько-фашистської окупації. Моруа підкреслює, що йдеться про незначну меншість молоді, охопленої відчаєм, бо більшість її навчається, працює, знаходячи і в цьому, і в коханні своє щастя. У статті «Слову дано багато» Моруа також відзначає, що і в наші дні є автори, які створюють всебічну картину дійсності, виховують читача, поряд з тими, хто дістає насолоду від показу насильства, того, що принижує людину. Своїм оптимізмом, вірою в «могутність цілеспрямованості» і особливо любов'ю до людей Моруа завдячує, як він визнає у праці «Шістдесят років мого літературного життя», своєму вчителеві — філософу Алену. XX століття з його політичними стресами і глобальними конфліктами спонукає його до конкретного соціального вибору. Роль людини Моруа вбачає у тому, щоб розібратися у фактах, які їй пропонує життя, організувати їх і побудувати справедливіший світ.

В есе, присвяченому Антуану де Сент-Екзюпері, при всій об'єктивності викладу, яка є принципом Моруа-критика, не можна не відчути пристрасність, з якою він висловлює свої думки, що збігаються з ідеями та поглядами автора «Планети людей», його чітку позицію у ставленні до активної людської діяльності на користь людства. Діяння, причому не як самоціль, а як служіння людям, розкриває кращі якості людини — звідси бере початок життєвий стоїцизм Сент-Екзюпері. Такий висновок робить Моруа, розповідаючи про відважного льотчика, есеїста і поета. Він наводить цитату

з книжки Люка Естана про Сент-Екзюпері, щоб підкріпити свою думку: «Літак — не мета, тільки засіб. Життям ризикуєш не заради літака. Адже не заради плуга оре селянин». І далі: «Він оре і не для того, щоб просто провести борозни, а для того, щоб їх засіяти. Дія для літака — те саме, що оранка для плуга. Які вона обіцяє посіви і який врожай можна буде зібрати?» На це запитання Моруа відповідає: «Правила життя — ось що сієш, а врожай — це люди». Життя письменника невідривне від його творчості, а у Сент-Екзюпері це виявлено якнаочніше. Літак — органічна частка єства Сент-Екзюпері-письменника, котрий злився зі своєю машиною, становлячи з нею єдине ціле — стривожене, мисляче, діюче.

Чи є романами книжки Сент-Екса? Скоріше це «есе про діяння, про людей, про землю, про життя». Люди, життя на землі — те, заради чого варто ризикувати своїм. Говорячи про «Планету людей», Моруа зауважує, що «сюжети самі по собі мало чого варті, важливіше те, що людина, яка оглядає з такої висоти планету людей, знає: самий лише Дух, торкнувшись глини, творить з неї Людину». І як відповідь тим, хто проголошує абсурдність людського існування, абсурдній людині Камю, «тій, що виміряла безодню між сподіваннями людини і байдужістю світу», звучать слова Моруа: «За останніх двадцять років надто багато письменників продзижчали нам вуха розмовами про слабкості людини. Нарешті знайшовся письменник, який говорить нам про її велич». У письменників, ізольованих від людей, «холоне запал душі», і вони стають песимістами. Людині, що усвідомлює себе як частку колективу, не властивий егоїзм. «Ті, хто працюють разом, ті, хто поділяють спільну відповідальність з іншими, підіймаються над ворожнечею»,— такий гуманістичний висновок робить Моруа, підкреслюючи, що урок Сент-Екзюпері все ще лишається живим уроком.

Плоть від плоті Франції, французької культури, французької землі, Андре Моруа сприйняв як страшну трагедію національну катастрофу — окупацію своєї батьківщини німецько-фашистськими загарбниками. Восени 1939 року Моруа, на його прохання відправити в армію, призначено офіційним французьким спостерігачем при англійському експедиційному корпусі.

Найбільшим нещастям для людини Моруа вважав вигнання. У липні 1940 він був відряджений Воєнним міністерством у Лондон, а потім поїхав до Сполучених Штатів Америки. Тут він виступає з патріотичними, антифашистськими статтями і лекціями. У цей час він пише «Історію

Франції», щоб нагадати про велич своєї вітчизни, «Історію Сполучених Штатів Америки», а також «Мемуари», де визначив своє ставлення до війни і загарбників. А коли союзні війська висадились у Північній Африці, він, офіцер запасу, знову вступає до діючої армії і бере участь у французькому десанті на острові Корсіка.

У страшні роки війни Моруа не впав у відчай і ніколи не втрачав надії на майбутнє. Патріотизм, віра в людину, у майбутнє Франції диктують йому оцінку книжки Сент-Екзюпері «Воєнний льотчик», написаної після поразки 1940 року. Капітан Сент-Екзюпері і його екіпаж дістали наказ здійснити розвідувальний політ над Аррасом, під час якого їх, цілком можливо, зустріне безглузда смерть, пише Моруа, бо вони вже нікому не зможуть передати зібрані відомості: телефонний зв'язок перервано, генеральний штаб передислокувався в інше місце. Але їм і на думку не спадає знехтувати наказом. Герой Сент-Екса розуміє, що не затримає ворожої навали, але він знає, що «поразку можна перетворити на відправний пункт на шляху до відродження нації» і «є істина, вища за усі докази розуму»,— цитує він Сент-Екзюпері. Моруа захоплений проявом таких людських якостей, вірить, що, «доки у таких людей будуть такі думки і доки вони висловлюватимуть їх такою піднесеною мовою, французька цивілізація не загине».

Ця віра у прийдешнє звучить у думках Моруа, коли він аналізує творчість Андре Мальро. Моруа робить висновок, що авантюризм у Мальро поступово перемагається надією. Людина — це сукупність її вчинків. Діючи, людина творить історію. Вихід з абсурду в тому, щоб історія людства була великою, наскільки це можливо. Важко відокремити тут розуміння задуму Мальро від думок самого Моруа, настільки вони збігаються.

У чому різниця між правдою життя і правдою мистецтва? Чи повинен митець запозичувати свої сюжети з реальної дійсності — питання, яке виникає у всіх, хто замислюється над природою мистецтва і його співвідношенням з життям.

Реальна дійсність стає явищем мистецтва, коли вона осягнена митцем і перетворена його талантом, твердить Моруа, посилаючись як на приклад на роман Стендаля «Червоне і чорне». Відтворений тут майже точно випадок з життя стає оригінальним романом, «пройшовши крізь горнило глибокого розуму». Правда роману — не те саме, що правда судового протоколу, і роман так само далекий від точного копіювання життя, як гарний портрет від фотографії,

пише Моруа у статті «Імена, що стерлися». Він доводить, що письменник, створюючи образ, не фіксує слова і вчинки якоїсь конкретної людини, не дає її портрета. Він іде шляхом узагальнення життєвих явищ і людських характерів, шляхом асоціативного мислення. Народившись в уяві письменника, персонаж починає жити своїм власним життям. Як ілюстрацію до такого народження образу Моруа наводить образ свого полковника Брембла, який був «екстрактом з сотні різних полковників». Моруа на прикладі «Загибелі всерйоз» Арагона показує взаємопроникнення роману і життя. Роман є «піднесена форма брехні», пише він, бо неможливо говорити справжню правду, не домішавши до неї трохи поетичного вимислу. Чи не нагадують ці думки пушкінське: «Тьмы низких истин мне дороже нас возвышающий обман»? Відтворювана ілюзія дійсності і є мистецтво, узагальнює Моруа.

У п'єсі Жана Ануя «Репетиція, або Покарана любов» Моруа відзначає багато блискучих міркувань про театр, стиль, акторів. До них належить і таке, що якнайкраще розкриває і його розуміння правди мистецтва: *«Життя прекрасне, але воно позбавлене форми.* Завдання мистецтва саме в тому полягає, щоб надати йому цієї форми і з допомогою всіляких штучних прийомів створити щось правдивіше за саму правду». Ця філософія театру — точна і глибока, підсумовує Моруа.

Те, що драматургія Альфреда де Мюссе зберегла для нас свою привабливість, а «хитромудрі інтриги» Ежена Скріба «смертельно нам набридли», що п'єси Мюссе, дія яких відбувається у казкових королівствах і вигаданих країнах, «здаються нам значно правдивішими, ніж багато історичних драм», Моруа пояснює, формулюючи своє творче кредо щодо правди мистецтва· *«Театр не покликаний, не може і не повинен просто копіювати життя.* Публіка приходить у театр не тільки для того, щоб побачити зі сцени неприкрашену дійсність. Нерухома завіса на авансцені облямовує п'єсу, як рама картину. Жодний аматор живопису не вимагає, щоб портрет був лише копією натури, жодний справжній друг театру не вимагає, щоб вистава тільки копіювала дійсність. Саме тому, що у мистецтва свої закони, і вони, безумовно, істотно відрізняються від законів природи, мистецькі твори дозволяють нам вільно роздумувати над природою пристрастей». Одним з основних законів театру Моруа вважає поетичність діалогу, яку він протиставляє бездумному наслідуванню натури безкрилими копіїстами.

Що було б з мистецтвом, коли б воно не привносило у природу більшого порядку, ніж у ній є? Моруа так фор-

мулює свою думку: «Мистецтво — це дійсність, упорядкована митцем, яка несе на собі відбиток його темпераменту і яка виявляється у стилі». Він називає Ромена Роллана великим, бо автор «Жан-Крістофа» розуміє, що мистецтво «вливається у природу», що музика, живопис, література вносять у світовий хаос гармонію, доступну людині, і людина через мистецтво краще пізнає природу.

Розуміння зворотного впливу мистецтва на реальну дійсність характеризує діалектичність підходу Моруа до двоєдиності мистецтво — життя. Говорячи про їхню взаємодію, Моруа обстоює біографічний підхід до творчості. Кожен твір є певним сплавом думки і почуття, наслідком впливу подій на розум творця. Тому при дослідженні творчості митця не можна нехтувати обставинами, які її породили.

Певний суб'єктивізм і витрати такого підходу даються взнаки, коли автор розуміє обставини лише як епізоди біографії самого письменника, а не як складні суперечності суспільного життя, що формує митця. Так, Моруа вважає головним джерелом натхнення Мюссе його власні переживання, зокрема кохання до Жорж Санд і пов'язані з ним щастя і муки; незадоволеними «комплексами» Марселя Пруста пояснює художні особливості роману «У пошуках утраченого часу»; однією з причин атеїзму Сартра вважає його походження з напівкатолицької, напівпротестантської родини. Роман Бальзака «Цезар Бірото», на думку Моруа, збігається з власним досвідом автора, письменник долає свої вади, звільняється від ницих пристрастей, перетворюючи їх на матеріал для художнього твору. Вотрен і Растіньяк ніби втілюють різні грані особистості самого Бальзака. «Як часто політична позиція людини, що на перший погляд визначається переконаннями і доктринами, насправді залежить від якої-небудь зустрічі або імпульсивної дії»,— пише Моруа, маючи на увазі того ж Бальзака, який, «можливо, став монархістом через зустріч з пані де Берні». Стендаль, на думку Моруа, розкриває за допомогою своїх персонажів лише власний внутрішній світ. Нарешті, «...романтики, бажаючи втекти від гіркої дійсності, створювали своїх двійників і переносили на них тягар своїх мук і честолюбні прагнення. Байрон, створивши Чайльд-Гарольда, перший подав тому приклад. Віньї створив свого Стелло, Мюссе — Фортуніо і Фантазіо; у Жорж Санд була Лелія, у Сент-Бева — Жозеф Делорм, у Шатобріана — Рене, у Стендаля — Жюльєн Сорель, у Гете — Вільгельм Мейстер, у Бенжамена Констана — Адольф. Уособленням Гюго був Олімпіо, схожий на нього, як брат, напівбог, народжений далеко від людей, як єдиний сплав

гордощів, природи і кохання...». Аналогічних прикладів біографічного підходу до творчості письменника можна було б навести багато.

У своїй праці «Шістдесят років мого літературного життя» Моруа розповідає, що джерелом і першопричиною значної частини написаного ним була його власна біографія: його переживання аналогічні переживанням Філіппа Марсена, героя роману «Мінливості кохання»; роман-біографія Дізраелі підказаний певною близькістю героя до автора; «Діалоги про командування» виникли через те, що Моруа самому довелося розв'язувати проблеми керівництва — на фабриці, якою він володів, а згодом в армії.

Проте було б невірним думати, що Моруа суворо дотримується своєї теорії. І у своїх біографічних творах, і в есе він пильно вдивляється у людське суспільство, соціальні і політичні конфлікти епохи. Аналізуючи «Людську комедію» або «Червоне і чорне», творчість Мюссе або Мальро, він об'єктивно показує історичний і філософський грунт, який живить письменника, досліджує його пошуки у зв'язку з часом. Так, говорячи у статті про Шекспіра, що великий поет здатний оспівати тільки пережите ним, відчуте кров'ю серця, Моруа водночас показує, що Шекспір творив у єлизаветинську епоху, «з її гомоном і піснями, грубуватою мовою і непристойностями, а також з придворними інтригами, змовами, стратами, страхом і підлістю». І все це відбилося у його творчості.

До речі, Моруа заперечує белетризацію як засіб розкриття образів видатних людей, котрим він присвячує свої твори. Його обурення викликає вираз «романізовані біографії», введений кимось для їхньої характеристики. «У моїх біографіях я *ніколи* не «романізую», я не вигадую ні ситуацій, ні розмов. Я спираюся на факти, які виявляються у документах, листах, газетах, спогадах, з такою самою точністю, як автори дисертацій у Сорбонні або спеціалісти-вчені»,— пише Моруа у праці «Шістдесят років мого літературного життя».

Роль митця полягає передусім у тому, щоб відібрати з нескінченної різноманітності життя або документів істотне, потім організувати матеріал. Та цим вона не обмежується. Моруа розглядає цю проблему як у творчому, так і в широкому соціальному плані, присвятивши їй статтю «Роль письменника у сучасному світі». Призначення митця було і є за всіх часів незмінним. Передусім це прищеплення високих моральних принципів, яке має бути покликанням митця-громадянина. Особливо значною є соціальна функція мистецтва у сучасному світі. У цьому зв'язку Моруа торкає-

ться *ангажованості* письменника, розуміючи її як чітку позицію митця з позаестетичних питань. Щодо цього визначення можна сперечатися, адже участь у політичному, соціальному житті, у ставленні до релігії — не щось відокремлене від естетичних поглядів, визначених ідеологією, світоглядом митця. До того ж сам Моруа вважає, що письменник може бути єдиним у двох іпостасях: письменником-політиком, який гостро реагує на пекучі політичні питання, і митцем, який очищає і умиротворює, підіймаючись над сутичкою. Моруа переконаний, що ангажованість характеризує не тільки сучасних митців. Адже хоча б Вольтер і Руссо були письменниками *ангажованими*. Завдання сучасного письменника — дати читачеві зрозуміти і відчути, що «людство єдине у своїй людяності», допомогти своєю творчістю побачити у кожній людині Людину. Митець «має дотримуватися трьох заповідей: він зобов'язаний говорити правду, він зобов'язаний прагнути прекрасного, він зобов'язаний, нарешті, захищати свободу, бо без свободи немає правди».

Дегуманізація літератури відвернула багатьох людей від неї. Це не означає, підкреслює Моруа, що письменник має змальовувати тільки піднесені моменти, але він повинен бути милосердним, допомагати людям розуміти одне одного, руйнувати ненависть, збуджувати почуття, які зближують людей.

Твори великих письменників, грунтуючись на неминущих цінностях: добрі, любові, дружбі, завжди викликали у людей почуття, які робили їх кращими. Велике мистецтво очищало людей і тому давало найсильніші естетичні переживання — у цьому Моруа вбачає одну з основних його функцій, нагадуючи, що деякі сучасні митці про це забувають. Друга, не менш важлива функція — допомогти пізнати навколишній світ, осягнути життя в усій його складності, побачити те, що не завжди лежить на поверхні. Творіння розуму — персонажів добре збудованого роману — легше зрозуміти, ніж реальну людину, мінливу і надто багатолику, у якій закладено безліч потенційних можливостей. А художній образ має бути завершеним, конкретним, навіть за умови його багатогранності. Щоб досягти правди мистецтва, письменник, так само як живописець, часто спрощує — для побудови образу йому досить кількох жестів, думок, характерних слівець. Митець творить форми — «істинніші і постійніші за форми самого життя». Прекрасне не потребує пояснень, і форма мистецтва, прекрасна колись, не може застаріти, втратити своє значення. Моруа переконаний, що у мистецтві неможливий прогрес — жодний сучасний поет не може бути геніальнішим за

Гомера, Пруст не вищий за Бальзака, Чехов не кращий і не гірший за Гоголя.

Митець, як і вчений, панує над природою, тільки їй підкоряючись, або, точніше, черпаючи з неї матеріал для своїх творів, повторює Моруа, розвиваючи свої думки з приводу активної ролі митця. В есе, присвяченому його вчителеві Алену, Моруа пише: «Світ речей не може існувати без розуму. Але, з іншого боку, реальність — єдине, що спрямовує наші думки». Так з позицій матеріалізму пояснює він діалектичний взаємозв'язок духовного і матеріального світу, за умови пріоритету останнього. Достовірність і відчутність світу, створеного Бальзаком у його грандіозній епопеї, яка віддзеркалює історію цілого суспільства,— найважливіша особливість його творчості. Вигаданий світ сприймається як реальний завдяки тому, що всі персонажі Бальзака «мають три виміри» і змінюються на протязі роману, а це викликає відчуття часу, який невблаганно рухається вперед. Детальні описи Бальзака створюють правдоподібну обстановку, у якій розігруються життєві драми. Моруа констатує, що автор «Людської комедії» не судить світ, котрий є таким, яким він є. На думку Моруа, великий реаліст Бальзак відкидає ідею його безглуздя, бо любить світ і все, що в ньому є, аж до чудовиськ.

Мистецтво є великою перетворюючою силою. Але роль митця не роль моралісга. Художній твір може бути *ангажованим,* але не повинен бути дидактичним. Митець має порушувати питання, а не розв'язувати їх. Письменник може і покликаний зображати політичні пристрасті, але йому слід керувати власними. Не пристрасть протипоказана художньому творові, а прагнення щось довести. Філософія, прихована мораль мають випливати з художнього твору. Кращі з письменників у своїх романах, драмах, поемах уникали «прямих і незграбних напучувань». Вони виходили з високих моральних критеріїв, які відкривалися читачеві, а не повчали читача і глядача. Такими є твори Гюго, Жорж Санд, Діккенса, Толстого, Чехова. Вони пробуджують любов до життя і повагу до людства. Об'єктивність митця є одним з обов'язкових елементів краси. Безсторонність дослідника викликає максимум естетичного переживання. Взірцем високої неупередженості він вважає Стендаля, котрий прагнув, щоб мова його романів була подібною до мови цивільного кодексу. Моруа розуміє безсторонність як відсутність моральних оцінок, що, на його думку, тільки псують художній твір. Він наводить слова Чехова, які ілюструють це: «Ви хочете, щоб я, зображаючи конокрадів, говорив би: крадіжка коней

є зло [...]. Хай судять їх присяжні засідателі, а моя справа — показати тільки, які вони є».

Правда мистецтва і роль письменника багатогранні. Моруа оглядає різні напрями у французькій літературі 1815—1848 років. «Прибічник класицизму малює дійсність такою, якою вона є (власне кажучи, йдеться про реалізм, як випливає зі змісту, вкладеного у поняття «класицизм».— *І. О.*), романтик тікає від реальності. Він утікає у минуле, і тоді з'являється історичний роман, роман Віньї або Гюго, він тікає у далекі краї, і тоді з'являється екзотичний роман, він тікає у мрію, і тоді перед нами роман Жорж Санд»,— пише Моруа. Отже, правда мистецтва постає перед читачем у різних іпостасях, залежно від того, до якого напряму належить митець. Проте точкою відліку завжди лишається дійсність, яку він відображає або від якої тікає. І відбувається це в конкретно-історичних обставинах, підказується суспільною ситуацією. Так, разом з Наполеоном III приходить відраза до всілякого романтизму, бо державний переворот знаменував собою «перемогу макіавеллістів над героями романів». Публіка прагнула книжок, де була б сказана правда, показано духовну посередність, спалено все, чому раніше поклонялися. І тут, вважає Моруа, багато шансів у письменника, який у влучний момент нападає на політичний і державний устрій, готовий розвалитися. Такий письменник залишиться в історії руйнівником віджилого світу, хоч це й не означає, що «привнесений ним душевний досвід протримається довше, ніж скинутий ним сентименталізм. Зміна напрямів триватиме». Породжений своєю епохою, митець випромінює свою творчу або руйнівну силу. А об'єктивний письменник чи суб'єктивний — це особливої ролі не відіграє, адже існує багато способів впливати на читача. Висловлюючи цю думку, Моруа ніби суперечить самому собі — згадаймо його твердження, що справжню естетичну насолоду читач і глядач відчують лише в разі безсторонності митця. Втім, Моруа важливо тут підкреслити те, що індивідуальність митця все одно виявляється, яким би об'єктивним він не був.

Досліджуючи творчість митця, Моруа виводить на перший план основну ідею, яка її живить, головну тему. Слід зазначити, що з трактуванням Моруа центральної ідеї творчості окремих митців, так само як і з оцінкою ним окремих літературних явищ, не завжди можна погодитись. Так, наприклад, говорячи про «Сім'ю Тібо» Роже Мартен дю Гара, він зводить задум автора до спроби розв'язати проблему: «У чому полягає зміст всього того, що відбувається? Навіщо стільки страждань? І чи є взагалі у всьому цьому сенс?»

Така оцінка звужує соціальне і художнє значення твору, цього визначного явища французької літератури XX століття. Адже головною тут є проблема народження нового світогляду. Йдеться не тільки про розкріпачення особистості, яка заперечує буржуазні суспільні і моральні норми життя, про її самоутвердження, а й про принципово нові риси людини, яка робить вибір у переламний історичний момент,— рубежем стали перша світова війна і Велика Жовтнева соціалістична революція,— про нові критерії, що визначають людську цінність, а ними є міра суспільно корисної діяльності людини. Головна ж цінність — гуманізм, який примушує людину активно втручатися в життя з метою соціального перетворення світу на началах справедливості.

Особливого естетичного і морального значення Моруа надає великим російським письменникам — Толстому, Тургенєву, Гоголю, Чехову. Радянський літературознавець Ф. Наркір'єр, відвідавши Андре Моруа 1963 року в Нейї, переповідає почутий від нього цікавий епізод з дитинства, коли Моруа відкрив для себе російську літературу. Старий шкільний учитель подарував Моруа на спомин книжку «Російська душа», де було зібрано твори Пушкіна, Гоголя і Толстого і на першій сторінці якої він зробив напис — прохання не забувати його, коли Моруа стане письменником. «Так,— сказав Моруа,— почалася моя велика любов до російської літератури, захоплення якою триває усе життя». Він поділяє думку, що творіння Шекспіра, Бальзака і Толстого — три найбільших пам'ятники, споруджених людством для людства.

«Найвизначніший» — так називає Моруа статтю, присвячену Л. М. Толстому, який, «наче досконале дзеркало, відображає всю глибінь існування». У його романах саме життя, мов течія повноводної ріки, несе читача. Простота і природність, з якими Толстой малює людей, неперевершені. У своїх романах він не моралізує, а успіх його, як і всіх великих письменників, пояснюється вмінням створювати героїв, яких можна любити з усіма їхніми достоїнствами і вадами. Великий роман Толстого «Війна і мир» — найближчий до вселюдської правди. Письменник, пише Моруа, повинен бачити світ таким, яким він є, і благородні характери — частина цього світу. Образи Толстого відбивають духовне життя їхнього творця, який «вчився мудрості у російських мужиків». Моруа захоплений гуманізмом Толстого, його любов'ю до людей, його героями з народу — Федором в «Анні Карениній», Платоном Каратаєвим у «Війні і мирі», Герасимом у «Смерті Івана Ілліча».

Глибокі і щирі почуття збуджує у Моруа Тургенєв, «тургенєвський зворушливо витончений світ його творів». Моруа заперечує поширену думку, ніби цей світ малий і персонажі романів Тургенєва, типи, які зустрічаються у кожному з них, так само як і притаманна їм обстановка, скрізь та сама. Якість твору не вимірюється ні його обсягом, ні сюжетом. Істина полягає, навпаки, у тому, пише Моруа, що чудово, коли митець обмежує поле своїх досліджень, і часто маленьке полотно розповідає більше, ніж велика фреска. Моруа зізнається, що «Записки мисливця», де Тургенєв малює кілька портретів селян, дали йому змогу краще зрозуміти Росію 1830 року, ніж найдокладніша історія цієї країни. Та й самі тургенєвські типи відрізняються один від одного, хоч і обрані відповідно до характеру його мистецтва.

Моруа говорить про вміння Тургенєва добирати деталі, про його талант опису, про економність його художніх засобів. Моруа називає Тургенєва поетичним реалістом, маючи тут на увазі його здатність переосмислити світ для людини, «надати йому форми і ритму; перебудувати цю таємничу єдність, поєднати природу з емоціями людської душі, вмістити індивідуальні долі у просторі ритми руху хмар і сонця, весни і зими, молодості і старості». Відкидати мрію, яка є частиною реальності, означає збіднювати життя, позбавляти його всього, що робить його людяним,— так трактує Моруа естетику Тургенєва, який своєю творчістю доводить, що «картина життя неповна і фальшива, коли митець не бачить у ньому ніжних почуттів і подиху щастя». Атмосферу тургенєвських романів, особливий колорит яким надає почуття кохання, Моруа, вірний собі, пояснює біографічними подробицями життя їх автора. І це поєднується з об'єктивністю митця, кредо якого — не вираз власних почуттів, а вивчення людської природи. Моруа відзначає великий вплив Тургенєва на французьку літературу, зокрема на Мопассана.

У творчості Чехова глибоко хвилює гуманізм письменника, його бажання, щоб служіння суспільному благові було душевною потребою, умовою особистого щастя. Чехов був не просто митцем, підкреслює Моруа, а людиною, що відкрила для себе і, не моралізуючи, запропонувала людям «спосіб життя і мислення героїчний, але чужий фразерству, такий, що допомагає зберегти надію навіть на грані відчаю». Моруа пише про активність співчуття Чехова до людини: жоден письменник не робив так багато, щоб полегшити людські страждання, як Чехов — лікар і порадник. Свій етичний символ віри він викладає не в догматичній формі — він ви-

являється «у прозорості його оповідань і п'єс». Чехов — «Шопен у драматургії», його «ніжні акварельні барви створюють видовище, єдине у своєму роді, чуже будь-якій вульгарності виразу або почуття». Поетичний реалізм. Таким є мистецтво Чехова, пройняте любов'ю до людей, позбавлене будь-якої екзальтації, сентиментальності. Моруа близьке чеховське розуміння правди мистецтва, втілене у його настановах акторам, виконавцям ролей у його п'єсах: сцена — мистецтво і відображає квінтесенцію життя, отже, не треба вводити на сцену нічого зайвого заради правдоподібності. Театр Чехова викликає захоплення в усьому світі, говорить Моруа, до чого спричиняється і музичність його п'єс. А головна причина успіху Чехова у тому, що він указує шлях до чистого життя, за його скептицизмом криється віра в людину.

Твори Моруа, присвячені російським класикам, де якнайяскравіше виявлене розуміння ним покликання митця, відіграють значну роль у пропаганді на Заході великої національної культури російського народу, її неминущих моральних цінностей.

Один з аспектів естетичних роздумів Моруа — творча лабораторія митця. «Не слід зважувати на тих самих терезах вчинки митця і вчинки звичайних людей. Кожен митець — це великий лицедій, якому необхідно — і він це знає — піднятися над звичайними емоціями, щоб його задум перетворився на надзвичайне і дорогоцінне творіння»,— пише Моруа у біографії Жорж Санд. Ця думка вписується у його концепцію співвідношення правди життя і правди мистецтва.

Щоб відтворити життя, митцеві треба побачити його з певної дистанції, вважає він, тобто віддалившись на певну часову відстань. Підкреслимо, що Моруа підходить до цього питання з позиції свого біографічного методу, конкретизуючи цю думку на прикладі творчості Марселя Пруста. Аналізуючи творчий процес Пруста, Моруа виводить таку загальну закономірність: коли майбутній письменник ще у ранній юності відчуває покликання змалювати життя, настає мить, коли він «відривається» від дійсності, щоб над нею піднятися. Вона може бути «величезною або нікчемною, прекрасною або огидною — він від неї відділився, він дивиться на неї ззовні, як на ілюзорну картину, котру йому треба зобразити, і у цьому його порятунок як митця». Тут виникає асоціація з методом Анрі Матісса, для якого дійсність була ніби трампліном, від котрого він відштовхувався, щоб зобразити красу реального світу.

Вивчаючи пошуки письменника, не можна не враховува-

ти впливів, що мали на нього визначні митці і філософи. Так, Байрон не став би Байроном, коли б він не зустрівся з Вольтером, Пруст був би іншим, коли б не було Рескіна, Джордж Еліот, Чарльза Діккенса і Томаса Гарді. Сам Моруа, як він не раз визнає, відчув благотворний вплив Алена, а також Кіплінга. Постійно впливали на нього Бальзак, Пруст, Толстой.

Механізм створення роману — процес суто індивідуальний, у кожного письменника він свій. Проте є щось спільне, характерне для всіх митців. Зародження персонажа супроводжується якимсь загадковим поштовхом, спричиненим конкретним життєвим враженням митця. Увагу його привертає саме та, а не інша людина, що підказано його внутрішньою потребою. Ця людина втілює саме той тип, який шукав автор і який відповідає його задумові.

Манера митця — це «проекція його душі». Під манерою Моруа розуміє не тільки зовнішню форму твору, а й характер бачення автора. Тому він захищає Франсуа Моріака від нападок деяких його католицьких читачів, які звинувачували того у песимістичному погляді на світ. Він заступається і за інших авторів, яких засуджували за те, що вони домішують релігію до конфліктів, де панує плоть. Адже ніхто не закидає Мане те, що він малював картини у дусі Мане, або Ель Греко, який створював полотна у дусі Ель Греко.

Досліджуючи процес створення персонажів, Моруа поділяє письменників на кілька груп: одні вивчають соціальні верстви, досі їм не знайомі,— так чинив Бальзак,— інші грунтуються на своїх спогадах і використовують власні риси або риси добре відомих їм людей,— так чинив Моріак. Власне життя і почуття є джерелом натхнення у Мюссе, хоча й літературні витоки його драматургії — Шекспір, Гете, Боккаччо, Банделло і, безумовно, Мольєр — очевидні. Іноді можливе поєднання обох методів. Це характерне для Флобера і Пруста.

Для кожного митця, пише Моруа, стиль є основою техніки. Це підтверджує хоча б приклад Жана Кокто, в якого стиль лишається незмінним і в прозі, і в поезії, і в кіно, і в малюванні,— суворим, стрімким, «мускулистим». Неперевершеним є стиль Флобера, для якого «місце кожного слова, музичне звучання фрази, вибір ритму були предметом довгих пошуків і роздумів» і який іноді за три дні писав лише одну сторінку, а бувало, кілька рядків. Усе своє життя Флобер прагнув «нелюдської довершеності». Недарма роман «Мадам Боварі» вважають чудовим творінням мистецтва передусім завдяки техніці письменника: «ніколи ще витвір

розуму не був побудований з більшим старанням» — простий, добре продуманий сюжет, майстерно виписані і розташовані сцени, точні, вірно відібрані деталі. У Арагона відзначає Моруа музику живої французької мови — «ці уривчасті фрази, які вторять ритму дихання і думки, не ідеально вірний, але дуже ясний синтаксис — особливості, характерні для французького народу».

Моруа робить узагальнення щодо специфіки англійського і французького роману. Перший він сприйняв образно, як путівець, що губиться у луках, кружляє, петляє, ведучи до поки невідомої мети, яку читач знаходить або ж не знаходить зовсім. А французький роман до Пруста, як і класична трагедія, являє здебільшого історію якої-небудь кризи.

Коли йдеться про стиль, секретом найвизначнішої поезії у драматургічному творі Моруа вважає додержання законів форми. Він доводить свою думку, аналізуючи природу театру Мюссе, побудованого на вільній фантазії, поетичному діалозі.

У сучасному світі Моруа вирізняє дві культури — масову і так звану елітарну. Кожна з них має свого адресата. Розвиткові першої сприяють нові технічні засоби інформації: дешеві видання, кіно, радіо, телебачення. Щоб зацікавити публіку, усім цим засобам потрібна вигадка. Сучасному письменникові повезло в тому розумінні, що масова культура надає йому широкі можливості формувати людину. Проте, коли він здатний запропонувати лише літературу відчаю або тільки бездумні твори, він ризикує тим, що читач і глядач від нього відвернуться. Успіх Чехова в усьому світі свідчить про те, що люди не тільки цікавляться останніми, пише Моруа, і що вони шукають у книжках духовної наснаги.

Протягом усього свого життя Андре Моруа — прозаїк, есеїст і критик — утверджує думку про вирішальну роль загальнолюдських цінностей, високу відповідальність митця і велику місію мистецтва у формуванні людини. Цим і дорогі нам естетична теорія і художня спадщина визначного французького письменника-гуманіста і громадянина.

ІРИНА ОВРУЦЬКА,
кандидат філологічних наук

Розділ I
ВЕЛИКІ ПРЕДТЕЧІ

МОНТЕНЬ

Ще й сьогодні можна бачити у Перигорі, на горбі (на тій самій «горі» —montagne, звідки пішло ім'я Мішеля Ейкема де Монтеня), колишню башту — його «бібліотеку», де були написані «Нариси», цей кладезь премудрості для всіх. З нього черпали Паскаль і Ларошфуко [1], Мольєр, а ще до них — Шекспір, який знав книгу у перекладі, а ближче до нас — Андре Жід, Ален [2]. Прекрасно і до певної міри дивно, що якийсь перигорський дворянин, котрий, крім кількох подорожей і поїздок у службових справах, провів усе життя серед людей свого краю, став одним з найвизначніших французьких письменників, і досі лишається одним з наших учителів.

Великий письменник, Монтень, подібно до Сен-Сімона або Реца [3], дивиться на речі прямо і, використовуючи слова звичайні, ретельно добирає ті з них, що точно передають його думку. Батько, кращий за всіх батьків у світі, навчив його латині ще в ранньому дитинстві. І протягом усього свого життя він читав стародавніх авторів — істориків, моралістів або поетів. У них він запозичив повнозвучну і соковиту мову, сильну своєю природністю. «Коли я бачу, які виразні ці гарні форми, такі живі, такі глибокі, я не кажу — ось влучне слово, я кажу — ось влучна думка». Бо лише зміст освітлює і породжує слова. І тоді вони не «вітер», а «плоть і кість». Подібно до Горація [4], яким він захоплюється, Монтень не задовольняється першим словом, яке лежить на поверхні,— воно зрадило б його. Він дивиться глибше і проникливіше; розум його риється і порпається у запа-

сі слів і фігур, щоб виразити себе. Монтень має у своєму розпорядженні ресурси латині. Однак він знаходить багаті джерела у французькій мові, бо «немає нічого, що не можна було б висловити нашим мисливським і воєнним жаргоном, який є благодатним грунтом для запозичень».

Він знає, що живе у «дикому краї», де нечасто зустрінеш людину, яка розуміє французьку, але коли він каже собі: «Це слово тутешнє, гасконське»,— це його аж ніяк не хвилює, навіть навпаки, бо довершеність, якої він прагне, і полягає у тому, щоб писати саме своєю мовою. Він користується повсякденною, звичайною мовою; хай у ній зустрічаються фрази, барви яких потьмяніли від надто буденного вжитку; «це,— говорить Монтень,— аж ніяк не притупляє їхнього смаку для людини з гострим нюхом», а у нього нюх гострий, оскільки він поет, так само, як філософ.

Конкретне і виразне народне слово йому завжди більше до смаку, ніж слово вчене, і він найкраще виражає свою думку, вдаючись до образів. Наприклад, коли він хоче сказати, що справжній лікар мав би сам перехворіти на всі хвороби, щоб вірно судити про них, він каже: «Такому лікареві я б довірився, бо всі інші, лікуючи нас, уподібнюються тій людині, яка малює моря, кораблі, гавані, сидячи за своїм столом і у повній безпеці водячи перед собою туди й сюди іграшковий кораблик. Вони описують наші хвороби, як міський глашатай, котрий вигукує прикмети коня, що втік, або собаки, що загубився; ось такої масті смух, ось такий зріст, такі вуха,— покажіть їм справжнього хворого, і вони не розпізнають хвороби...» Сам він говорить тільки про те, що бачив або прочитав.

Монтень трохи кокетує, відмовляючись бути моралістом, який пише вчені праці. Він тішиться «розтягнутостями», відступами, «стрибками», анекдотами, нерідко досить далекими від сюжету, як, наприклад, у розділі

«Про кульгавих», де кульгаві — чоловіки і жінки — з'являються лише в самому кінці, та й то тільки у зв'язку з їхнім потягом до насолод. Спочатку його книга була книжкою невтомного читача грецьких і латинських авторів, уривки з яких він класифікував за їхніми сюжетами. Одне слово, це була величезна картотека з коментарями. Але чим далі, тим виразніше він почував, що найбільше задоволення дістає від писання, здобуваючи спостереження із своєї власної духовної скарбниці. Перша книжка «Нарисів» багато в чому зобов'язана Плутарху, Сенеці [5] та іншим уславленим мислителям; друга і третя, хоч вони й нашпиговані цитатами, завдячують кращими сторінками тільки самому Монтеню.

Королі і вельможі поважали його думку, завжди сповнену здорового глузду і толерантності; вони давали Монтеню деякі дипломатичні доручення. Тільки від нього самого залежала його кар'єра у них на службі, «бо цей фах прибутковіший за всі інші». Але він прагнув одного — «здобути репутацію людини, котра хоч нічого й не придбала, але разом з тим нічого не змарнувала. Я можу, хвала богові, досягти цього без особливого напруження сил». Правду кажучи, лінощі і допитливість настроювали його скоріше на те, щоб бути глядачем, аніж дійовою особою на світовій сцені.

Обраний мером, він побажав від служби ухилитися; наказ короля цьому завадив. Прибувши, він виклав панам у Бордо, який він є: забудькуватий, безтурботний, незлобивий, не честолюбний, не скупий, не жорстокий. Він додає: «не твердий», але його листи до короля доводять, що все навпаки. Він енергійно захищає слабих і тих, хто «живе випадковими заробітками і в поті чола заробляє на хліб». Він наважується навіть сказати своєму суверену, що, оскільки королі правлять з допомогою правосуддя, треба, щоб це останнє було безкорисливим і рівним для всіх, щоб воно не потурало сильним на шкоду народу.

В епоху брутальну і жорстоку Монтеня настільки відштовхувала жорстокість, що він страждав, коли, полюючи, чув жалібний зойк зайця, схопленого собаками. Значно страшніші речі примушували його піднімати голос проти тортур. На його думку, жодними віруваннями не можна виправдати те, що людину підсмажують живцем. Він не приєднується до жодної із сторін, побоюючись, «щоб це не отруїло його свідомості», лишаючи за собою свободу захоплюватись у супротивнику тим, що похвально. «Мер і Монтень завжди були двома різними людьми, чітко відмежованими один від одного». Можливість розв'язання важливих проблем свого часу (якими були релігійні війни) він бачить у сердечній великодушності, у людяності, у справедливості. «Така єдина воля народів: Nihil est tam populare quam bonitas» *. Хотілося б, щоб це було правдою.

Призначений ще зовсім молодим радником Бордоського парламенту, він пішов у відставку 1571 року, коли йому було 38 років, щоб поринути, «сповненим сил, у лоно непорочного знання». Він розпочав «Нариси» приблизно 1572 року, у смутні часи [6]. Чому він почав писати? Передусім тому, що у цьому його щастя. Природжений письменник, підхльостуваний прикладом великих авторів, з якими він був добре знайомий, Монтень дістає радість, виробляючи власний стиль, прагнучи залишити у мові свій слід. Але він жадає також краще пізнати людину, пізнати її через себе, бо не має можливості спостерігати жодну істоту так зблизька, як самого себе; він бажає, нарешті, залишити друзям свій правдивий портрет.

Писати для нього означає уберегти себе від неробства, яке плодить химерні і небезпечні мрії. «Душа, не

---

* Ніщо так не користується любов'ю народу, як доброта *(лат.)*.

маючи чіткої мети, губить себе». Коли розум не спрямовувати, він «породжує стільки хаотично нагромаджених одне на одне химер і фантастичних чудовиськ, що, бажаючи розгледіти на дозвіллі, наскільки вони примхливі і безглузді, я почав робити їх перелік, тобто переносити їх на папір». Обнародуючи і засуджуючи свої власні вади, він сподівається навчити інших уникати їх. Однак він розуміє, що говорити про себе небезпечно. Читач скоріше вірить необачним визнанням, ніж похвальбі.

Монтень іде на риск, знаючи, що походить з роду, відомого своєю порядністю, і від дуже доброго батька. Зобов'язаний він цим крові, або прикладу, який бачив удома, чи доброму вихованню, одержаному в дитинстві? Але факт, що більшість пороків його жахають. Нахили спонукають його присвятити своє життя спілкуванню трьох видів.

Перший з них — дружба. Його дружні почуття до Ла Боесі [7] були постійними і бездоганними. Метою дружнього спілкування є вільність у поводженні, обмін думками, коротше — зв'язок душі, який не переслідує жодних вигод; справді чиста дружба, що не шукає нічого, крім себе самої. У ній повинні поєднуватись довір'я, чарівність, радість.

Другий вид спілкування — спілкування з гарними і благородними жінками. Зустрічаючись з ними, слід триматися трохи обережно, особливо тим, у кого грає плоть,— а Монтень саме такий. «Безглуздо віддавати цьому всі свої думки». Але не меншою дурницею було б вступати у подібні стосунки без кохання, не рахуючи, втім, шлюбу, у якому Монтень, як і Бальзак, не бачить умов для кохання. Добрий шлюб (коли такий взагалі існує,— каже він) — це приємне співжиття, яке відзначається сталістю, довір'ям і взаємними обов'язками. Але відсутність перешкод притупляє бажання. Сам він одружився скоріше за звичаєм, ніж за вибором, і аж

ніяк не соромиться визнати, що шукав любовних радощів не у шлюбі.

Третій вид спілкування, як відомо,— спілкування з книжками, що стало у пригоді не стільки для педантського накопичення знань, скільки для пробудження у ньому бажання при зіткненні з новими предметами сказати своє слово. Читаючи, він прагне, скоріше, викувати свій розум, ніж наситити його. Йому потрібний привід для роздумів. У своїй «бібліотеці», на четвертому поверсі башти, він гортає одну книжку, другу навмання, як прийдеться. «То я віддаюся роздумам, то заношу на папір або диктую, походжаючи туди й сюди, мої фантазії на зразок цих». Йому ніколи не надокучає добирати цитати. «Адже я цитую те, що не вмію виразити так само добре або через недостатню виразність моєї мови, або внаслідок слабості мого розуму». Але йому відомо також, що спілкування з книжками, коли воно перетворюється на манію, не позбавлене небезпеки. «Коли я пишу, я уникаю товариства книжок і спогадів про них зі страху, щоб вони не вторглися у мою форму».

То які ж істини відкрив він для себе з допомогою цих трьох видів спілкування, аналізу власної думки, мандрів? Головне — нескінченне багатство звичаїв, суджень. Кожний народ називає варварством те, що не прийнято у нього самого. Створюється уявлення, що для нас єдиний взірець істини — погляди тієї країни, звідки ми походимо. Тільки тут (для кожного) — досконала релігія, досконала поліція, і не тому, що вони розумні, а тому, що вони наші.

Досить почитати або помандрувати, щоб переконатися, що залежно від часу і місця людський розум надає однакового значення цілком різним звичаям і віруванням. Монтень неодноразово бавиться складанням нескінченних переліків такого роду прикладів, іноді неймовірних. Є народи, які оплакують смерть дітей і святкують смерть старих, такі, де чоловіки без жодних причин мо-

жуть розлучатися зі своїми дружинами, де найбажаніший вид поховання — бути відданим на поживу собакам, а в інших місцях — птахам; такі, де вітаються, приклавши палець до землі, а потім піднявши його до неба; тут їдять людське м'ясо, там шанобливий син повинен убити свого батька, який досягнув певного віку. Список займає сторінки й сторінки. Який же можна зробити з цього висновок, коли не той, що єдиний володар світу — звичай?

Людина непостійна. Вона багатолика і завжди вагається (тому вона й має історію). Вона дотримується звичаю, навіть коли звичай заперечується розумом. Чи є що-небудь дивніше, ніж бачити народ, який керується в усіх своїх домашніх справах законом, записаним і опублікованим не його мовою? Чи є що-небудь неймовірніше, ніж бачити націю, де судові посади продаються, а вироки сплачуються готівкою? Так ось, ця нація — французи. Чи значить це, що слід повставати проти звичаю? Він так не вважає. Такого роду міркування не повинні відвертати розумну людину від слідування загальноприйнятому способу життя. Усі відступи від усталених звичаїв продиктовані скоріше безглуздям, ніж розумом.

Монтень схвалює Сократа за те, що той пожертвував життям заради закону, хай і несправедливого [8]. Завжди сумнівно, чи може зміна діючого закону принести користь. Політичний устрій подібний до будинку, спорудженого з кількох з'єднаних між собою частин; неможливо розхитати одну з них, щоб це не позначилося на цілому. «Я розчарувався в усіх нововведеннях,— говорить Монтень,— у якому б вигляді вони нам не з'являлися, і маю всі підстави для цього, бо бачив, до яких фатальних наслідків вони призводять. Ті, хто розхитує державний устрій, першими якнайчастіше і гинуть під його руїнами». Тому він уславлює християнську релігію за те, що вона вимагає коритися властям.

Яку ж користь сподівається він видобути з цього переліку звичаїв і показу людських безумств? Навіщо викривати все, коли кінець кінцем пропонується добровільно в усьому взяти участь? Відповідь проста. Важливо переконати людину у її невігластві, оскільки це значить вселити в неї скромність, яка породжує терпимість. «Що я знаю? — говорить Монтень і дістає втіху, заперечуючи в уславленій «Апології Раймонда Сабундського» [9] багато з тих способів, з допомогою яких людина, як вона гадає, осягнула істину. Філософія — це лише софістична поезія. Наука? Вона розплачується з нами речами, які сама ж вчить нас вважати вигаданими. Досвід? Ми бачимо, що, уявивши собі одне, червоніємо, а друге — бліднемо, можемо, коли захочемо, поворухнути пальцем, але чому? Як? Хто це знає? Історія? Неможливо зробити висновки щодо схожих подій; вони завжди чимось відрізняються одна від одної. Медицина? Медики ніколи не можуть дійти згоди між собою. Ні, у світі ніколи не існувало двох однакових думок, як не існує двох однакових волосинок або зерен.

То що ж? Коли ми нічого не знаємо і не можемо нічого знати, яку пораду дати людині, щоб вона могла керуватися нею в житті? Паскаль, котрий після Монтеня заходився руйнувати всю науку людства, щоб краще об'єднати людину з богом, вважає Монтеня скептиком. Це невірно. «Що я знаю?» — не останнє його слово. Точнісінько так само, як «чиста дошка» — не останнє слово Декарта [10]. Коли сумнів — м'яка подушка «для розумної голови», то лише тому, що він рятує від фанатизму. «Упертість і запальність духу — найвірніші докази глупоти. Чи є на світі істота, так само впевнена в собі, рішуча, зарозуміла, споглядальна, бундючна, глибокодумна, як осел?» Божевільний не сумнівається ніколи.

Сумнів Монтеня лишається позитивним. Він не скептик, а агностик. Він не твердить того, чого не знає. Він

вважає атеїзм припущенням, не доведеним, протиприродним і жахливим. Але він добре бачить, що ми — «християни з тих самих причин, з яких ми є перигорцями або німцями». Ми одержуємо свою релігію від звичаю, оскільки народились у країні, де вона прийнята.

Наш розум неспроможний осягнути і довести метафізичні істини. Лишаються два виходи: зробити висновок, що вони для нас зовсім непізнанні, або спробувати прийняти їх, спираючись не на докази і судження, а на божественну і надприродну силу. Монтень обирає друге. Як може людина повірити в те, що «цей чудовий рух небозводу, це вічне світло, що пливе зі світил, які велично обертаються над її головою», існують стільки віків для її вигод і до її послуг? З якої причини розум цього тлінного створіння може претендувати на роль хазяїна і володаря Всесвіту, пізнати найдрібнішу часточку якого він неспроможний? Тож будемо дотримуватись і тут, як і в усьому іншому, стародавніх звичаїв. Монтень вірує в бога, як античний деїст, і він християнин, тому що він — француз XVI століття.

Але він не бажає, щоб релігія, призначення якої — викоренення пороків, їх живила. Він не згодний, щоб який-небудь фанатик-католик в ім'я християнства, релігії добра і милосердя, вбивав жінок і дітей тому, що вони протестанти. Власне кажучи, мораль, обрана ним особисто для себе,— це спокійний стоїцизм, трохи забарвлений епікуреїзмом. Ця легковажна людина здатна виявити душевну силу і не раз це доводила, як у небезпеці, так і в хворобі. Зовсім молодим він волів привчити себе до думки про смерть, уявляючи, що вона завжди може бути поряд. «Коли під нами спіткнеться кінь, коли з даху впаде черепиця... будемо повторювати собі кожного разу: а що, коли це й є сама смерть? Тому давайте будемо незламнішими». І він додає, трохи всупереч власним висловлюванням: «Смерть... Що вам до неї — і коли ви померли, і коли ви живі? Коли живі —

тому, що ви ще існуєте; коли вмерли — тому, що вас нема»,— а це рівнозначно тому, щоб сказати — людина не може осмислити свою смерть.

Кінець кінцем ця мудрість, розсудлива і смілива в міру можливостей людини, водночас скромна і тверда, селянська і тонка,— одна з найпрекрасніших у світі. Немає письменника, котрий був би нам такий близький, як цей перигорський дворянин, який помер 1592 року. Коли йдеться про невігластво, терпимість, нескінченну різноманітність звичаїв, ми можемо користуватися його досвідом. Ален знав одного торговця дровами, який постійно носив у кишені томик Монтеня. Немає кращого порадника,— кращого путівника, я маю на увазі,— для людей нашого часу. Цей майстер, який намагався головним чином спрямувати своє життя, все ще може спрямовувати і наше.

ЛАБРЮЙЄР

«ХАРАКТЕРИ»

Я не знаю, якими будуть люди, котрі житимуть через дві тисячі років; я не знаю, чи поневірятимуться вони в умовах жахливого варварства або ж завдяки чудесним досягненням науки оволодіють іншими планетами і примусять служити собі сили, сховані у матерії. Я не можу сказати, оберуть вони свободу чи рабство, чи всі вони процвітатимуть, чи тільки окремі з них. Але я передрікаю, не боячись помилитися, що ці люди скидатимуться на тих, яких змальовує Лабрюйєр, що серед них ми побачимо принижених і бундючних, людей високого розуму і побожних, легковажних і марнославних, потайливих і неуважних, заздрісних, злостивих, а часом і благородних. Бо всі вони — люди.

«Ми, такі сучасні тепер, будемо застарілими через кілька століть»,— писав Лабрюйєр. І він запитував себе, що говоритимуть наступні покоління про здирство податків в епоху «золотого віку», про розкоші фінансистів, про гральні будинки, про натовпи войовничих фаворитів. Але ми, те наступне покоління, для якого Лабрюйєр — старовинний класик, читаємо його і не дивуємось, знаходячи у людях, що нас оточують, ті самі риси характеру, та й інші, ще разючіші. І в свою чергу побоюємось того, щоб наші правнуки не були обурені нашими звичаями. Історія покаже їм людей нашої епохи, які руйнують з висоти літаючих машин за кілька хвилин цілі цивілізації, що творилися протягом століть. Вона покаже їм нашу безладну економіку, за умов якої цілі народи вимирають з голоду, тоді як інші, бездіяльні, не знають, де докласти свої сили. Вона покаже їм нашу грошову систему, настільки деформовану, що одні вгризаються в землю Африки в пошуках золота, а інші — в американську землю, щоб закопати його, і наш товарообмін, який переривається внаслідок нестачі суден, бо ми безглуздо відправляли на океанське дно цілі флоти, створені ціною величезних затрат.

Нащадки дізнаються, що наші вулиці були такими вузькими, що пересування в екіпажах нам здавалося складнішим і повільнішим, ніж пішки; що наші будинки протягом зими не опалювались; що чоловіки і жінки псували своє здоров'я і розум огидними оп'яняючими напоями; що величезні кошти витрачалися на вирощування рослини, листям якої чадять усі народи землі; що наше уявлення про розваги зводилось до проведення ночей у місцях, переповнених людьми, до споглядання істот таких само сумних, як ми, що п'ють, танцюють і смалять цигарки. Чи будуть шоковані цим наші нащадки? Чи відмовляться вони додержуватися звичаїв цього божевільного світу? Аж ніяк. Вони віддаватимуться своїм безумствам, ще гіршим за наші. Вони читати-

муть Лабрюйєра, як той читав Теофаста [1]. Вони скажуть: «Ця книга була написана два тисячоліття тому, просто дивно, що ми пізнаємо в них себе, наших друзів і ворогів, і що ця схожість з людьми, віддаленими від нас стількома століттями, така абсолютна».

Людська природа з часів Лабрюйєра не змінилася. І хоч двір не називається більше двором і главою держави є вже не король, а людина, наділена владою, оточуючі її підлесники зберігають ті самі риси характеру. Та чи справедливою є думка, що «настрій людей, їхні захоплення спричиняються успіхом і що небагато треба для того, щоб вдалий злочин вихвалявся як справжня доброчесність»? Хіба ми не знаємо людей, які, «залишившись з вами наодинці, осипають вас ласками», але при людях «уникають вашого погляду або зустрічей з вами»?

Читайте далі: «Не ждіть більше щирості, відвертості, справедливості, послуг, доброзичливості, великодушності і вірності від людини, яка має таємний намір зробити кар'єру Чи пізнаєте ви її по виразу обличчя, по її висловлюваннях? Вона вже не називає речі своїми іменами, для неї біл ше немає шахраїв, крутіїв, дурнів, нахаб — вона уникає того, щоб висловити про когось свою справжню думку, аби той не завадив їй *висунутись*... їй чужа щирість, але вона не терпить того, щоб це було відомо іншим, бо правда ріже їй слух, вона холодно і байдуже слухає розмови про двір і придворних, щоб не нести за них відповідальності як співучасник. Чи не пробуджує у вас цей портрет спогадів про зовсім недавнє минуле? Ми говоримо: «досягти мети» замість «зробити кар'єру», але слова можуть бути іншими, а суть залишається старою.

Характери людей визначаються і формуються їх взаєминами. Візьміть верховного правителя, двір, підданих; решту можна відкинути. Змініть ім'я і титул глави держави, назвіть двір кабінетом, оточенням — взаємини лишаються схожими, і ті самі причини викликають той

самий ефект. Незмінність характерів утверджує безсмертя того, хто їх змалював.

Про цього визначного письменника, який так добре знав своїх сучасників, ці останні майже нічого не сказали. Небагато хто вів життя таке відлюдне. І це ознака мудрості...

Про Лабрюйєра відомо лише те, що він народився в Парижі 7 серпня 1645 року і підписувався Жан Делабрюйєр, одним словом, незважаючи на те, що здобув у Канні пост казначея Франції і принц Конде за рекомендацією Боссюе [2] запросив його вихователем юного герцога Бурбонського, свого онука. З перебування у цьому домі Лабрюйєр виніс багато спостережень над поважними персонами і помазаниками божими. Але він завжди сумлінно виконував свої обов'язки, чергуючи історію і географію, Декарта і Лафонтена [3]. Нагородою за цю ретельність було відчуття того, що він на все життя прив'язаний до родини Конде. Він жив у них у Версалі, а згодом одержував пенсію, якої йому вистачало на задоволення власних потреб.

Оскільки Лабрюйєра ніщо не підштовхувало, він, можливо, ніколи не став би письменником, коли б не переклав з грецької «Характери» Теофраста. Він вважав: «Досягти довершеності у красному письменстві і — хоч це дуже важко — перевершити древніх можна лише наслідуючи їх». Він доповнив текст Теофраста власними роздумами. Успіх був великим. Нові видання були збагачені різними висловами і характеристиками, Теофраст поволі опинився відсунутим на другий план і затопленим потоком нових думок, оригінальних і яскравіше викладених, ніж його власні. У сорок три роки до Лабрюйєра таким чином прийшла слава.

Перше видання «Характерів» вийшло 1688 року. У 1693 році Академія запросила його стати її членом, але його вступна промова була сприйнята недоброзичливо з трьох причин. Передусім слід визнати — вона була

не з кращих. Бажання розсипати похвалу всім членам товариства у серії змальованих портретів було мало гідним такого великого письменника. Далі ті, кого він не уславив персонально і показав лише у масі з усіма, були роздратовані. І нарешті, кілька чоловік, які були гостро і небезпідставно висміяні в «Характерах», зраділи нагоді засудити автора. «Я вислухав,— сказав Теобальд (вважають, що це був Фонтенель [4]),— важку, погану і нудну промову, яка викликала у мене незбориме позіхання і набридла смертельно». На що Лабрюйєр ущипливо відповів у своїй передмові до «Промови в Академії», заявивши, що він аж ніяк не має сумніву, що публіка «ще не до краю запаморочена і замучена втомою, вислуховуючи протягом стількох років каркання старих воронів навколо тих, хто у вільному леті на легких крилах своїх творінь піднявся у височінь до певної слави».

Лабрюйєр мав благородну душу і зневажав підлість: «Гарний спосіб для того, хто впав у немилість у принца,— це усамітнитись. Найкращий спосіб для фаворита, який зазнав опали, не ховатися у відлюдді і примусити забути про себе, а домогтися того, щоб заговорили про нього, кинутись, коли це можливо, у якусь благородну справу». Але у Лабрюйєра не було ілюзій щодо людей, бо він спостерігав їх при дворі. Проникливий, коли йшлося про підлість і приховані мотиви тих чи інших вчинків, він був зовні чемний, але мав гострий сатиричний дар. Він служив вельможам, але не підлещувався до них. «Я заздрю їхній щасливій можливості мати на своїй службі людей, наділених тими ж душевними якостями, а іноді вищими у цьому розумінні за них». Є тут у ньому щось від Жюльєна Сореля: «У народу мало розуму, у вельмож — душі, у першого добрі задатки й немає блиску, у другого — все показне і поверхове. Що обрати? Я не вагаючись відповідаю: «народ».

Така позиція була досить рідкою на той час. Лабрю-

йєр схиляється до народу і в той же час сам дивується безглуздості свого становища: «На землі стільки злиднів, що серце стискається: багатьом нема чого їсти, вони бояться зими, страхаються життя. В той же час інші ласують свіжими фруктами: землю примушують родити цілий рік, щоб догодити їх витонченому смакові. Прості городяни, тільки тому, що вони багаті, дозволяють собі проїдати за одним разом стільки, скільки треба для прожиття сотні сімейств. Хай хто хоче виступає проти таких крайнощів, я ж у міру сил уникаю як бідності, так і багатства і знаходжу собі пристановище у золотій середині». Додайте до цього тексту відому сторінку про становище селян: «Ми бачимо у них диких тварин...», висловлювання про жорстокість судових присудів, що викликає у нього гіркий подив; його визначення лицеміра: той, «хто при королі-безвірнику сам стає безвірником», і ви зрозумієте, чому деякі коментатори бачили в Лабрюйєрі «філософа» в дусі XVIII століття і революціонера за сто років до революції.

Однак ці терміни мало пасують до письменника, який, народившись у Франції і будучи християнином, дотримувався, обмежуючи себе в сатирі, звичаїв Франції і християнських доброчесностей. Коли він наважувався викривати лицемірство, то сказане ним призначалося для сильних умів. Коли він говорив без поблажливості про придворних, то ніколи не втрачав поваги до короля — адже від нього залежав порядок (і це було закономірно ще у 1789 році) серед підданих. «Іменувати короля батьком народів означає не стільки вихваляти його, скільки називати його справжнім ім'ям і визнавати його роль». Лабрюйєр малює портрет ідеального принца, де, як і всі його сучасники, крім тих, хто писав таємно, наділяє Людовіка Великого всіма доброчесностями, властивими доброму правителю. Під захистом государя він може, як Мольєр, висміювати невігластво людей високого походження, показуючи, наскільки вище за них стоять такі

великі слуги вітчизни, як Кольбер і Лувуа [5], «різночинці», котрі знають усі слабі і сильні сторони дворянського стану, і що незабаром благородний дворянин визнає за велике щастя поріднитися з ними. Суть абсолютної влади у тому й полягає, що вона може створювати між підданими короля свого роду рівність... Добрих тиранів немає, але монархія, мабуть, все ж краще олігархії за умови, що перша не протегуватиме другій і що селянин під владою розумного короля не страждатиме на своїй невеликій ділянці від сусідства пана.

Отже, говорячи про Лабрюйєра як про Жюльєна Сореля, слід бути обережним. Лабрюйєр — це той Жюльєн Сорель, який ніколи не залишав свого посту біля маркіза де ля Моля, куди закинула його доля, і холоднокровно занотовував пороки світу, віддаючись їм разом з іншими.

Не доводиться сумніватися, що, незважаючи на свої філософські погляди, Лабрюйєр брав близько до серця думки про свою творчість, які викликали в нього певне невдоволення. «Тільки-но людина починає здобувати ім'я, як на неї відразу ополчаються всі, навіть так звані друзі не бажають миритися з тим, що достоїнства її дістають визнання, а сама вона стає відомою і ніби причетною до тієї слави, яку вони самі вже здобули». Мабуть, Буало [6] любив Лабрюйєра трохи більше до успіху його «Характерів», ніж після здобутої слави. Перебуваючи при дворі, Лабрюйєр відчув надзвичайну людську підлість: «[...] Чого можна чекати від світу? Не варто обурюватись тим, що люди бездушні, невдячні, несправедливі, погордливі, себелюбні і байдужі до ближнього: такими вони народилися, така їхня природа, і не миритися з цим все одно, що обурюватись, коли камінь падає або полум'я тягнеться вгору». Гірка мудрість.

* * *

Класична Франція зберегла смак до трактатів, чітко розробленої композиції, логічних переходів Ціцерона [7]. «Думки» Паскаля не мають тієї фрагментарності і роз'єднаності, як нам здається, бо вони є уривками з незакінченого твору. «Максими» Ларошфуко міцно з'єднані і скріплені положенням про роль честолюбства. Навіть сам Монтень, який полюбляв відступи, намагається досягти цілком закінченого рисунка. Лабрюйєр — перший великий французький письменник, який сміливо заявив про себе як «імпресіоніст».

Безумовно, він добирав назви розділів: «Про створіння людського розуму», «Про власну гідність», «Про жінок», «Про серце», «Про товариство і мистецтво вести бесіду», включаючи і дві останні: «Про церкву», «Про вільнодумців»; проте він вносив у кожен з них і деякі роздуми, які можна часто зустріти і в інших розділах. Так, вислови з розділу «Про серце», цілком доречні і у розділі «Про жінок». Лабрюйєр багато що змінював у наступних виданнях книги. Він сам говорив (у передмові до «Промови в Академії») про план і структуру книги «Характери»: «Чи не здається вам, що з шістнадцяти розділів, які складають цю книгу, п'ятнадцять, де викривається брехня і смішні сторони об'єктів пристрастей і людських прихильностей, спрямовано на спростування всіляких чудес, які спочатку послаблюють, а потім і заглушають в людях прагнення до пізнання бога? Таким чином, чи не є ці розділи ніби підготовкою до останнього, шістнадцятого розділу, де засуджується і розвінчується атеїзм?»

Та цілком імовірно, що йдеться тут про зміну первісного плану, який, не відступаючи від конформізму, водночас рятував би свободу сатири. Насправді, як це показав Жюльєн Бенда [8], Лабрюйєр писав свій перший

твір взагалі без «погодження» його з класичною літературою,— свої «Зауваження», які передували «Щоденникам» Стендаля і Андре Жіда, а також нотаткам Валері [9]; але він ніколи не хотів цього визнати. «Отже,— писав Бенда,— твір Лабрюйєра пориває з естетикою свого часу, хоч в галузі літературної теорії він лишається їй вірним. І цей розлад зникне разом з ним. Письменники наступних років відмовляться від такої композиції, пройдуть повз неї, не намагаючись узяти її на озброєння. Лабрюйєр знаменував той патетичний момент у розвитку літератури, коли під впливом історичних факторів письменник відкриває нову еру, хоч і завдяки своєму характеру й уподобанням усім своїм єством вірить у ту, що минула».

Для нас, людей XX століття, звиклих до творів «непослідовних», «Зауваження» до «Характерів» являють особливий інтерес. Ми добре розуміємо, що створення всесвітньої літературної системи надзвичайно складне і що наші думки не обов'язково мають бути пов'язані між собою або принаймні зв'язок їх не завжди виявляється з першого погляду. І ми сприймаємо імпресіонізм у літературі так само, як ми сприйняли його у живописі. Це не означає, що той чи інший напрям буде вічним і наша література знайде свого Сезанна [10]; однак схожість Лабрюйєра з великими письменниками нашого часу наближає його до нас, надає його творчості нової свіжості.

«Він володіє,— як дуже тонко висловився Сент-Бев [11],— мистецтвом (яке набагато перевершує мистецтво послідовного викладу) писати книжки, ніби мимохідь, де, здається, немає явного зв'язку; останній, проте, несподівано виявляється то тут, то там. На перший погляд здається, що твір являє собою хаотичні розрізнені фрагменти і ти блукаєш наче у химерному лабіринті, та раптом бачиш, що нить, яка зв'язує їх, не поривається. Кожна думка коригується, розвивається, освітлюється

тими, що оточують її». В той же час, ізольована від них, вона стає ще наочнішою і виразнішою.

Стиль Лабрюйєра — це водночас стиль і його епохи і нашої. Від XVII століття у нього надзвичайна точність визначень. Перечитайте у розділі «Судження» визначення, подані у вигляді невеликих замальовок і розрізнених думок про дурість, зарозумілість і чванство. Точність мови письменника тут надзвичайна: «Люди, коли хочуть, здаються на ласку того, на кого надіються. Чи мають вони рацію? Вони зволікають, обговорюють... і здаються». Словесний матеріал розраховано тут на диво економно, з точністю, гідною Ларошфуко: «У деяких людей погордливість замінює велич, жорстокість — міцність душі, підступність — розум».

[...] Лабрюйєр відчув сильніше, ніж його попередники, потребу оновити стиль і збудити за допомогою різних хитрувань увагу пересиченого читача. Влучне висловлення, іронія, симетричність у конструкції речень, несподівані поєднання слів, постійна зміна ефектів, інверсія, що перетворюють на явні парадокси всім відомі істини, повільне і тяжке сходження до вершин творчості, звідки він дозволяє собі часто-густо стрімко падати,— усіма цими прийомами Лабрюйєр володів майстерно. Завдяки своєму розумові, своїм пошукам він постає перед нами як один з попередників Монтеск'є, Флобера, Гонкурів [12], Жіроду і Пруста. Подібно до них, він мав прихильність до «найтонших граней», коли кожне слово виблискує власним світлом. Це вже не могутній потік фраз Боссюе, який черпає красу в своєму розмахові, у величі свого руху. Лабрюйєр «викрешує з вогню» іскрометну мозаїку.

Нас дивує, що деякі критики того часу закидали Лабрюйєру відсутність смаку. У його пошуках засобів вираження вони бачили нехтування природністю. Ми думаємо інакше. Тен [13] відзначає, що стиль Лабрюйєра позбавлений простоти і невимушеності, які зберегли інші

письменники тієї епохи, що він завжди вживає буденні слова, тоді як класичний смак допускав лише піднесені думки і благородні вирази. Це вірно. Лабрюйєр — реаліст, такий самий, яким був Монтень і якими стануть письменники XIX століття, але якими ніколи не були моралісти його часу. Він охоче пише про собаку, який загубився, про розбитий фарфор. Він пише про природу як людина, що вміє її бачити, і одним мазком дає уявлення про невелике місто, «яке, здається, намальоване на схилі горба». У короткі хвилини натхнення він виказує ніжну прихильність до відтворення пейзажів, властиву згодом і романтикам... «Є місця, що викликають захоплення, і інші місця, зворушливі, де хотілося б жити». Стиль — це душа, і треба бути делікатним і чулим, щоб говорити так, як говорив Лабрюйєр, про творіння розуму, про жінок, про серце, про природу.

Книги зберігаються для нащадків тільки завдяки досконалості форми і глибокій правдивості змісту, завдяки вмінню зробити з кожної фрази справжній мистецький твір і вірно зобразити вічні людські пристрасті. Твори Лабрюйєра житимуть доти, доки існують французи і доки вони здатні мислити.

ВОЛЬТЕР

РОМАНИ І ПОВІСТІ

Філософський роман — складний жанр, через те що це жанр-гібрид. Це й есе, й памфлет, бо автор викладає тут певні ідеї або заперечує їх. Разом з тим це роман, бо в ньому розповідається про уявлювані події. Але у цьому романі немає ні суворості, властивої есе, ні правдоподібності, як у романі. Втім, філософський роман і не претендує на це, його особливістю є інтелектуальна гра. Ні Вольтер, створивши «Кандіда», ні Анатоль Франс, напи-

савши «Острів пінгвінів», ні Уеллс, породивши доктора Моро, не думали, що читач сприйме ці вигадки як реальність. Навпаки, вони бажали, щоб філософський роман виглядав як фантастичний.

Але чому автор вдається до такого дивного і потаємного філософського жанру? Щоб найвільніше висловити ідеї, які в есе можуть здатися читачеві брутальними, шокуючими або згубними. Чим далі буде читач перенесений у світ, де панує найчистіше божевілля, тим більше повірить автору і тим краще сприйме дивовижні істини. Свіфт писав про людську природу і англійське суспільство свого часу досить страшного, маючи намір зобразити то світ карликів і царство велетнів, то країну, де коні керують людьми. Монтеск'є вустами вигаданого ним перса висміює звичаї [1], до яких він завдяки своєму походженню і рангу мав виявляти повагу.

Роман і філософська повість доречні, отже, у той час, коли ідеї еволюціонують значно скоріше, ніж закони і звичаї. Тому письменники, охоплені бажанням висловити заповітні думки і водночас скуті політичними обмеженнями, цензурою та переслідуванням, змушені звертатися по допомогу до фантастики і, щоб лишитися невразливими, зображати неправдоподібне. Така була ситуація у Франції XVIII століття. Зовні монархія зберігала свою могутність; вона захищала ортодоксальну релігію і середньовічну філософію; рука її суддів була важкою. На практиці письменники та інтелектуальна еліта керувалися вже новими ідеями і прагнули їх обнародувати. Це було не зовсім неможливо. Доказом цього є «Філософський словник», «Есе про звичаї», «Енциклопедія» [2]. Але існувало ще багато небезпечних тем, які мали бути порушені. Трактуючи їх у формі вигадки, можна було сподіватися на увагу публіки боягузливішої, а отже і ширшої. Додайте, що такий тип повістей був надзвичайно модним. Починаючи з опублікування «Тисячі й однієї ночі» у перекладі Галлана (1704—1717),

а потім «Персидських листів» (1721), орієнтальність стала прозорою машкарою для письменників, які з перестороги приховували свою сміливість. Вольтер більше, ніж усі інші, повинен був вдаватися до цього засобу.

I

Письменники — погані судді своїх власних творів. У вісімнадцять років Вольтер вірив, що залишить по собі пам'ять як великий автор трагедій; у тридцять — як великий історик; у сорок — як епічний поет. Він і гадки не мав, створюючи у 1748 році «Задіга», що 1958 року люди з насолодою читатимуть цю маленьку повість і всі інші, тоді як «Генріада», «Заїра», «Меропа», «Танкред» спочиватимуть вічним сном на полицях бібліотек.

Сучасники Вольтера у цьому питанні обманювались разом з ним. Вони надавали мало значення повістям, де більша частина натяків випадала на долю особистих ворогів автора. «Вольтера легко пізнати під ім'ям мудрого Задіга; наклеп і злостивість придворних... опала героя — це алегорії, які легко розшифрувати. Саме так він мстився за себе ворогам...» Вольтер незабаром зрікся «Задіга», книги, яку звинувачували в тому, що вона проповідує догми, ворожі нашій святій релігії. Насправді сміливість «Задіга» не сягала так далеко, автор обмежувався показом того, що люди залежно від часу і місця дотримуються різних віросповідань, але основа всіх релігій одна й та сама. Це загальнодоступна істина, але здоровий глузд був притаманний далеко не всім.

Ті, хто не наважувався нападати на теологію Вольтера, звинувачували його у плагіаті. Це завжди найлегший спосіб опорочити великого письменника: все вже було сказано, і немає нічого простішого, ніж порівнювати пасажі. Мольєр наслідував Плавта, який імітував Менандра [3]; останній, мабуть, копіював якийсь невідомий зразок. Фрерон [4] із запізненням на двадцять років зви-

нувачував Вольтера у запозиченні кращих розділів «Задіга» з джерел, «котрі цей великий копіїст тримав у таємниці». Блискучий розділ з «Відлюдника» був, за його словами, запозичений з поеми Парнелла [5], а розділ «Собака та кінь» (що випереджає Шерлока Холмса) — з «Подорожей і пригод трьох принців із Сарендіпа» [6]. «Пан де Вольтер,— писав підступний Фрерон,— часто читав з наміром і вигодою для себе саме ті книжки, які, здавалося, зовсім забуті. Він черпав з цих незнайомих копалень дорогоцінне каміння...»

Страшний злочин! А чи варто, проте, лишати в забутті невикористані рудні жили? І який чесний критик вважав будь-коли, що письменник може творити ex nihilo *. Ні «Відлюдник» Парнелла, ні «Подорожі» не є оригінальними творами. «Усі ці історійки,— говорить Гастон Парі [7],— були розказані багатьма мовами ще до того, як французькою — мовою настільки гнучкою і живою, що нею вони прозвучали заново...» Те, що надавало повістям Вольтера оригінальності і блиску, не сюжетна вигадка, а поєднання різних зовні досить протилежних якостей, що дає уявлення про стиль автора.

Вихований єзуїтами, Вольтер сприйняв у них чіткість думки і елегантність стилю; засланий на певний час до Англії, він прочитав там Свіфта і вивчив його прийоми. «Це англійський Рабле,— говорив він про автора «Гуллівера»,— але Рабле без марнослів'я». У Свіфта Вольтер запозичив смак до химерної фантазії (звідси «Мікромегас» і «Бабук»), до мандрів, які дають прекрасний привід для сатири, і до безпристрасності, яка дозволяє викладати дивовижні пригоди як реальні. Далі — переробка галланівської «Тисячі й однієї ночі». «Поєднання французької класики, яка йде від спостережень до висновку, і вигаданої картини життя фаталістичного Сходу мало породити нові великі твори, і воно їх справді поро-

* З нічого *(лат.)*.

дило» *. Теми запозичувались з історій, старих, як рід людський, майстерність черпалася у Свіфта, східних авторів і єзуїтів, вольтерівська повість була їхнім неповторним синтезом.

І цей синтез протягом довгого часу творив їх. Вольтер почав працювати у цьому жанрі, для нього новому, 1747 року, тобто у віці п'ятдесяти трьох років. Проте свій шедевр — «Кандіда» — він написав 1759 року, у шістдесят п'ять років; «Простодушного», який і досі має величезний успіх,— у сімдесят три роки; «Людину з сорока екю» — у сімдесят чотири, «Вавілонську принцесу» — у тому ж віці й інші, дрібніші повісті, як «Історія Дженні», «Одноокий крючник» і «Вуха графа де Честерфільда» — після вісімдесяти років.

Вольтер написав свої кращі твори у шістдесят п'ять років; Анатоль Франс опублікував «Боги прагнуть» у шістдесят вісім. Старий письменник, як і старий актор, краще знає свій фах, а молодість стилю — це вже суто технічне питання.

II

Стало звичаєм об'єднувати під назвою «Романи і повісті Вольтера» твори, цілком різні щодо характеру і значення. Це такі шедеври, як «Задіг», «Кандід», «Простодушний», і незначні маленькі повісті, як «Вавілонська принцеса» або «Білий бик». Сюди включають також і невеликі повісті по десять сторіночок, як «Cosi sancta» або як «Одноокий крючник», і цілі романи на сто сторінок, наприклад, «Простодушний». Є тут ескізи, як «Подорож Скарментадо», що є прообразом «Кандіда», і «Листи д'Амабеда», які звичайно пов'язують з «Персидськими листами»; є й діалоги — «Людина з сорока екю», де не-

* Ален *(прим. автора)*.

має абсолютно нічого від роману, де йдеться лише про питання політичної економії і що нагадує «Діалоги про торгівлю зерном» абата Галіані [8], або «Вуха графа де Честерфільда», які є бесідами на теологічні теми.

Що можна знайти спільного у цих, таких різних творах? Передусім стиль, який у Вольтера завжди насмішкуватий, стрімкий і принаймні на перший погляд недбайливий. У цих оповіданнях немає жодного персонажа, до якого б автор поставився цілком серйозно. Всі вони — або втілення якої-небудь ідеї, доктрини (Панглос — оптимізму, Мартен — песимізму), або фантастичні герої, ніби взяті з лакованої китайської ширми або драпування. Їх можна катувати, спалювати, і ні автор, ні читач не відчують справжнього хвилювання. Навіть ридання прекрасної Сент-Ів, яка вмирає з відчаю, бо вона віддала все, що називають честю, щоб урятувати свого коханого, не викликають ні в кого сліз. Усі ці повісті Вольтера розповідають про катастрофи, але з точки зору «раціо»; а їхній «темп» настільки швидкий, що не встигаєш навіть посумувати. Хоч престіссімо недоречне ні в траурному марші, ні в «Реквіємі», ці ефекти — і престіссімо, і алегретто — особливо полюбляє Вольтер.

Під цю несамовиту музику рухаються маріонетки. Вольтеру подобається виводити на сцену священнослужителів, яких він називає магами, суддів, котрих іменує муфтіями, фінансистів, інквізиторів, простодушних і філософів. У нього було кілька запеклих ворогів, які з'являлися в кожному його романі під новою маскою. Щодо жінок, то Вольтер їх не надто поважав. Коли вірити йому, вони тільки й мріють про кохання гарного, молодого, щедрого чоловіка, та, за своєю натурою продажні і боягузливі, поступаються, бажаючи збагатіти або врятувати життя, і старезному інквізитору, і солдату. Вони непостійні і ладні відрізати носа в померлого чоловіка, якого оплакують найгіркішими слізьми, щоб вилікувати нового коханця. Втім, Вольтер не гудить їх за це.

Те, що по-справжньому об'єднує повісті Вольтера,— це його філософія. Про неї говорили як про «повний хаос ясних думок», в цілому безладних. Фаге [9] закидає Вольтеру те, що, все розглянувши і вивчивши, він нічого свого не додав. «Хто ж він — оптиміст чи песиміст? У що вірить він — у свободу вибору або у фатум? Чи вірить у безсмертя душі? Чи вірить у бога? Заперечує він метафізику повністю і є до певної міри агностиком або заперечує її лише де в чому; іншими словами, чи не метафізик він? Я вимагаю — відповісти, так чи ні — з усією точністю, оцінюючи кожний твір».

І це справедливо. У Вольтера можна знайти все, але й протилежне всьому цьому. Та хаос відразу перетворюється на порядок, коли зіставити з часом його уявні суперечності. Філософія Вольтера змінювалася протягом його життя, як це буває майже з усіма людьми: «Видіння Бабука» і «Задіг» були написані в той час, коли доля усміхалася Вольтеру; він почував підтримку з боку мадам де Помпадур [10], а отже, і більшої частини двору; усі королі Європи запрошували його; мадам дю Шатле кохала його, дбала про нього, забезпечила йому незалежність. Він ладен був вважати життя терпимим, ось чому заключні розділи «Бабука» досить поблажливі.

«Слід покарати Персеполіс чи зруйнувати його?» — питає в Бабука геній Ітюріель. Бабук байдуже спостерігає місто. Він присутній під час кровопролитного бою, де солдати і з того, і з другого боку не розуміють, чому вони вбивають і гинуть самі. Але ця битва демонструє і численні приклади мужності і людяності. Він входить у Персеполіс, де бачить обірваних, потворних людей; храми, де ховають мертвих під звуки пронизливих, безладних голосів; жінок легкої поведінки, до яких залицяються судові чиновники. Та, продовжуючи свій шлях, Бабук бачить і інші, гарніші храми, і розумний, чемний народ, чесний у торговельних справах, який глибоко шанує свого короля. Досить швидко починає він любити

це місто, іноді лихомовне, легковажне, але разом з тим тихе, гарне і розумне. І коли він розповідає про все генію Ітюріелю, той вирішує не пробувати навіть поліпшувати Персеполіс, а «лишати світу йти, як він іде, бо коли все й не так добре, то в усякому разі терпиме».

У «Задігу» Вольтер сягає глибше. Шляхом мудрих притч він показує, що з нашого боку було б зухвалістю твердити, ніби світ поганий тільки тому, що ми бачимо деякі його хиби. Ми не знаємо майбутнього, не знаємо того, що уявні помилки Творця — запорука нашого спасіння. «Немає,— говорить ангел Задігу,— такого зла, яке не породжувало б добро.— А що,— сказав Задіг,— коли було б тільки добро і не було зла? — Тоді,— відповідав ангел Ієзрад,— цей світ був би іншим світом; зв'язок подій визначив би інший премудрий порядок. Але цей інший, довершений порядок можливий тільки там, де вічно перебуває верховна істота...» Висновок, який не можна вважати неспростовним; бо коли бог добрий, то чому ж він не створив світ за цим безсмертним і довершеним зразком? Коли він всемогутній, то чому, створюючи світ, не позбавив його страждань?

Вольтер був досить розумний, щоб не ставити собі такі питання. Але в «Мікромегасі» він розвіює ілюзії. Мікромегас, житель Сіріуса, відбуває у супроводі одного з жителів Сатурна у подорож по планетах. Одного разу велетень потрапляє на Землю, де знаходить майже невидимі мікроскопічні істоти. Він дуже здивований, почувши, що ці атоми розмовляють одне з одним, і обурений їх безмежною зарозумілістю. І тут одна з цих маленьких комашок у квадратному ковпачку каже Мікромегасу, що «їй відомі всі таємниці буття, бо все це викладено у «Зведенні» Фоми Аквіната» [11]. «Вона зміряла очима обох жителів небес і оголосила їм, що їх власні особи, їхні світи, їхні сонця і їхні зірки — все було створено тільки для людини». Ці слова викликають у нього гомеричний регіт.

Сміх Мікромегаса — це сміх самого Вольтера. Людина скаржиться, бачачи світ погано влаштованим. Але погано влаштованим для кого? Для людини, яка у неосяжному плані Всесвіту — лише нікому не потрібна пліснява. Мабуть, все, що в цьому світі нам здається нікчемністю або помилкою, в іншому плані має глибоку підставу. Пліснява трохи страждає, але десь у Всесвіті велетні, могутні духом, живуть майже божественним життям. Така відповідь на проблему зла. Вона не дуже задовольняє, бо можна було б і не створювати плісняви, але тоді ні до чого був би й вищий божественний порядок.

Але «Мікромегас» ще відносно оптимістичний, бо олюднені комахи такі смішні, коли роблять спробу говорити про філософію. Вони викликають подив небесних візитерів, коли, використовуючи свої знання,— безпомилково вимірюють зріст Мікромегаса або відстань від Землі до Сіріуса. Те, що ці майже невидимі комашки так глибоко прозирнули у таємниці Всесвіту, випадковим витвором якого вони є, уже заслуговувало захоплення у часи Вольтера і ще сильніше вразило б Мікромегаса, якби він мандрував у наші дні. Паскаль і Бекон [12] вже висловлювали аналогічну думку. Людина — це тільки комашка, але вона керує світом і сама йому підкоряється. Її смішні риси спокутуються її розумом.

Таким є другий Вольтер — творець повістей. Третій Вольтер сумніший, бо зрозумів, що людина не тільки смішна, а й дуже зла. У письменника було особисте горе. Мадам дю Шатле зрадила його з його кращим другом і, завагітнівши від Сен-Ламбера [13], померла під час пологів. Королі — і французький, і прусський — погано обійшлися з ним, і Вольтер мусив жити у вигнанні. Щоправда, це вигнання було позолочене: ні Деліс, ні Ферне зовсім не були жахливими місцями перебування. Однак своїм благополуччям Вольтер був зобов'язаний тільки власній розважливості і аж ніяк не людям, серед яких були й ті, що його люто переслідували. Він особливо

близько до серця брав суспільні лиха — війни, нетерпимість. І ось 1775 року до жорстокості людської приєдналися ворожі вихватки природи. Це був рік лісабонського землетрусу, який зруйнував одне з найпрекрасніших міст Європи, що глибоко схвилювало Вольтера. Ні, справді не можна пережити те, що все минає. Дійсність здавалася жахливою.

Коли-небудь все буде добре — ось наша надія;
Все добре нині — ось ілюзія.

Усе буде добре коли-небудь, якщо людина працює над перетворенням суспільства. У цих словах намічено вольтерівське розуміння прогресу і філософія Кандіда.

«Кандід» народився з мистецького досвіду Вольтера і з роздратування, яке викликали в нього деякі філософи, наприклад Руссо, який писав: «Коли вища істота не зробила світ кращим, значить вона не мала змоги зробити його таким», або Лейбніц [14], який твердив, що все на краще у цьому кращому із світів. Вольтер вклав цю ідею у вуста Панглоса, філософа-оптиміста, а його учня, наївного молодого Кандіда, відправив мандрувати по світу, де той пізна́є, що таке війна, інквізиція, убивства, крадіжки, насильство, єзуїти Парагваю, побачить Францію, Англію, Туреччину і констатуватиме зрештою, що людина всюди дуже зла тварина. І все ж таки останніми словами книги Вольтера були: «Треба обробляти свій сад», тобто світ наш божевільний і жорстокий; земля здригається від землетрусів, небо метає блискавки, королі воюють, церкву роздирають суперечки. Встановимо межі нашої діяльності, і спробуємо виконувати нашу скромну справу якнайкраще. Цей висновок, «глибокий і обмежений», останнє слово Вольтера, буде й останнім словом Гете. Все погано, але все може бути поліпшено. Це і кредо сучасної людини, і мудрість будівничого — мудрість недосконала, але така, що приносить плоди. Вольтер, як говорить Бенвіль [15], «щедро розчищає зем-

лю від ілюзій». На цій спустошеній землі можна будувати.

Сучасні письменники відкрили, що наш світ абсурдний. Але все, що можна було б сказати з цього приводу, вже сказано, і дуже розумно, Вольтером в «Кандіді», і було б краще замість того, щоб обурюватись навколишнім світом, знайти в собі мужність діяти.

III

«Кандід» — вершина творчості Вольтера. З романів, які вийшли після нього, найкращий «Простодушний». Йому ще властива та сама вольтерівська експресія, швидкість темпу, та сама чарівність розуму, але теми його не такі значні, як у «Кандіді». «Історія Дженні» — це захист деїзму, «єдина вузда для людей, які спритно творять таємні злочини... Так, друзі мої, атеїзм і фанатизм — це два полюси світу, розгубленості, жаху». «Вуха графа Честерфільда» — повість, яка доводить, що всім у цьому світі керує фатум. Отже, навіщо тоді філософствувати? Навіщо хвилюватись? «Пийте гаряче, коли холодно, пийте прохолодне у літню спеку; будьте поміркованими в усьому, стежте за травленням, спіть, насолоджуйтесь і смійтесь з усього іншого». Цей висновок менш за все можна назвати поетичним.

Але головна якість прози Вольтера його щасливих днів — це поезія. «Є щось піднесене у кожному великому творі,— говорить Ален,— і навіть у романах Вольтера». Поезія у нашому божевільному світі значною мірою є виразом безладних ідей, регульованих ритмом. У цьому розумінні Шекспір з його духами, відьмами і чаклунками був справжнім майстром поезії. Але кращі повісті Вольтера теж мають ці властивості. Несподівані каскади абсурдних подій, що затоплюють сторінки його творів, швидкість дії, майже безперервні стогони Мартена, про-

стодушні вчинки Кандіда, нещастя Панглоса і розповіді Старої — все це приносить розумові певний трагічний спокій, який дає лише справжня поезія.

Таким чином, Вольтер, який прагнув бути великим поетом і стільки страждав над композицією своїх трагедій та епопеї, закінчив, сам не усвідомлюючи цього, тим, що створив зразки справжньої поезії у своїх прозаїчних повістях, які він писав граючись і не вважаючи скількинебудь значними.

Ще один доказ,— міг би він сказати, що зло є добром, добро є злом і що фатум править світом.

ЖАН-ЖАК РУССО

«СПОВІДЬ»

Не багато є письменників, про яких можна було б сказати: «Без них уся французька література пішла б зовсім іншим шляхом». Руссо — один з них. У той час, коли життя суспільства по-своєму формувало письменників, ведучи їх від одного етапу до іншого — від благородства, що драпірувалося у шати манірності XVII століття, до цинічного свободолюбства XVIII,— женевський громадянин, який не був ні природженим французом, ні дворянином, ні лакизою у знаті, скоріше чутливий, ніж галантний, віддавав перевагу радощам сільського відлюдного життя перед салонними розвагами, широко розчинив вікна на швейцарські і савойські пейзажі і впустив струмінь свіжого повітря у літературу.

Шатобріан зобов'язаний йому музикою «Рене», думками і навіть репліками свого героя. Рене — той же Руссо, але видозмінений; «благородний рицар, знатний мандрівник», закоханий в індіанок і сильфід, а не бродяжка, не злодійкуватий учень ґравера, не чічісбей зрілих красунь. Коли б Шатобріан не читав «Сповіді», ба-

гато джерел краси, яка чарує у «Замогильних записках», лишилися б йому невідомими. Руссо першим, як сказав Сент-Бев, «вніс смак села» у нашу літературу.

Стендаль був не менше зобов'язаний Руссо. І не тільки сила почуттів його героїв і палкість їхніх освідчень говорять про вплив цього великого попередника, але й самий образ Жюльєна Сореля виліплений з Руссо, яким він постає із «Сповіді».

Класики більше поважають пристойність, ніж істину. Мольєр і Ларошфуко прикрашали відвертість; Вольтер не робив цього. Руссо хвалиться тим, що говорить про все без утаювання.

У бібліотеці Невшателя зберігається перший чорновий нарис початку «Сповіді». Тут значно виразніше, ніж у вступі до закінченої книги, до певної міри театральному, пересиченому трубними звуками Страшного суду і закликами до верховної істоти, Руссо виявляє «ідею свого задуму»:

«Ніхто не може описати життя людини краще, ніж вона сама. Її внутрішній стан, її справжнє життя відомі тільки їй. Але, описуючи їх, вона їх приховує: малюючи своє життя, вона займається самовихвалянням, показуючи себе такою, якою хоче здаватися, але зовсім не такою, якою вона є. Найщиріші люди правдиві, особливо в тому, що вони говорять, але вони брешуть у тому, що замовчують; і те, що вони приховують, змінює значення того, у чому вони лицемірно признаються; говорячи тільки частину правди, вони не говорять нічого. Я ставлю Монтеня на чолі цих «щирих брехунів», котрі хочуть обманути, говорячи правду. Він показує нам свої недоліки, але тільки привабливі; немає жодної людини, в якої б не було чогось огидного. Монтень зображає себе схоже, але тільки в профіль. Та, можливо, у нього знівечена щока або виколоте око з того боку, який він ховає, і це хіба не змінило б цілком його фізіономію?»

Цей оригінальний нарис порушує дві проблеми: чи

не був сам Руссо «щирим брехуном» і чи можлива абсолютна щирість?

Чи не належав сам письменник до породи тих «щирих брехунів», які, говорячи нам про свої недоліки, показують тільки ті, що можна простити? Руссо відповів на це: «Ви не знайдете людини, яка б насмілилася сказати, що вона щиріша за мене!» І тут він має рацію. Бо повна щирість передбачає, що людина може спостерігати себе об'єктивно, наче якусь річ. Але нічого не зробиш, коли самий спостерігаючий розум подекуди деформований. Письменник, розповідаючи про своє минуле, покладається на пам'ять, яка, наче актор і казуїст, сама робить перший відбір. Особливого значення письменник надає тим епізодам, про які він зберіг яскраві спогади, нехтуючи — несвідомо — багатьма годинами, коли він жив звичайним життям.

Письменник, який пише сповідь, гадає, що воскрешає своє минуле; насправді ж він пише про те, яким стало це минуле сьогодні. Фуше [1] на схилі віку, згадуючи роки революції, починав так: «Робесп'єр якось сказав мені: «Герцог Отрантський...» Фуше чесно забув, що він тоді ще не був герцогом. Так пізніші події проливають інше світло на минулі. Незмінна потреба бути в злагоді з самим собою спонукає нас шукати мотиви для виправдання вчинків, які свого часу залежали від випадку, поганого травлення, тону співбесідника. Нам здається, що ми пам'ятаємо деякі випадки з нашого дитинства; насправді ж ми пам'ятаємо тільки те, що нам розповідали про них.

Кожній людині властиво іноді прикидатися. Ми граємо ту чи іншу роль не тільки для інших, а й для себе. Ми почуваємо справжню потребу встановити відповідність між «я» вигаданим і справжнім, яке штовхає нас на ті чи інші дії, чужі нашому інстинкту. Вся наша мораль грунтується на другій, стабільнішій природі людини. Кожна людська особистість є, по суті, поєднанням різних

характерів. Правдивий письменник повинен був би висвітлити їх усі, проте ці характери протилежні, і письменники роблять це дуже неохоче. Стендаль чітко показав нам у своїх героїв і у власному «Щоденнику» змішання безглуздя і логіки, проте така непослідовність частіше зустрічається в літературі, ніж у житті. Що було б з мистецтвом, коли б воно не привносило в природу більшого порядку, ніж у ній є?

Вірно кажуть, що сповідь — це завжди роман. Коли мемуарист чесний, то факти, про які він пише, відповідають історичній правді тою мірою, наскільки йому дозволяють пам'ять і його власна інтерпретація цих фактів. А почуття завжди вигадані. «Сповідь» Руссо — кращий шахрайський роман. Усі романтичні елементи запозичені Руссо: юнак, полишений на самого себе; велика різноманітність ситуацій, характерів і місць; любовні авантюри і подорожі; поступове пізнання молодою людиною світського товариства, якого вона до сорока років майже зовсім уникала. Усе це ми знаходимо в сентиментальному романі «Жіль Блаз» [2], і цим не нехтував Руссо.

Дивне бажання письменника, щоб зображення згаслих почуттів було правдивішим за опис подій. «Я можу випустити факти, щось поміняти місцями, помилитися у датах, але я не маю права обманюватися ні в тому, що я сам відчув, ні в тому, до чого привели мої почуття,— ось про що йдеться в принципі. Єдина мета моєї сповіді — детально ознайомити читача з моїм внутрішнім світом за всіх обставин мого життя...» Це передбачає, що людина може обмежитися знанням свого внутрішнього світу, відірваного від зовнішнього, і що думка не завжди є перцепцією. Цьому я абсолютно не вірю. Руссо був правдивим не у своїх дослідженнях совісті, а у викладі фактів, до яких ставився з такою зневагою.

Знання самого себе було б цілком можливим, коли б людський розум був досить об'єктивним, щоб людина,

говорячи про свої почуття, ураховувала й інші дані: своє походження, дитинство, становище у суспільстві, вкорінені передсуди, свій організм і межу фізичних можливостей, обставини, що викликають у людини опір і бажання прихильності, епоху, в яку вона живе, захоплення, марновірства свого часу. І чи не є глибоке знання самого себе пізнанням світу?

Чи можна жалкувати, що Руссо і його наслідувачі насмілювались проповідувати те, що знає кожна людина і повинна знати кожна жінка? Це лицемірство — вихваляти щирість, коли вона замовчує істотне, і обурюватись, коли людину показано такою, якою вона є. У сексуальній щирості є свій привабливий бік — асоціативно вона викликає співчуття читача і почуття братерства, яке приносить йому втіху. Знайшовши в іншої людини, і до того ж великої, ті самі бажання, а іноді й аномалії, властиві й читачеві або які спокушають його, він проймається довір'ям до самого себе, і його загальмованість зникає. Таким є виграш для нього. Проте тут є небезпека. Змушувати цілу епоху жити в атмосфері чуттєвості шкідливо. Часи цинізму були завжди й часами занепаду. Рим Геліогабала змушував шкодувати за Римом Катона [3]. Надмірна цнота може спричинитися до болісної пригніченості духу; розбещеність приводить до одержимості.

Однак ті, хто з запалом віддається коханню, зовсім не належать до тих, хто багато говорить про нього. Руссо багато балакав про любов і цим дратував своїх друзів, яким проповідував доброчесність, аж ніяк не намагаючись її доводити на практиці. Щоб зрозуміти причину жорстокої неприязні суспільства і обох церков до Руссо, слід згадати філософію, яка стала несподівано модною 1750 року. Руссо покорив Париж, як освічений громадянин, друг доброчесності, ворог сумнівних розваг, ворог цивілізації. Але цей противник театру поставив оперу при дворі [4]. Цей гордий республіканець прийняв від

мадам Помпадур п'ятдесят луїдорів, цей апостол освяченого шлюбом кохання вступив у зв'язок з юною дівчиною, спокусивши її, цей автор славнозвісного трактату про виховання [5] примістив усіх своїх дітей у притулок для підкидьків або, в усякому разі, похвалявся цим. Усе це дало міцну зброю в руки його ворогів.

Так, у Руссо були вороги, і вся друга частина «Сповіді» є спробою захиститися від їхніх наклепів. Шість перших книжок, створених в Англії, у Вутоні, і доведених до 1741 року, розповідають про щасливі учнівські роки Руссо. Останні шість книжок написані з перервою у два роки, з 1768 по 1770 рік, у Дофіне і в Тірі. Розповідь закінчується 1766 року, коли Руссо, переслідуваний водночас Францією, Женевою і Берном, вирішує шукати притулку в Англії. Ці другі шість книжок розповідають про те, як Руссо зустрівся з Парижем, про зв'язок з Терезою Левассер, про початок літературного життя, про ніжне кохання до мадам д'Удето і про нещасливі наслідки цієї пристрасті.

Крім того, у цій другій частині є й інші прекрасні епізоди. Радісне почуття, якого зазнав Руссо під час своїх візитів до мадам д'Епіне в Ермітажі [6], де він насолоджувався красою природи, що вабила його і яку він любив,— цю зелену траву, дерева, квіти, чисті ставки; народження «Юлії» під впливом цього щасливого сп'яніння; кохання до цієї Сильфіди — плоду його уяви; прогулянки з мадам д'Удето; романтика перших зустрічей, побачення вночі у гаю — усе це відтворено Руссо прекрасно і зворушливо, як і пейзажі Шарметти.

Але поступово дух злостивості проникає у повість. Запах тління і свічок домішується до пахощів літа, Руссо ввижається, ніби якісь таємні сили переслідують його. Чи не було це манією переслідування? Або він скаржився безпричинно? Довгий час коментатори так і гадали, тому що противникам Руссо, теж письменникам, і до того ж видатним, наступні покоління вірили. Однак,

коли читаєш книжку Анрі Гійємена [7] «Людина, дві тіні», не лишається сумніву у тому, що Руссо мав ворогів, які прагнули його погубити з різних причин, але переслідуючи одну мету.

Скромний, нещасливий, невідомий, своєрідний, він, маючи сорок років, був добре зустрінутий у товаристві. Світські дами пишалися тим, що відкрили новий талант. Потім до Руссо прийшов і успіх — те, що люди менш за все прощають. Грімм [8], Дідро, яких Руссо вважав своїми найвірнішими друзями, втомлювались, вислуховуючи похвалу на його адресу. Грімм був злий, Дідро таким не був, але не міг простити Руссо його християнства. Те, що часті відвідини енциклопедистів укріпили віру женевського громадянина, замість того, щоб її похитнути, було небезпечним для всього їхнього кола і заважало успішній пропаганді атеїзму. Але що означало для Руссо християнство, коли сам він сповідав то ту, то іншу релігію! Протестант, потім католик, потім знову протестант, він віддавав перевагу своїй власній вірі — вірі савойського вікарія [9], звільненій «від марнослів'я». Ця незалежність, гідна поваги, хоч і небезпечна, об'єднала проти нього і єзуїтів, і протестантів.

У Руссо лишались жінки, дуже впливові, які довгий час протегували йому в подяку за ту ніжність, з якою він завжди говорив про них. Руссо віджахнув і жінок. Вони просили його розігнати їхню нудьгу, добивались його товариства. Але Руссо волів краще віддаватися мріям під час самітних прогулянок [10], ніж служити прикрасою будуара знатної дами. Раптом Руссо відчув, що весь той маленький світ, який колись здавався йому прекрасним, наїжився проти нього. Йому довелося покинути Ермітаж. Це була справжня драма.

Для вразливого читача чарівність «Сповіді» розвіюється з останньою, дванадцятою книжкою, хоча Жан-Жак не втрачає ні його прихильності, ні його поваги. Ця праця закінчується так само, як і починалася,— звели-

ченням щирості. Є всі підстави думати, що Руссо, наскільки слабість людського розуму це дозволяє, сказав правду — свою правду.

ШАТОБРІАН

«ЗАМОГИЛЬНІ ЗАПИСКИ»

В історії французької літератури XIX століття Шатобріан постає перед нами як такий високий гірський масив, що його вкриті снігом верховини бачиш на горизонті в усіх кутках країни. Він був учасником подій найдраматичнішого періоду в історії Франції. Народившися на рубежі двох століть, за своїм походженням належав до старого режиму, а своїми помислами, відвагою і любов'ю до свободи був зв'язаний з революцією. Він служив Бонапарту і ворогував з Наполеоном [1]; сприяв реставрації Бурбонів і проклинав їхню невдячність; радів з падіння Карла X, але згодом старанно засвідчував його сім'ї свою вірність. Він жив досить довго, щоб 1848 року побачити падіння Липневої монархії, яку ненавидів, і сповістити про прихід нової революції, яка розбурхає всю Європу.

В літературі Шатобріан поновив стиль і манеру сентименталістів. Альбер Тіборде [2] визнавав у нашій художній літературі дві основні лінії: одну, що йде від лейтенанта, другу — від віконта, першу — від Стендаля, другу — від Шатобріана. Стендаль зближується з одного боку з прозою Вольтера, з другого — з Валері. Шатобріана теж певний час приваблював Вольтер, але його справжнім учителем був Боссюе, а справжніми учнями — Баррес [3] і Моріак, Флобер і Пруст.

Величезний вплив Шатобріана у трьох галузях — літературі, політиці і релігії — був відчутний протягом півстоліття, коли Франція часто змінювала спосіб прав-

ління і свої ідеали, що, безперечно, вносило деяку плутанину і у погляди самого Шатобріана. «У нього було,— говорить Сент-Бев,— багато збочень, непослідовності, малозрозумілих для прозаїчно мислячих, так би мовити, позитивних людей. Красномовне благочестя і заклик до християнства в атмосфері боротьби честолюбств, політичних чвар і розваг, нестримні мріяння, вічна меланхолія Рене, яка особливо поглибилась в обстановці святкових фейєрверків, ці вигуки на честь свободи, юності, майбутнього і поряд з цим захоплення рицарською пишнотою і стародавнім ритуалом королівських дворів — усього було досить, щоб збентежити чесні уми, які насилу намагалися знайти пояснення хоча б однієї з проблем, що хвилювали письменника...»

Сент-Бев зовсім не любив Шатобріана. Але Шатобріан сам усвідомлював те, про що не насмілився сказати Сент-Бев. Розумний актор у своїй власній драмі, він хотів, щоб усе його життя було довершеною епопеєю. Але, будучи людиною з усіма її слабкостями, Шатобріан не спромігся створити шедевр, якщо не рахувати окремих коротких сцен. Йому лишався єдиний шанс: написати «на основі» власного життя поему, якою саме життя ніколи не було.

Така «поема» існує — це «Замогильні записки».

Що надає «Замогильним запискам» надзвичайної чарівності? Захоплений ними читач не шукатиме в них характеристики суспільства, хоч вона і міститься там, яскрава і виразна. Шатобріан не був Сен-Сімоном XIX століття, та він і не бажав ним бути. У його книзі є цікаві для історика портрети (Мальзерба, Віллеля, Поліньяка [4], членів королівської сім'ї); однак він був недовго зв'язаний з великими подіями, найцікавіша частина його життя припала на часи немилості й опали. Шатобріан більше поет, ніж мемуарист.

Принадність книги не в звіренні почуттів і сповіді, що сприяли славі Руссо. Шатобріан поставив собі за

правило: розповідаючи про своє життя, не згадувати про любовні історії... Принадність твору Шатобріана — у гармонії особистості «стилізованої людини», у свідомості якої відображаються події. Характер Шатобріана змальований у «Записках» дещо вільно: якісь риси спрощено, якісь підкреслено, завдяки чому він водночас і епічний, і романтичний. У Шатобріана можна знайти і насмішку, і гумор, а в цілому тон оповідання похмурий. Шатобріан з юних років глибоко відчув марність життя. «Я був би кращим, коли б міг до чогось прилепитись душею»,— говорив він. Але ніщо, крім, мабуть, кохання і слави, його глибоко не хвилювало, та й саме кохання ніколи не привертало надовго.

У «Генії християнства» Шатобріан був змушений прикидатися. Після вбивства герцога Енгієнського і відставки [5], що наробила галасу, він убрався у трагічні шати захисника трону і олтаря. Пафос і риторика оновили своїм химерним драпуванням стиль Шатобріана, який відмовився від голої правди. І тільки в «Записках» то там, то тут можна зустріти принадливу добродушність і гумор письменника, який не без поблажливості висміює свого схильного до пишномовності героя. Дисгармонія, яку породило поєднання тужної меланхолії і елегантної насмішкуватості, надала стилеві Шатобріана дивної своєрідності. Проте фон твору Шатобріана лишається журливим, теми його сумні. І перша з них — тема смерті. Поряд зі смертю його вабить нещастя. Подібно до Вертера, Адольфа, Обермана [6], подібно до власного Рене, Шатобріан з гіркою насолодою виставляє напоказ свою журбу і відчай. Він задає тон поколінню своєї епохи.

Чергуючи теми небуття і гордості, Шатобріан надає епічної величі постаті батька, силуету Кобурга і феодальній кастовості, у яку сам замикається. Таке поєднання безнадії і гордості могло б надати людині величі, але позбавити її привабливості. На щастя, у характері

Шатобріана були й інші, приємніші риси. Ще в дитинстві, проведеному на морському узбережжі, потім на селі, у густих лісах і на березі ставу, а згодом у дні юності, коли він навчився любити пустинну шир океану і глухомань пралісу, Шатобріан щиро захоплювався поезією природи. Читач, який любить природу, почуває величезну насолоду, завжди знаходячи у автора «Замогильних записок» величні картини моря, оповиті благоговійним смутком, або мотив меланхолійного місяця, який супроводив Шатобріана з Бретані у Мешасебе [7] і знов зустрічає його вже на схилі віку у Баварії.

Але особливо захоплює нас вічно юне серце письменника. Позування заради пози і самолюбування ніколи не було основним в характері Шатобріана. За його дещо гордовитою зовнішністю почувалося живе серце. Таємничість його життя, як говорив він сам, пояснювалася тим, що вже з юних років він був закоханий у мрію. Силою своїх неясних бажань він створив образ жінки, що втілив у собі риси всіх жінок, які зустрічались у його житті. І ця чарівниця невидимо всюди слідувала за ним; він розмовляв з нею, як з живою істотою,— це було чудове марення! З цією жінкою, яку Шатобріан преображав як заманеться, він подумки переживав казкові романи. Усі країни, про які він читав, ставали для нього ніби декораціями, у яких розквітало його кохання до цієї уявної жінки. Так формувався небезпечний коханець, який шукав у всіх жінках свою сильфіду; так формувався письменник, який краще за будь-кого іншого виражав тривожні пристрасті юнацьких літ.

Ось Шатобріан, якого ми любимо. Коли вплив Андре Жіда на молодь пояснювався його запальністю, котру не могла загасити навіть зрілість, то у Шатобріана особливо хвилювали картини страждань юного серця, яке він зберіг під убранням пе́ра і мундиром посла.

Про стиль Шатобріана писали багато. Еміль Фаге хвалив стиль «Натчезів», «Рене», «Атала», «Генія хри-

стиянства», який він визнавав блискучим, різноманітним і гармонійним, але гудив мову «Записок», що здавалася йому брутальною, нерівною, розрахованою на те, щоб викликати подив. Рене Буалев [8], постійний читач і прихильник Шатобріана, засуджував його за любов до пишномовних виразів, які хоч і облагороджують мову, але послаблюють її силу: «Коли Шатобріан, розповідаючи про своє перебування у Лондоні, говорить: «У бутність мою за морями», мені це здається нестерпним, незважаючи на благозвуччя самої фрази. Бажаючи сказати, що він був бідним, він пише: «В той час у мене не було іншого письмового стола, крім каменя з моєї могили», що викликає сміх...» Ці критики здаються мені не дуже об'єктивними. Коли у Шатобріана і спостерігається схильність до узагальнень і благородних класичних перифраз, то у жодного письменника його часу (до Стендаля і Бальзака) немає такого багатого і виразного лексикону. Шатобріану скоріше можна закинути те, що він воскрешає багато слів, які вийшли з ужитку, що йому подобається знаходити їх у старих майстрів. Але це нерідко дає гарний ефект. Сент-Бев хвалить його за оновлені галліцизми і латинські запозичення, за мистецтво писати, яким досконало володіли ще у середні віки.

Марсель Пруст твердив, що образність — необхідна умова доброго стилю і що «без поєднання цих двох ланок добрий стиль неможливий». Метафори Шатобріана — окраса нашої літератури: «Юність — чудесна річ! Вона починає свій життєвий шлях, прикрашена квітами подібно до афінського флоту, який рушив для завоювання Сіцілії і прекрасних ланів Енни... Ви бачили мою молодість, яка покинула рідні береги; вона не була такою прекрасною, як юність вихованця Перікла, котрий виріс на колінах Аспазії [9]; але були в ній, бог відає, свої ранкові години — пора бажань і мрій!» Подивіться, яка невловима невимушеність ховається у цих словах;

«бог відає», що пом'якшує дещо пишномовну метафоричність фрази.

І, безумовно, не дивно, що у Шатобріана лишилося чимало прихильників і що «Замогильні записки» мають тепер більше читачів, ніж за часів їх першого видання. Це водночас праця і великого класика, і великого романтика, і сучасного письменника.

Слід згадати ще про чудовий фінал «Записок»: «Закінчено 16 листопада 1841 року о шостій годині ранку». Цей пророчий уривок написала людина без ілюзій, яка спромоглася піднятися над незначними подіями свого часу, щоб оглянути орлиним поглядом неосяжний пейзаж віків.

«Старий європейський порядок умирає, і наші сьогоднішні суперечки з часом здаватимуться новим поколінням війною хлопчаків». Його хвилює не тільки політична анархія, але й сум'яття умів. «Талант і доброчесність — все знецінюється». Пігмеї піднімаються на руїни минулого і оголошують себе гігантами. Книга старіє за один день. «Ніщо не зворушує людину, крім сцен страти і розбещених звичок; люди забувають, що тільки справжня поезія викликає справжні сльози, у яких стільки захвату, скільки страждання».

В економічній системі Шатобріан чекає і жадає великих змін... Власники, які володіють чим-небудь зранку, певні, що і ввечері все лишиться так само. Зайняті своїми справами, вони забувають про тривоги часу, однак уся ця щоденна метушня, по суті, не що інше, як дрібні брижі на поверхні Океану. Усе зміниться. Нові суспільні форми прийдуть на зміну найманій праці. І тоді єдиний наймач — матерія (атомна енергія — скажемо ми) посяде місце власників заводів і землі. Нові транспортні засоби зроблять для кожної людини доступними будь-які простори. Панама і Суец будуть прорізані. І, можливо, народяться нові суспільства, подібні до рою бджіл. Але це означатиме загибель думки і мистецтва.

Тільки вільний індивід може стати Гомером... «Лишається тільки просити науку знайти спосіб переробити планету».

Простеживши поглядом своє довге життя, Шатобріан не може не відчути з гордістю його багатство і красу: «З усіх французьких письменників мого часу я майже єдиний схожий на себе у моїх творах: мандрівник, солдат, публіцист, міністр; я той, хто в лісах оспівував ліси, на кораблях малював океан, у таборах говорив про військову справу, у вигнанні пізнавав вигнання, при дворах, на службі, на асамблеях вивчав государів, політику і закони... Я втручався у мир і війну, підписував трактати і протоколи, був присутній на засіданнях, конгресах і конклавах, під час відновлення і повалення тронів, я брав участь в історії і міг її змальовувати».

Так, виходячи з критеріїв можливостей людини, можна твердити, що життя Шатобріана — це велике життя. Але, наближаючись до свого кінця, майже напередодні смерті, Шатобріан зрозумів усю нікчемність того, чого так довго прагнув. Слід думати, він був щирий, говорячи, що бачить спасіння тільки в релігії свого дитинства: «Часи втечі у пустелю повернулись; християнство знову починає відроджуватись у безплідній Фіваїді [10], у самому центрі жахливого ідолопоклонства — поклоніння людини самій собі». У цьому ідолопоклонстві Шатобріан був винний, як і всі інші. Проте він зміг оволодіти собою і постав перед нами у «Записках» не таким, яким хотів би здаватись, а таким, яким ми його бачимо. Тріумф його мистецтва полягає в тому, що він переміг власну природу; тріумф його думки в тому, що на своїх останніх тридцяти полум'яних сторінках він прозірливіше, ніж будь-хто інший з його сучасників, передрік майбутнє.

СТЕНДАЛЬ

«ЧЕРВОНЕ І ЧОРНЕ»

Чи повинен романіст запозичувати свої сюжети з реальної дійсності? На прикладі «Червоного і чорного» я хотів би показати, як випадок з життя, який автор відтворює майже точно, стає, пройшовши через призму глибокого розуму, оригінальним романом.

Які ж погляди Стендаля? Він француз XVIII століття, поважає розум і логіку. «Для того, щоб бути добрим філософом, треба мати ясний розум Вольтера і не мати ілюзій». Але до цієї логіки Стендаль приєднує поетичне ставлення до Наполеона, а також певну систему, яку він, за власними словами, запозичив у італійців: він називає її «мистецтвом жити». Стендаль твердить, що ми, французи, часто прагнемо радощів, породжуваних марнославством, і що ми не вміємо так повно насолоджуватись, як, наприклад, люди італійського Відродження. Йому подобаються люди, які віддаються своїм пристрастям. Головна пристрасть, безумовно,— кохання. Темі кохання він присвятив окремий трактат. Стендаль розрізняє чотири види кохання. Єдино справжнє кохання — це кохання-пристрасть; людина, яка його почуває, думає тільки про кохану особу — ніщо інше для неї не існує, вона зовсім відмовляється від марнославства. На другому місці стоїть кохання-потяг. Людина приділяє багато уваги коханій особі, але водночас її захоплюють й інші радощі, задоволення матеріальних потреб і марнославство. Потім — фізичне кохання. Для Стендаля фізичне кохання посідає лише третє місце. І зрештою — те, що він називає коханням-марнославством, яке Стендаль глибоко зневажає. Одне з класичних положень трактату «Про кохання» — це поняття «кристалізації почуття».

Схема романів Стендаля досить проста, що їм не заважає бути справжніми шедеврами, хоча їхній каркас

майже незмінний. Це завжди історія молодої людини, яка здобуває життєвий досвід, розрив між чарівним світом її дитинства і світом реальної дійсності. Стендаль зводить свого юного і великодушного героя з двома жінками, які належать до протилежних типів, і душа юнака розривається між ними; у героя завжди знаходиться могутній покровитель, і йому постійно шкодить ворог, страшенний негідник. Така незмінна схема романів Стендаля.

Отже, Стендаль 1827 року прочитав у газетах історію Антуана Берте. Вона глибоко зацікавила його з багатьох причин: передусім тому, що цей судовий процес — цілком готовий роман про роки учнівства молодої людини; а ще й тому, що молоді люди такого типу йому подобаються. Він любить енергію і вважає, що ця енергія властива саме таким, як Антуан Берте — дуже молодим і дуже бідним, освіченим, нещасливим і честолюбним. Серед людей такого типу і зустрічаються визначні натури, отже, Антуан Берте і його драма привертають до себе увагу Стендаля. З 1827 року він роздумує над ним, але поки що не приступає до праці над своєю книгою: писати її він почне лише 1829 року. У роки Реставрації Стендаль, безумовно, не міг би її опублікувати; революція 1830 року надає йому сміливості, і 1831 року він може обнародувати свій твір.

Що зробив Стендаль з історії семінариста? Він сам ніби перевтілився в Антуана Берте; пані Мішу, першу жінку, за якою упадав Берте, він перетворив на пані де Реналь, героїню, значно прекраснішу, ніж реальна пані Мішу. Мадемуазель де Кордон стала Матільдою де ля Моль; абат Райян — жахливим абатом Кастанедом, ватажком негідників, а пан де Кордон — паном де ля Моль, магом-чарівником. Одне слово, у рамки реальної життєвої драми Стендаль ввів своїх маріонеток. Коли письменник закінчував книгу, він, бажаючи лишитись вірним реальному життю, повинен був примуси-

ти Жюльєна Сореля вбити пані де Реналь. Перед вами дуже цікавий приклад взаємовідносин між конфліктом роману і життєвим конфліктом: вивчіть персонажів, описаних у «Червоному і чорному», і це вбивство здасться вам неправдоподібним. Жюльєн надто розумний і благородний, щоб стати вбивцею пані де Реналь, а сама пані де Реналь надто зворушлива, щоб можна було наважитись убити її. Однак Стендаль бажав лишитися вірним реальності, і він зберіг у романі вбивство. Та ось виявилося, що саме цей епізод прекрасний. Нічого не буває геніальнішим за життя.

Тут слід зробити кілька зауважень. Багато хто з критиків розглядали цю розв'язку як малоправдоподібну і закидали Стендалю те, що він переходить на скоромовку саме там, де потрібні докладні пояснення. Навіть Меріме вважав, що Жюльєн жорстокий. Я ж, як і Ален, навпаки, переконаний, що розв'язка справді чудова. Дія тут мусить бути стрімкою, для внутрішніх монологів немає місця, бо у Жюльєна рішення і дія нерозривні. Все відбувається так, ніби Жюльєн віддає військовий наказ самому собі. Подібно до того як одного дня він наважився: «О другій годині ночі я увійду до кімнати пані де Реналь»; так само, як він, дізнавшися про те, яке зло вона йому заподіяла, вирішив: «Я її вб'ю»,— і з тієї хвилини він уже більше не роздумує. І все ж чи кохав він її? Немає сумніву. Але ж ідеал Жюльєна — не вірність коханню, а вірність власній гордині. Він убиває без ненависті, подібно до того, як кохає без любові. Це вияв його сили волі. Дати самому собі клятву і дотримати її — ось його мораль. Він не боїться померти передусім тому, що мужньо зустріти смерть відповідає його уявленню про честь; а ще й тому, що Жюльєн ніколи не був щасливий і не дорожить життям.

І тут виникає дивовижна ситуація, яка прояснює складний сюжет книги. Пані де Реналь не вмирає від

рани. Вона досить швидко одужує і не тільки не проймається ненавистю до Жюльєна, але навіть не засуджує його за те, що він мстився їй за вчинок, про який вона тепер сама жалкує і в якому розкається. Пані де Реналь приходить до Жюльєна у в'язницю, бажаючи примусити його подати апеляцію про пом'якшення вироку, від чого він уперто відмовляється. Вона все ще кохає його, хоч він стріляв у неї. У свою чергу Жюльєн, побачивши знову цю напрочуд просту і природну жінку, яка ніколи не перебільшує своїх почуттів, зрозумів, що ніколи нікого не кохав, крім неї.

Що йому страта, до якої він приречений, коли пані де Реналь може щодня приходити до нього у в'язницю! Нарешті він зрозумів: єдине справжнє щастя у цих миттєвостях, сповнених ніжності, коли розмовляють про дрібниці, що переривaються поцілунками. І ось, на мою думку, найважливіший урок роману: саме тому, що Жюльєн опинився у в'язниці і що в нього у буквальному розумінні немає майбутнього, він нарешті зцілився від честолюбства. Тільки тепер він ладен жити і насолоджуватися сьогоднішнім днем. І пані де Реналь багато в чому поділяє його безтурботність і світлу радість.

Така докорінна різниця між природою кохання і природою честолюбства. Кохання живе сьогоднішнім і минулими спогадами, у цьому воно черпає простодушні, але справжні радощі; честолюбство чекає радощів від майбутнього, яке воно силкується створити. Ось чому честолюбство майже завжди буває обдуреним, бо майбутнє не належить людині. Фатальний випадок чатує на честолюбця, випадок, який може в одну мить звести нанівець терплячі зусилля тридцяти років. Найгеніальніші люди намагалися уберегти себе від фатального збігу обставин, все передбачити, заздалегідь все знешкодити, щоб уникнути грози. Але жоден з них не досяг у цьому успіху. В той час як закоханий, збираючи квіти у ті хвилини, коли вони розцвітають, насолоджує-

ться радощами сьогодення, він, крім того ще й уготовляє собі солодкі спогади. Любов, я маю на увазі, звичайно, любов істинну, і повна внутрішня гармонія, яка виникає внаслідок абсолютної щирості,— ось єдині справжні блага, у яких людина може бути певною. Лицемірство врятувало б Жюльєна і в нього знайшлися б могутні покровителі, коли б він пішов на яку-небудь політичну або релігійну угоду, коли б погодився лити воду на їхній млин.

Лицемірство, можливо, приносить вигоду відразу або у далекому майбутньому у вигляді власності або успішної кар'єри, але воно несумісне з щастям. Це дорога серцю Стендаля думка, і він висловлює її в усіх своїх романах.

Урок цієї історії? Їх кілька. Перший такий: ніколи не слід жаліти, що людиною опановують пристрасті. Це все одно, як жаліти, що людина є людиною. Ким був би Жюльєн без честолюбства і без кохання? Непомітним селянином, педантичним, а згодом — вульгарним лакеєм. Пристрасть — єдина сила, яка підносить людину над твариною. Для цього пристрасті мають бути високими, але, щоб стати високими, вони повинні існувати. Без кохання Фабріціо був би банальним ловеласом. Граф Моска був би без пристрасті вартий не більше, ніж принц Пармський. Тільки завдяки пристрасті Люсьєну Левену вдається позбавитись дрібної уразливості. Стендаль любить людей з італійським складом душі, він віддає перевагу несамовитим натурам перед натурами м'якшими.

Другий урок Стендаля, і урок найпіднесеніший, полягає у тому, що вище за пристрасть справжнє почуття. Адже пристрасть — це свого роду хвороба, безумовно, необхідна і така, що, коли людина від неї одужує, очищає її душу від певної плісняви, але завдає часто болісних страждань. Справжнє почуття, навпаки,— здоровий і стабільний стан людини, якого вона досягає,

пройшовши через полум'я пристрастей. Більш високим, ніж пристрасть-честолюбність, яка виявляється у прагненні підкорити собі інших, є почуття-честолюбність — це прагнення підкоритися самому. Можливо, до такої честолюбності піднісся під час свого перебування на острові Святої Єлени кумир Стендаля і Жюльєна Сореля — Наполеон. Справді, хіба був імператор будь-коли величніший, ніж у роки заслання на цьому острові, де, втративши усяку надію, він перечитував Корнеля і захоплювався, насолоджувався абстрактною величчю його героїв?

Так само вище за кохання-пристрасть, яка заподіяла стільки страждань і самому Стендалю, і героям його романів, стоїть любов-почуття, якій ніщо не загрожує, бо вона належить до внутрішнього світу людини і невразлива для зовнішніх подій. Говорячи про любовні втіхи, Стендаль міркує іноді цинічно, у дусі дійових осіб Лакло або Кребільйона [1]. Він допускає — і навіть радить,— щоб люди прагнули їх заради душевного спокою. Але він знає — і це знають його герої,— що такого роду втіхи швидкоплинні і не відіграють серйозної ролі у житті. Він знає також, що кохання-честолюбність, яке намагається задовольнити гордість і самовдоволення (кохання Жюльєна до Матільди), лишається слабким і вразливим. Кохання-честолюбність — це почуття дріб'язкове і підозріле. Людина, охоплена таким почуттям, весь час побоюється принизити себе в очах іншого. Цій людині важливе не стільки саме кохання, скільки думка інших людей щодо нього. Щоб вести любовну гру, людина, не вагаючись, удається до кокетування як засобу кристалізації почуття.

Істинна любов не боїться коханої істоти; людина, кохаючи, добровільно і свідомо обеззброюється, вступаючи у любовний двобій. У фіналі «Червоного і чорного» пані де Реналь не може і *не хоче* примусити Жюльєна страждати; так само і моя Ізабелла в романі «Мінли-

вості кохання» не хоче примусити страждати Філіппа. Обидва знають, що їхні кохані не дадуть жодного приводу для ревнощів. Проте їхнє кохання вище за злети пристрасті, бо, коли віра в жінку безмежна, вона підносить душу. Людська натура така недовершена, але душа, охоплена високим почуттям, підкоряє ниці пориви. «Любов у піднесених натур зміцнюється своєрідною величчю, яка жене геть сумніви». Таким є Корнель, таким часто буває і Стендаль. Їхня любов далека від романтичного кохання, балакучого і надмірного. Однак, як зазначає Ален, романтика підносить кохання над правилами суспільства і поза ними. Але, щоб досягти романтичного, зовсім не обов'язково жити на вершині скелі або перебувати у в'язниці. Люди, справді романтичні, споруджують добре укріплену фортецю на схованих вершинах своєї власної душі.

Такий урок роману «Червоне і чорне». Я бажаю вам добре зрозуміти його і, піднявшися над своїми пристрастями, пізнати справжні почуття — піднесене честолюбство і ніжну любов. Бо у цьому — секрет щастя. Доки людина залежить від поглядів інших людей і подій зовнішнього світу, вона надзвичайно вразлива і обов'язково нещасна. Романтичне, як чудово показав Гегель [2],— це конфлікт між поезією серця, втіленою у герої, і прозаїчною дійсністю. За рицарських часів герой бився з невірними і з вітряками [3]; за часів Стендаля герой б'ється з урядом і з негідниками. Сьогодні, як і вчора, кожний «знаходить перед собою безглуздий і ніби зачарований світ, який він повинен перемогти... Зокрема, молоді люди — це нові лицарі, які мають прокласти собі шлях, борючись в умовах меркантильного світу». Герой може знайти душевний спокій лише у тому разі, коли віднині залежатиме тільки від власної думки або від думки іншої людини з благородною душею, людини, на яку він може покластися, як на самого себе. У такому разі він врятований.

Ось істини, які знаходимо у Стендаля і тільки у нього. Саме тому Стендаль, як він того бажав і як сам передбачав, має читачів і у наші дні.

«Друже читачу,— говорив він,— не проводь своє життя у страху і у ненависті».

Будемо поважати цю пораду, трохи змінивши її форму. Хіба що так:

«Друже читачу, проводь своє життя у любові і високих устремліннях».

ОНОРЕ ДЕ БАЛЬЗАК

«БАТЬКО ГОРІО»

Бальзак не лише один з кращих романістів XIX століття. Він — і сьогодні з цим погоджуються майже всі — найвизначніший з них. У творах Стендаля, безумовно, більше стилю і більше блискучої поезії, але Стендаль розкриває за допомогою своїх персонажів тільки власний внутрішній світ. А Бальзак створив цілий світ, і цей світ належить водночас його часові і всім епохам взагалі. Флобер породив кілька довговічних типів: пані Боварі, Оме, Фредеріка Моро, пані Арну, Бувара і Пекюше; що ж до Бальзака, то його можна порівняти хіба що з міською управою, бо він відтворив портрети двох тисяч чоловіків і жінок, і ці люди здаються бальзакознавцям більш живими, ніж ті, з якими вони зустрічаються в житті.

Найважливіша особливість творчості Бальзака полягає в тому, що він написав не окремі романи, а створив історію цілого суспільства; персонажі його творів — лікарі, стряпчі, судді, державні діячі, купці, лихварі, світські дами, куртизанки — переходять з тому в том, і це надає об'ємності світові, створеному Бальзаком. В той же час, коли Бальзак писав свої перші твори, він ще не

розробив плану своєї монументальної епопеї. Марно було б шукати сліди цього плану у первісних текстах «Шуанів», «Тридцятирічної жінки», «Шагреневої шкіри», «Євгенії Гранде» та інших його творах, які побачили світ до 1834 року. Тодішні критики розглядали їх як розрізнені опуси легковажного «жартівника». Бальзака це зачіпало за живе, тим більше, що він прагнув, навіть відчував потребу створити грандіозну і цілісну епопею. «Не досить бути просто людиною,— говорив він,— слід бути системою».

Цілком можливо, що думка про цю систему і персонажів, які переходили б з книги в книгу, зародилася у Бальзака під впливом творчості Фенімора Купера, американського романіста, котрим він захоплювався: адже під впливом Купера Бальзак вирішив описувати шуанів на зразок індійців з книги «Останній з могікан». У романах Фенімора Купера уславлений траппер Шкіряна Панчоха залишався у центрі всіх інтриг, жодна з них не виникала і не закінчувалась без його участі, одне слово, він посідав у творчості Купера таке саме місце, як пізніше посів у «Людській комедії» Вотрен. Бальзак був вражений цим прийомом. Щодо Вальтера Скотта, другого з англосаксонських письменників, які надихали його, він завжди шкодував, що між романами Скотта відсутній зв'язок. Тому й виникла у Бальзака ідея скріпити єдність світу, створеного його уявою, і тим самим забезпечити єдність усієї своєї творчості. Сестра письменника, Лора Сюрвіль, згадувала, що якось — це сталося 1833 року — Бальзак прийшов до неї і радісно скрикнув: «Поздоровте мене, я на вірному шляху до того, щоб стати генієм». І він розгорнув перед нею грандіозний план: «Самим істориком мало стати французьке суспільство, мені лишалося тільки бути його секретарем».

«Батько Горіо», що належить до 1834 року, був першим романом, який Бальзак написав після прийняття

цього важливого рішення. Пізніше він включив у рамки своєї системи книжки, написані до виникнення її задуму, змінюючи для цього імена деяких другорядних персонажів. Але свій новий метод письменник застосував уже в первісній версії роману «Батько Горіо». У цьому романі знову з'явилися майже всі персонажі з «Історії тринадцяти»; так, привабливий де Марсе, який колись був серед тринадцяти і відіграв головну роль у повісті «Золотоока дівчина», стає у романі «Батько Горіо» символом тріумфуючої продажності; ця людина, красива, молода, розумна і цинічна, атакує суспільство, так би мовити, зсередини, удаючи при цьому, що схиляється перед його умовностями. Де Марсе — це байронічний пірат, який перетворився на денді: таку роль свого часу часто-густо хотілося грати самому Бальзаку.

Однак Анрі де Марсе — скоріше символ, ніж персонаж — тільки промайне на сторінках роману. Це не він перетворює «Батька Горіо» на поворотний круг, на ключовий роман «Людської комедії». Крім самого Горіо, про якого ми поговоримо далі, двоє людей визначають велич книги; обидва стануть героями двадцяти романів Бальзака, і обидва втілять у собі різні аспекти особистості самого автора: йдеться про Жака Коллена, на прізвисько Вотрен, і Ежена де Растіньяка.

Вотрен — бунтівник, який проголосив війну суспільству, опинившись за його межами, і веде він цю війну, не нехтуючи жодними засобами. Він зрозумів, що дві пристрасті керують людьми: любов до золота і жага насолод, причому перша з них — наслідок другої. На його думку, решта — суцільне лицемірство. Отже, Вотрен викриває неспроможність суспільного договору. Крадіжка, вбивство — все стає у пригоді. Цей збіглий каторжник не вважає, що він гірший за інших, він тільки не такий боягуз, як вони. «Він,— пише Бардеш,— грізний хижак цієї савани, Шкіряна Панчоха паризького степу, де він вистежує здобич, вдаючись до тих самих

запобіжних заходів і просуваючись такою самою скрадливою ходою, як і дикуни в преріях...»

Бальзак наділив Вотрена багатьма власними рисами. Подібно до всіх молодих людей свого часу, письменник захоплений образом Наполеона. Він жадає знайти застосування своїм силам; він почуває себе спроможним привести у дію цілі світи і панувати над ними. І це справді так: «Людська комедія» стане тріумфом його жаги всемогутності. Але, створюючи уявний світ, він мріє про перемоги у світі реальному, мріє про гігантські спекуляції, про грізну співдружність честолюбців. У своїх мріях Бальзак був то Феррагюсом, ватажком деворантів [1], то Анрі де Марсе або Максимом де Трай. Це не означає, що Бальзак був чудовиськом. Аж ніяк. Мрії письменника і дії створюваних ним персонажів не можна прирівнювати до його вчинків, навпаки, в такий спосіб він очищається від згубних пристрастей. Бальзак ніколи не чинитиме так, як Вотрен, але він симпатизує Вотрену почасти тому, що заздрить могутності, якою той наділений, а ще більше тому, що віддає перевагу цинізму перед лицемірством, та головне, тому, що Вотрен здатний берегти вірність. Він злочинець, але не зрадник. Мадемуазель Мішоно, яка доносить на Вотрена, викликає презирство у Бальзака, та й в усіх читачів роману.

Растіньяк, як він описаний у романі «Батько Горіо»,— це персонаж у процесі становлення. Він втілює перехід від ілюзій отроцтва до тяжкого досвіду мужчини. Він ще дуже молодий, тільки щойно прибув до Парижа з провінції і весь сповнений добрих намірів. У взаєминах матері і сестри він бачить приклади ніжних сімейних уз і всіляких доброчесностей. Тому, що б там не казав Вотрен, Растіньяк знає, що світ все ж не до кінця поганий. Проте, опинившись, як і сам Бальзак, без жодного су в Парижі часів Реставрації, де кохання і слава купуються, де молоді люди роблять

кар'єру з допомогою жінок, а жінки — з допомогою стариків, він не витримує. Єдиний його капітал — молодість і краса. Вотрен учить Растіньяка, як здобути з цього користь. Важко назвати в усій творчості Бальзака прекраснішу сцену, ніж та, де Вотрен, скидаючи машкару, розкриває перед Растіньяком, до якого почуває неясну прихильність (щоправда, менш двозначну, ніж та, яка пізніше приведе цю страшну людину на службу до Люсьєна де Рюбампре), щоб, на його, Вотрена, думку, являє собою стовповий шлях до успіху — Растіньяка у романі «Батько Горіо» ще терзають сумніви. Слухаючи Вотрена, він охоплений жахом.

Найкращі романи — це романи про «учнівство» («Учнівські роки Вільгельма Мейстера», «Червоне і чорне», «Девід Копперфільд», «У пошуках утраченого часу»), де романічне — це найчастіше конфлікт між безжалісним світом і юнацькими надіями. У цьому розумінні «Утрачені ілюзії» — найхвилююча з назв романів, і вона вбирає в себе всі інші. Коли розглядати «Батька Горіо» з точки зору образу Растіньяка, то це теж роман про «учнівство», який розгортає перед молодим читачем картину «жорстокого світу, сповненого спокус». Пані де Босеан вводить Растіньяка у вищий світ — світ аристократів з Сен-Жерменського передмістя; пані де Ресто — у скромніші салони, де можна було зустріти також деяких героїнь Пруста; пані де Нусінген — у світ ділових людей і фінансистів. Те ж саме mutatus mutandis * відбувається і у XX столітті. Ми знаємо не одного Растіньяка і легко вгадуємо, кому судилося стати його Дельфіною.

Щодо батька Горіо, то він являє собою один з найяскравіших прикладів людей, одержимих пристрастями, які справедливо називають *бальзаківськими:* невблаганний розвиток таких пристрастей, який спричиняється

---

* З відповідною поправкою *(лат.)*.

до повного руйнування особистості, що стає їхньою жертвою,— одна з найхарактерніших рис мистецтва Бальзака. Йдеться про скнарість Гранде, розпусту барона Юло, гурманство і маніакальні уподобання кузена Понса, про кохання Анрієтти де Морсоф або про батьківську любов батька Горіо — Бальзак завжди показує, як почуття, що володіє цими людьми, розростається, подібно до страхітливого раку, котрий роз'їдає їхні душі, і врешті-решт придушує усі інші почуття. На початку роману Бальзак малює батька Горіо, який, на перший погляд, ще може бути врятований. Старий негоціант уже витратив на своїх дочок більшу частину свого багатства, він живе тепер самотній у пансіоні Воке, але деякі ресурси в нього ще залишилися. Задум Бальзака — який завжди лишається незмінним у всіх його творах — полягає у тому, щоб привести свого героя від поступки до поступки, від однієї жертви до другої, до повного краху.

Горіо йде тим самим шляхом, що Гранде або Балтасар Клаас [2]. Його пристрасна любов до дочок по-своєму прекрасна, але вона настільки страшна, що перетворюється на якесь безумство. Такою є доля всіх надто сильних пристрастей. Вони не рахуються з жодними законами — ані моральними, ані соціальними. «Горіо не розмірковує,— говорить Бальзак,— він не судить, він любить... Він любить Растіньяка тому, що того кохає його дочка». Горіо, який буквально падає долілиць, щоб поцілувати поділ сукні дочки, нагадує нам татка Гранде, котрий, коли священик підніс до його губів позолочене розп'яття, жадібно потягся до нього, зробивши страшний рух, щоб його схопити. Поетика Бальзака вимагає цих жахливих символів. І кожний справжній бальзакознавець їх безумовно приймає.

Навколо центрального персонажа, який, одержимий пристрастями, забуває й думати про суспільство, Бальзак розташовує другорядних персонажів. Бо кожний

роман повинен бути зв'язаний міцними узами з реальним світом.

Саме у романі «Батько Горіо» світ, створений Бальзаком, набуває рис, майже тих самих, що властиві світові реальному. Ми знайомимось у цьому романі із студентом Орасом Б'яншоном, якого пізніше зустрічатимемо у багатьох творах «Людської комедії» вже як уславленого лікаря. У цьому ж романі з мороку виступає постать лихваря Гобсека, людини з тонкими і безкровними губами. Пізніше (з повісті «Гобсек») ми дізнаємося про розв'язку драми, яка розігралася у похмурому лігві цього лихваря між Анастазі де Ресто, старшою дочкою батька Горіо, і страшним у своєму цинізмі Максимом де Трай — він багато в чому нагадує Растіньяка, але позбавлений його обдарованості. «Кинута жінка» розповідає нам про сумну долю Клер де Босеан, жінки з благородною душею, єдина провина якої в тому, що вона надто вірила в кохання. Що ж до вдови Воке, у дівицях де Конфлан, Пуаре і старої діви Мішоно, то й ці другорядні образи просто незабутні. Навіть такі статисти «Людської комедії», як куховарка Сільвія і служник Крістоф, запам'ятовуються з їх першої появи. Додайте до цього, що всі ці персонажі, як і персонажі Пруста, мають три виміри і що вони змінюються протягом роману. Тому й виникає у нас відчуття невпинного плину часу.

Однак для того, щоб весь цей вигаданий світ сприймався читачем як реальний, самих дійових осіб не досить. Потрібне оточення, і до того ж таке, щоб воно не скидалося на театральні декорації. Ось чому Бальзак так довго і так прекрасно за допомогою детальних описів підготовляє дію своїх романів. Люди, які нічого не тямлять у письменницькому фаху, вважають їх надто докладними. Але річ у тому, що саме ці докладні описи лише й створюють потрібну атмосферу, у якій розгортається драма. Вулиця Нев-Сен-Женев'єв, ніби бронзова

рама, відіграє роль оправи для трагічної групи людей, і лише завдяки «темним барвам і серйозним думкам» у читача заздалегідь виникає потрібний настрій. Опис пансіону Воке теж прислуговується авторській меті: тут «стоїть особливий запах; він не має відповідного найменування у нашій мові, але його слід було б назвати *запахом пансіону*. У ньому почувається затхлість, пліснява, гнилизна; він викликає здригання, б'є чимсь застояним у ніс, пронизує собою одежу, тхне їдальнею, де скінчили обідати, смердючою кухмістерською, лакейською, кучерською». Вздовж стін тут стоять липкі буфети; меблі ветхі, гнилі, нестійкі, сточені; «тут царство злиднів, де немає й натяку на поезію, злиднів потертих, скнарих, сконденсованих». І ця огидна картина потрібна письменникові для того, щоб разючим був контраст між жовтим, похмурим і брудним будинком, де животіють Горіо і Растіньяк, і особняками, сповненими квітів, золочених салонів, рожевих будуарів, де, як у теплиці, розквітають пані де Нусінген і пані де Ресто.

Кінець роману по праву став славнозвісним. Ми зустрічаємо тут Растіньяка, який лишається на самоті на кладовищі Пер-Лашез після того, як могильники пішли, кинувши кілька лопат землі на труну батька Горіо. Він дивиться на Париж, який «звивисто розкинувся вздовж Сени і місцями світиться вогнями. Очі його вп'ялися у простір між Вандомською колоною і куполом на Будинку інвалідів — туди, де жив паризький вищий світ, предмет його устремлінь. Ежен обвів цей гудучий вулик жадібним поглядом, ніби смакуючи наперед його мед, і згорда вимовив:

— А тепер — хто переможе: я чи ти!

І, кинувши суспільству свій виклик, він, для початку, подався обідати до Дельфіни Нусінген».

Коло замкнулося, процес розбещування завершено, остання сльоза пролита. Растіньяк, Бальзак і читач го-

тові вирушити на завоювання Парижа. Ніякого осуду. Світ такий, який він є, як каже Ален, а Бальзак шанобливо визнає цю істину. Він не судить, він вищий за це. Перетворювати світ — не його справа, він його тільки змальовує.

Подібно до того як натураліст, вивчаючи взаємозв'язки між різними біологічними видами, констатує, що у даному кліматі виникає певна рівновага між тваринним світом і рослинним, яка не є ні моральною, ні аморальною, а всього лише *існує,* так і людське суспільство функціонує завдяки тому, що у його складі є певне число представників вищих класів, чиновників, лікарів, селян, паразитів, денді, лихварів, каторжників, стряпчих, світських жінок, хазяйок готелів і служниць. Змініть форму суспільства — «людські» види залишаться тими самими. Дочки батька Горіо зовсім не чудовиська, вони просто дочки і дружини.

«У них справи, вони сплять, вони не приїдуть... Тільки помираючи,— говорить батько Горіо,— дізнаєшся, що таке діти. Ох, друже мій, не одружуйтесь, не заводьте дітей! Ви їм даруєте життя, вони вам — смерть... Ох, якби я був багатий, якби не віддав їм своє багатство, а зберіг у себе, вони були б тут, у мене щоки лиснілися б від їхніх цілунків... Батько неодмінно повинен бути багатий, він повинен тримати дітей на поводі, як норовливих коней... Світ погано влаштований».

Так, світ погано влаштований. Юний Растіньяк, присутній при жахливій агонії батька, покинутого, зведеного зі світу своїми дочками, з острахом спостерігає це страшне видовище. «Що з тобою? — питає його Б'яншон.— Ти блідий як смерть». І Растіньяк відповідає: «Зараз я чув такі стогони, такі волання душі. Але ж є бог! О, так, бог є і зробить світ наш кращим, або ж наша земля — безглуздя». Ці слова підтверджують, що думка про абсурдність світу не нова, і Бальзак замислювався над нею. Але для того, щоб відкинути її. Баль-

зак надто любить світ, любить у ньому все, аж до чудовиськ, і тому Ален вважав, що Бальзак ближчий, ніж Стендаль, до справжнього милосердя, бо у нього «майже пастирська безпристрасність, як у священика, котрий сповідує парафіян з надзвичайною швидкістю». І справді, Бальзак дуже легко відпускає гріхи своїм героям. Немає сумніву в тому, що після оборонної промови Вотрена його творець прощає його. І в тому, що письменник відсилає Растіньяка обідати до пані де Нусінген відразу після похорону її батька, теж можна побачити своєрідне відпущення гріхів або, у всякому разі, примирення з ними.

Часто сперечалися про природу шедевра. Коли не помиляюся, Поль Валері сказав, що справжній шедевр можна пізнати за такою ознакою: у ньому нічого не можна змінити. Справжній шедевр добре побудований; дія в ньому розвивається безнастанно; все у ньому, навіть контрасти, пройняте надзвичайною єдністю; у ньому немає провалів, зривів, форма його довершена. Роман «Пані Боварі» — ось приклад шедевра у найвищому розумінні слова. Романи Бальзака «Батько Горіо», «Кузина Бетта» і навіть «Євгенія Гранде» — твори такого ж роду. Читач рафінований дістане задоволення, можливо, і від книжок іншого сорту, він знайде поживу для розуму і у його романах менш досконалих, таких, як «Тридцятирічна жінка» і «Блиск і злидні куртизанок», або у «Люсьєні Левені» Стендаля. Але жоден роман не можна назвати більш «завершеним», ніж «Батько Горіо».

А коли додати, що книга відкриває собою таку грандіозну епопею, якої не зустрінеш у жодній іншій літературі, що в цій книзі беруть участь найважливіші дійові особи «Людської комедії», що від цієї цетральної площі, як висловився Франсуа Моріак, «розбігаються широкі шляхи, які Бальзак прокладав у своєму дрімучому людському бору», і що в цьому романі зав'я-

зуються сотні драм, кожна з яких у свою чергу стане темою нового шедевра, то вибір «Батька Горіо» як перлини у творчості Бальзака здасться не тільки закономірним, а й неминучим.

«ЦЕЗАР БІРОТО»

Великий письменник уміє описувати всі стани душі. І все ж деякі царини йому ближчі за інші. Є в його натурі місця найчутливіші, найвразливіші. Коли він торкається їх, коли відчуває біль, йому вдається більше схвилювати читача. Створюючи «Цезаря Бірото», Бальзак повертався до своїх давніх переживань. І це надавало книжці особливої, небаченої сили впливу. Одна з помилок французького роману XIX століття полягає в тому, що його автори шукали патетичне майже виключно у картинах кохання. Бальзак зумів побачити, що це переважне панування любовної теми не відповідає природі речей. Гордість, честолюбність, скнарість, жадібність — ось пристрасті, які поряд з коханням можуть стати основою роману. «Що таке життя, як не машина, яку приводять у рух гроші?» — говорить Гобсек. Романічне — це конфлікт між ідеалом, який створив для себе герой, і суворою реальністю життя. Комерсант, священик, скнара можуть втілювати романічне начало роману так само, як і закохані. Роман «Цезар Бірото», де кохання перебуває лише на другому плані, є скоріше елементом статичним, ніж романічним, належить до найблискучіших і грізних драм «Людської комедії».

«Цезар Бірото» (разом з «Кузиною Беттою», «Батьком Горіо», «Блиском і злиднями куртизанок») — один з тих творів, на прикладі яких можна якнайкраще вивчити художні прийоми Бальзака. Повна назва цього роману — «Історія величі і падіння Цезаря Бірото».

Отже, злети і падіння у долі людини завжди привертали до себе увагу Бальзака. Йому подобалося задовольняти усі бажання свого героя, підносити його на вершини суспільства, а потім звергати все нижче і нижче, поки той не опинявся на самому дні. Як і барон Юло, Бірото на початку книги постає перед нами в ореолі слави і почестей. Урочистий бал, орден Почесного легіону, нова справа, яку він має зрушити,— ось кульмінаційні пункти його кар'єри. Але, як відомо, на висотах нас підстерігає диявол, і Бальзак безжалісно вириватиме — один за одним — ті опорні стовпи, які утримували бідолашного парфюмера на краю прірви. Для тріумфаторів комерції, як і для тріумфаторів стародавнього Риму є Тарпейська скеля, розташована біля самого Капітолію [3]. Стрімкі падіння мають для Бальзака притягальну силу.

Він підготовляє такого роду падіння свого героя у пору його процвітання. Тоді, коли той, здершись на вершину, насолоджується своїм щастям, Бальзак розташовує на його шляху камені, що вислизають з-під ніг, замасковані ями, зсуви. Навколо нещасного Бірото він влаштовує засідки, де ховаються бандити. У романіста напоготові безжальні горлорізи. Обізнаний з ними читач «Людської комедії» здригається, ледве почувши їхні імена. Цезарю Бірото доведеться зіткнутися з усіма ними; це лихварі — Пальма, Жігонне, Вербруст, Гобсек; великі банкіри — Нусінген, Келлер; підставні особи, характерним представником яких є Клапарон; безчесний Роген, який розорить і пані Декуен (у романі «Життя холостяка»), і Гійома Гранде, дядечка Євгенії.

Однак машина, що виготовляє гроші, безпристрасна, як усяка машина. Вона стає ворожою людині лише тоді, коли глибока ненависть спрямовує її проти жертви. Брати Бірото (Цезар і Франсуа, герой «Турського священика») були роздавлені внаслідок старанно розроблених руйнівних планів, задуманих невблаганними

ворогами. Таким ворогом парфюмера був його колишній прикажчик, Фердінанд дю Тійє, якого Цезар спіймав на крадіжці,— дю Тійє так і не простив Бірото його поблажливості. Це небезпечний ворог, тому що він розумний, спритний, розбещений і позбавлений совісті. Це він разом з Нусінгеном розорить вщент Філіппа Брідо (коханкою дю Тійє стане Карабіна, «фігурантка Опери», а його дружина Марі-Ежені де Гранвіль прокладе йому стежку в салони Сен-Жерменського передмістя).

Таким чином, роман про парфюмера міцно зв'язаний з усім бальзаківським світом. Бал у Цезаря Бірото відіграє у «Людській комедії» ту саму роль, яку грає у циклі Пруста «У пошуках утраченого часу» ранковий прийом у герцога Германта: це один з тих багатолюдних прийомів, які дозволяють письменнику-творцю з цілком законною гордістю заповнювати вітальні людьми, котрі всі як один виліплені його руками. Бальзак не мав можливості запросити в гості до Бірото багатьох представників аристократії. Однак аристократи присутні у романі як клієнти крамниці «Королева троянд». «Боже мій, Цезар! — стала благати Констанс.— Не надсилай, прошу тебе, запрошення особам, яких знаєш лише як постачальник... Та, може, ти гадаєш запросити також і обох Ванденесів, де Марсе, де Ронкероля, д'Еглемона,— ну, одне слово, усіх покупців? Ти з глузду з'їхав, почесті запаморочили тобі голову». Та Фелікс де Ванденес прийде як особистий секретар короля Людовіка XVIII, щоб поздоровити від його імені Бірото з реабілітацією.

Річ у тому, що цей роман посідає важливе місце не тільки у «Людській комедії», а й в історії Франції. Це роман про Реставрацію. У роки революції Цезар Бірото стає роялістом почасти внаслідок темпераменту, почасти випадково. Перший хазяїн Цезаря, пан Рагон, був фанатичним роялістом, його крамниця «Королева троянд» перетворилася на центр справжньої змови. Сам Цезар

Бірото був легко поранений, воюючи проти Бонапарта на сходах церкви святого Роха [4], і цей невеликий епізод визначив усе його життя. Він приніс йому успіх у роки Реставрації, забезпечив муніципальні посади і нагородження орденом Почесного легіону, яке спочатку стало символом величі парфюмера, а потім першопричиною його падіння. Як часто політична позиція людини, яка на перший погляд визначається переконаннями і доктринами, насправді залежить від якої-небудь зустрічі або імпульсивної дії. Коли б на шляху Бальзака не зустрілася пані де Берні, він, можливо, не став би монархістом; без епізоду, що стався у вандем'єрі, Цезар Бірото на все життя лишився б скромним парфюмером, його честолюбні устремління не виходили б за межі торгівлі. Так влаштовано світ.

Одна з небезпек, що підстерігали Бальзака, коли він почав працювати над «Цезарем Бірото», була пов'язана з самим сюжетом роману: він ризикував піддатися почуттю одвічної, властивої митцеві зневаги до дрібного крамаря, і намалювати не справжню картину, а карикатуру на торговельну буржуазію. Великою була спокуса піти шляхом Анрі Моньє [5]. Сам Бальзак це добре зрозумів і з повною відвертістю писав одному із своїх друзів: «Протягом шести років я зберігав «Цезаря Бірото» у чорновому нарисі, зневірившись у можливості зацікавити будь-коли і будь-кого образом досить дурного і обмеженого крамаря, чиї нещастя буденні, який символізує те, з чого ми постійно сміємось,— дрібну паризьку торгівлю. І ось одного чудового дня я сказав собі: «Треба перетворити цей образ на образ чесності!»

Геніальна думка. Головний персонаж роману не може бути посередністю. Нехтування цим спричиняється до невдачі багатьох сучасних романістів. Щоправда, Флобер перетворив свою книгу «Бувар і Пекюше» на гірку і вражаючу карикатуру, але героїв цього твору рятує

сумлінність, яка керує ними у їхніх пошуках. Пані Боварі не посередня жінка. Татко Гранде по-своєму величний, як і батько Горіо. Цезар Бірото, людина посередня щодо свого розвитку і оточення, стає піднесеним завдяки своїй чесності. Він стає величним, коли віддає своїм кредиторам усе, чим володіє, «навіть гравюру «Геро і Леандр», подаровану Попіно, і власні коштовності... шпильки для краватки, золоті пряжки, кишенькового годинника; найсумлінніша людина взяла б їх, не боячись погрішити проти чесності». Бірото зворушує нас тим, що відмовляється носити до своєї повної реабілітації орден Почесного легіону, який раніше переповнював його такою гордістю. Честь комерсанта не поступається честі солдата. Смерть Бірото — це смерть мученика.

Отже, центральна постать твору визначає характер і тон усього полотна. Переосмислюючи образ самого Бірото, Бальзак повинен був малювати з симпатією і тих дрібних буржуа, які щонеділі «виїздять до себе на дачу, намагаються наслідувати витончені манери аристократів, мріють про муніципальні почесті, вони всім заздрять, і разом з тим це добродушні, послужливі, чуйні, співчутливі люди. Вони страждають від своєї доброчесності, світське товариство висміює їхні недоліки, хоча само їх не варте... Вони виховують простодушних, працелюбних дочок, наділених добрими якостями, які зникають при зіткненні з вищими класами, щирих молодих дівчат, серед яких добра душа Кризаль охоче вибрав би собі дружину...» Серед аристократів, описаних Бальзаком, мало таких, які відзначалися б величчю Констанс Бірото, Ансельма Попіно і дядечка Пільєро. Це люди з благородними характерами, їх не назвеш банальними, бо глибока людяність надає їм великої виразності. Саме через їхню людську складність персонажі Бальзака мають три виміри і вигаданий ним світ, схожий на світ реальний.

Бальзак ретельно вивчає створені ним характери, але не судить своїх персонажів. На відміну від Діккенса, він не прагне нагородити доброчесність і покарати порок. «Цезар Бірото» не стільки навчає читача, як жити, скільки знайомить його з тим, як ведуться сумнівні справи. Для безсоромних ділків, котрі прекрасно це знають, є тільки одна кара — презирство; для добрих людей, які нехтують вигодою заради доброчесності, є тільки одна нагорода — повага людей. Той, хто вміє поєднати діловитість з моральними принципами, як, наприклад, Ансельм Попіно, стає (у «Кузені Понсі») графом, пером Франції і статс-секретарем, але при цьому суєтна атмосфера двору «короля-громадянина» Луї-Філіппа все ж не заподіє втрат його душевним якостям. На відміну від Бірото, Ансельм Попіно залишиться людиною скромною і тому пізнає справжнє спокійне щастя.

З погляду Бальзака, велику помилку робить той, хто не розуміє, що у цьому бурхливому океані, яким є світ, де стикаються могутні течії і, ніби тисячі хвиль, накочують одна на одну антагоністичні інтереси і честолюбні устремління, той, хто хоче замкнутися у власному благополуччі і протистояти шаленому напору стихії, приречений на загибель. Слід брати до уваги інтереси інших людей, лише в такий спосіб ми можемо впливати на них. Ален якось сказав, що Бальзака слід було б уважно читати в усіх комерційних навчальних закладах, і він має рацію. З творів Бальзака можна чимало здобути відомостей про закони кредиту, купівлі та продажу, реклами. «Цезар Бірото» — найчудовіший з усіх романів, де йдеться про те, як слід вести справи. Правдивий за часів Бальзака, він передбачає те, що відбувається у наші дні.

Позиція безпристрасного спостерігача, яку посів Бальзак, спричинилася до того, що деякі сучасні письменникові критики звинувачували його в аморальності. Це викликало гнів Бальзака, і він мав рацію. Просто

він не вважав, що реальна дійсність моральна. Людське суспільство з'єднане тисячами природних уз: це родинні взаємини, взаємини між різними класами, між хазяїном і служником, постачальником і покупцем, позикодавцем і боржником. І ці природні зв'язки стоять вище за закони. Подібно до того як селянинові властиво торгуватися, так і банкіру властиво вдаватися до різних спекуляцій. Неможливо жити, не враховуючи цю реальність. Той, хто її ігнорує, йде назустріч катастрофі. Однак моральність у свою чергу включається у поняття природних уз. Ось урок «Цезаря Бірото». Він безпосередньо не висловлений. Бальзак був надто великим митцем, щоб не зневажати лобових прийомів.

АЛЬФРЕД ДЕ МЮССЕ

ТЕАТР

Доля театру Альфреда де Мюссе була незвичайною. У наші дні ми вважаємо багато його п'єс шедеврами французького театру. Сучасні режисери з задоволенням відновлюють їхню постановку. Актори й актриси сперечаються за ролі у цих п'єсах. Критики порівнюють комедії Мюссе з комедіями Маріво [1], Арістофана й Шекспіра. І ми вважаємо, що вони мають рацію.

Зовсім інакше оцінювали автора його сучасники. Навіть сам Сент-Бев, людина з досить тонким смаком, особливо коли його не засліплювали пристрасті, писав про п'єсу «Не треба битися об заклад»: «У ній досить багато приємних місць, але мене вразили її хаотичність і відсутність здорового глузду. Образи запозичені з якогось вельми дивного світу: цей дядечко, який весь час читає проповіді, буркотун, який наприкінці напивається; або молодик, скоріше фат і грубіян, ніж люб'язний і дотепний; або досить розбещена дівиця, справжня

модистка з вулиці Вів'єн, яку нам видають за Клариссу...[2] І все це дуже хитко, непослідовно. Усіх їх взято з вигаданого світу або вони примарились автору, коли він був напідпитку під час веселої гулянки. Альфред де Мюссе — це примха пересиченої і вільнодумної епохи».

Дивно несправедлива суворість, втім легко пояснювана мотивами, які жодного відношення не мають до літератури. Мюссе спочатку зачарував, а потім став дратувати Сент-Бева і його друзів. Як пізніше Прусту, так і Альфреду де Мюссе погано прислужилися його надто щасливі дитинство і юність. Він походив з досить благополучної і освіченої сім'ї, був гарний, мав витончені манери, повинен був і справді подобатися жінкам, був близьким другом герцога Орлеанського[3], мав настільки великий поетичний талант, що міг за кілька днів написати таку поему, як «Мардош» або «Намуна». Цього було досить, щоб його жовчні побратими не могли спокійно ставитись до таких блискучих можливостей і даних. Коли перший учень у класі ще й гарний, наче херувим, йому не слід надто дивуватися з того, що він викликає чорну заздрість.

Альфред де Мюссе міг би, можливо, добитися, щоб йому простили його талант і чарівність, коли б він уклонявся модним у той час богам. Приєднання до якої-небудь літературної школи забезпечило б підтримку певної групи письменників. То був час, коли класики і романтики кидали один одному грізний виклик, коли Віктор Гюго очолив бунтарів, але бунтарів, дуже близьких до сильних світу цього, то був час, коли Сент-Бев панував у журнальній критиці. Мюссе, який дебютував романтичними «Іспанськими та італійськими повістями», цілком міг би стати прапороносцем у цьому прославленому воїнстві. Але ось що значно ускладнювало справу: він водночас почував себе і класиком, і романтиком. Подібно до всіх молодих письменників тієї епо-

хи, він із захватом читав Шекспіра і Байрона, але захоплювався також Лафонтеном, Мольєром і Вольтером:

Так, бився я у двох ворожих таборах,
Ударів завдавав, відчув буремний слави вир.
Пробито барабан — знесилили ми вдвох,
І в мене на столі Расін, а з ним Шекспір
Сплять біля Буало, який простив обох.

Мюссе, як сам визнавав, страждав хворобою віку, але це не заважало йому сміятися з цього. У своїй драматичній поемі «Вуста і чаша» він наслідував Байрона, творця «Чайльд-Гарольда» або «Манфреда», а його поеми «Мардош» і «Намуна» нагадують скоріше Байрона, творця «Дон-Жуана». Сам Байрон нещадно засудив би і жорстоко висміяв те ставлення до світу, яке дістало назву «байронізм». Послідовник Байрона, Мюссе *байронізував,* створюючи поему «Ролла», і *шекспіризував,* створюючи п'єсу «Лоренцаччо», але він же дерзнув написати «Листи Дюпюї і Котоне», які можна назвати «Листами до провінціала» [4] романтизму. Коротше, Мюссе був партизаном, а партизани завжди наражалися на більшу небезпеку, ніж солдати регулярної армії. Його епоха, пишномовна і бундючна, закидала письменникові його іронію. «Чудесний талант, але тільки для пародій»,— із зневажливою зверхністю говорив про нього критик з табору романтиків Сент-Бев; а Ансело, академік і прибічник класицизму, відзначав: «Бідолаха Альфред — чарівний юнак і принадна світська людина, але, між нами кажучи, він ніколи не вмів і ніколи не навчиться писати вірші».

Найкумедніше у цій історії те, що вірші Сент-Бева у наші дні мало хто читає, а вірші Ансело і зовсім забуті, в той час як ми і наші діти знаємо напам'ять цілі поеми Мюссе. Час — найчесніший критик.

Перед тим як перейти до комедій Мюссе, скажемо відверто: він був значно яскравішим талантом, ніж вва-

жалося у його час і ніж думають тепер. Він був, мабуть, найрозумнішим серед поетів першої половини XIX століття. Безумовно, Віктор Гюго і Альфред де Віньї [5] теж були людьми вельми освіченими і мали живий творчий розум. Але ні тому, ні другому не властива та ясність розуму, якою наділений Мюссе. Обидва вони ставали жертвами власної віртуозності. Мюссе перемагав свою віртуозність. Його вважали легковажним, і, немає сумніву, він таким і був, але за легковажністю часто ховається палка натура. У Мюссе легковажність була машкарою для полум'яних і щирих пристрастей. Ці пристрасті він виражав у віршах, які так і не стали модними, втім, мода не завжди має рацію. Однак навіть ті, хто нині засуджує поезію Мюссе за неохайність форми, визнає довершену красу його комедій. Можна стати романістом або істориком, але драматургом народжуються. У тому, хто пише для театру, має бути щось від актора у розумінні законів сцени, у почутті ритму, у вмінні написати ефектну репліку. Найвизначніші з драматичних авторів — Мольєр, Шекспір — самі були акторами. Альфред де Мюссе в юності часто грав у домашніх виставах. Його батько любив веселе товариство, і в його салоні завжди було багато молодих жінок і поетів. Тут розігрували шаради, модними були «драматичні прислів'я» — ще пам'ятали Кармонтеля, Колле, Леклерка [6]. У замках Бон-Авантюр і Коньєр Мюссе ще хлопчиком познайомився з товариством люб'язних і забавних людей, яких він пізніше виведе у своїх комедіях. Чутливий і легковажний, наче паж, він з юних років пізнав гру кохання і випадку. Життя поставало перед ним у вигляді комедії, сповненої любострастя і меланхолії.

Якби перші спроби Мюссе в театрі були вдалими, він, можливо, через кілька років став би спритним драматургом, людиною, яка володіє секретами фаху, якій легко створити добре зліплену п'єсу і яка цікавиться

більше технікою драматургії, аніж її поезією. Але молодому автору пощастило: його освистали. Першу п'єсу Мюссе «Венеціанська ніч» було поставлено 1 грудня 1830 року (коли письменникові було двадцять років), і публіка театру «Одеон» прийняла її дуже погано. Актриса, яка виконувала роль Лоретти, була у білому вбранні, вона сперлася на свіжопофарбовану решітку, і спідниця її вкрилася зеленими смугами. Це викликало регіт у залі. П'єса провалилася. Уражений автор поклявся ніколи не мати діла з цим «жорстоким звіринцем».

Однак Мюссе пристрасно любив театр і тому продовжував писати п'єси, але, створюючи їх, він аж ніяк не турбувався про їхню постановку на сцені, не пристосовувався до смаків критиків, до вимог публіки, не цікавився і фінансовим скрутним станом директорів театрів. Результатом було те, що фантазія автора стала абсолютно вільною. Театр був уже зовсім іншим, ніж за часів Шекспіра, мистецтвом, яке робило ще тільки перші кроки і само створювало для себе закони. У Франції класична традиція пригнічувала будь-яку самостійність; від цієї традиції можна було врятуватися тільки романтичним бунтом, але романтизм виробляв свої шаблони. Мюссе пише п'єси, але не ставить їх і лишається осторонь театру. Перші драматичні твори — «Вуста і чаша» і «Про що мріють молоді дівчата» — він публікує у збірці «Спектакль у кріслі»; наступні — у журналі «Ревю де де монд», незадовго перед тим заснованому Бюлозом; потім вони увійшли до двох томів «Комедій і прислів'їв».

Починаючи з 1847 року п'єси Мюссе, які, на думку причетних до театру людей, були несценічні, у чому їм вдалося переконати і самого автора, почали торувати собі шлях на сцену. Поступово всі вони увійшли до репертуару і більше не залишали його. Першим був поставлений у театрі «Комеді франсез» «Каприз». «Ця невелика п'єса,— писав Теофіль Готьє [7],— насправді ве-

лика літературна подія. Багато досить довгих п'єс, про появу яких сурмлять за півроку наперед, не варті і рядка цієї комедії. З часів Маріво, чий талант грунтується на блискучій дотепності, на сцені театру «Комеді франсез» не з'являлося нічого настільки витонченого, вишуканого, життєрадісного. У тому, що Альфред де Мюссе написав комедію, сповнену дотепу, гумору і поезії, нема нічого дивного; несподіваним можна назвати зовсім інше (особливо тому, що йдеться про драматичне прислів'я, яке не призначалося для театру) — це надзвичайна майстерність, мистецька інтрига, чудове знання законів сцени,— усе це характеризує комедію «Каприз». У ній усе так вміло підготовлене, добране, зіткане, і все балансує буквально на вістрі голки».

Відзначаючи, що не тільки інтелектуальна еліта, а й найширша публіка з захопленням зустріне цю комедію і що досить розклеїти афіші, щоб забезпечити повний збір, Готьє з обуренням говорить про помилку французьких театральних діячів, якої вони так довго припускалися: «Постановка «Капризу», який грають між чайним столиком і фортепіано, причому декорацією може бути звичайна ширма, показала те, що було вже нам відомо, але що заперечували театральні діячі: публіка має тонкий смак, вона розумна, добре сприймає новаторство, і всі поступки, яких вимагають від її імені, зайві. Директори театрів і актори — ось єдина перешкода. Це вони вперто чіпляються за все застаріле, вдаються до всіляких хитрощів і тримаються за віджилі засоби; це вони обожнюють все заяложене, банальне, почувають нездоланну огиду до всього винятkового, яскравого, несподіваного». Готьє робить висновок, що саме ця прихильність до «благопристойного» театру, який справді *надто* благопристойний, позбавила французьку сцену двох природжених, надзвичайно обдарованих драматургів — Меріме і Мюссе. Нащадки визнали правоту добряка Тео щодо цих його сучасників.

1848 року була поставлена на сцені і п'єса «Не треба битися об заклад», це сталося напередодні Червневої революції [8]. І все ж, незважаючи на цей тривожний час, вона захопила публіку і була відновлена у серпні. «Яка радість для нас, навіки приречених дивитись водевілі і мелодрами,— писав знову Готьє,— побачити нарешті п'єсу, де розмовляють людською мовою, чистою французькою мовою, і відчути, що ти раз і назавжди звільнений від жахливого і заяложеного жаргону, яким скрізь балакають у наші дні. Яка чиста, жвава і динамічна кожна фраза! Як дотепно виблискує діалог! Яке лукавство і разом з тим яка ніжність!.. Тепер, коли публіка добре прийняла це драматичне прислів'я, розраховане лише на читання, зрозуміло, наскільки несправедлива упередженість, з якою директори театрів підходять до кожного мистецького твору, написаного не за шаблоном, боячись втратити свої прибутки. Слід було б показати на сцені, не змінюючи в них жодного слова, справді поетичні п'єси Альфреда де Мюссе: «Фантазіо», «Андреа дель Сарто», «Примхи Маріанни», «Коханням не жартують», «Про що мріють молоді дівчата» і особливо «Лоренцаччо» — справжній шедевр, який нагадує глибиною аналізу Шекспіра».

Через кілька днів Остен [9] поставив на сцені історичного театру «Свічник», «ще одну перлину з дорогоцінної скриньки, яка такий довгий час лишалася відкритою, причому нікому не спадало на думку черпати з неї». Постановка цієї п'єси була відновлена 1850 року театром Республіки (так тимчасово називався театр «Комеді франсез»), і театр протягом десяти років завдяки драматургії Мюссе оновлював свій репертуар. Якийсь міністр визнав цю п'єсу аморальною тому, що Жакліна та її коханий знаходять щастя на шкоду подружній вірності. Мюссе написав новий фінал: закохані з сумом розлучалися. Доброчесність була врятована, мистецтво постраждало. Тепер ми повернулися до

розумнішої — і моральнішої — щирості. Сучасники іноді помилялися, але час судить справедливо.

Як пояснити, що вільна фантазія врятувала від забуття театр Мюссе, в той час як хитромудрі інтриги Скріба [10] смертельно нам набридли? Чому п'єси Мюссе, дія яких відбувається у казкових королівствах і вигаданих країнах, здаються нам значно правдивішими, ніж багато історичних драм? Тому що театр не покликаний, не може і не повинен просто копіювати життя. Публіка приходить у театр не для того, щоб побачити буденну дійсність. Нерухома завіса на авансцені обрамовує п'єсу, як рама — картину. Жодний справжній аматор живопису не вимагає, щоб портрет був копією натури, жодний справжній друг театру не вимагає, щоб вистава тільки копіювала дійсність,— саме тому, що мистецтво відрізняється від природи, безумовно, істотно відрізняється від неї. Мистецькі твори дозволяють нам вільно роздумувати над природою пристрастей.

Театр у період свого зародження був урочистою дією. Він показував життя богів і героїв. Мова акторів була більш піднесеною і милозвучною, ніж у щоденному житті. Було б помилкою гадати, що у сучасної публіки інші вимоги. І сьогодні ще глядач, приходячи в театр, чекає на урочисте дійство. Те, що він сидить у залі, наповненому людьми, породжує в ньому почуття, сильніші за ті, яких він зазнає, будучи наодинці. Які письменники стають визначними драматургами? Ті безкрилі копіїсти, які сподіваються виїхати на бездумному наслідуванні натури і багатозначних паузах? Ні, найуславленіші драматурги були поетами. Успіх Арістофана за його часів, успіх Клоделя [11] у наші дні, успіх Мюссе протягом цілого століття пояснюється справжньою поетичністю їхнього діалогу.

З другого боку, і, можливо, тому, що Мюссе писав п'єси, не турбуючись про те, чи будуть вони поставлені у театрі, він дотримувався поділу на сцени, як Шекспір.

не рахуючись з єдністю часу і місця, яких слухняно дотримувались і класицисти, і навіть романтики, в усякому разі у межах одного акту. Часті перерви у дії посилюють враження мрії. Діалоги, які несподівано обриваються, живлять уяву, подібно до того як поневічена статуя викликає роздуми. «Шекспір не турбується ні про цілісність своїх п'єс, ні про хитромудру інтригу,— відзначає Ален.— Його творіння ніби складаються з уламків: тут — нога, там — кулак, тут — відкрите око, словом, нічим не підготовлене і за яким ніщо не йде. Але все взяте разом і є справжнє життя».

Дотримання законів форми, коли йдеться про стиль, і деяка сумбурність композиції — ось у чому, можливо, секрет найвизначнішої поезії.

Для Мюссе існує лише один сюжет: це кохання. Але це можна було б сказати і про багатьох інших драматургів. Різниця полягає в тому, що у деяких, наприклад у Мольєра, любовна інтрига є тільки рамою, у яку автор вписує сатиру нравів. У театрі Мюссе кохання — це все. Як і в комедіях Маріво, закохані у комедіях Мюссе стикаються не з зовнішніми перешкодами: опором батька, ворожнечею родини, а лише з власними безумствами. Граючи п'єси Маріво, актори не приймають їх надто всерйоз, в той час як для Мюссе кохання — почуття серйозне, часто сумне, спокуса, викликана красою, іноді душевною чистотою, яка заволодіває всім єством.

У Мюссе і Жіроду є спільна риса: обидва вони люди освічені, обидва все життя багато читали, і ліричні вірші Шекспіра або Арістофана звучать для них, як добре знайомі музичні фрази. Мюссе ще в роки учнівства досягав блискучих успіхів на ниві красного письменства і був відзначений на конкурсі почесною премією; на відміну від Жіроду, Мюссе не вступив до «Еколь нормаль»; однак він був вихований на класичних текстах не тільки грецьких, латинських і французьких авторів, але й великих англійських і німецьких пи-

сьменників. Він проник у таємницю Шекспіра; він був єдиним французом, який тоді по-справжньому зрозумів Байрона.

Отже, літературні джерела драматургії Мюссе досить різноманітні. Він багато в чому зобов'язаний Шекспіру, трохи і Гете (елементи ідилії у п'єсі «З коханням не жартують» нагадують «Страждання юного Вертера»), де в чому і Жан-Полю Ріхтеру [12] (зокрема, незвичайними, часто гротескними і цинічними порівняннями).

Його завжди вабили італійці. Він не тільки читав твори Данте, Альфієрі, Макіавеллі, а й вивчав хроніки Варкі [13], коли писав «Лоренцаччо», шукав у Флоренції антураж для своїх сцен. Новели Боккаччо, як і новели Банделло [14], були для нього джерелом сюжетів. А з французьких драматургів — ми дізнаємося про це із відомого вірша Мюссе — він захоплювався Мольєром. Мюссе, безумовно, вивчав — і в усіх подробицях — літературні прийоми Мольєра, до яких не зводиться геніальність письменника, а у яких вона виявляється. Створюючи свої драматичні прислів'я, Мюссе звертався і до скромніших витоків — до Кармонтеля і Теодора Леклерка, яких він у багато разів перевершував.

Але головним джерелом натхнення для Мюссе були його власне життя і почуття. Думка про те, що не слід надавати ніякого значення біографії митця, просто безглузда. Безумовно, кожний шедевр, прекрасний вже сам по собі, він здається прекрасним і тим людям, які не знають, звідки він походить. Але вірно й те, що кожний твір — це певний сплав думки і почуття; це вплив подій на розум митця і зворотний вплив його таланту на зображувані події — явище дивовижне, надзвичайно цікаве, і ми самі позбавимо себе можливості зайнятися захоплюючим дослідженням, коли станемо нехтувати обставинами, часто-густо найнезначнішими, які були безпосередньою причиною зародження п'єси або роману. Адже дослідження того, що розгортається ніби за

кулісами п'єси або на полях рукопису роману, часто не менш прекрасне.

Мюссе більш за будь-кого іншого дає матеріал для такого дослідження. Його кохання до Жорж Санд, до цієї видатної жінки, яке духовно збагатило його, її серйозне ставлення до його праці під час надто коротких періодів, коли він перебував під її впливом, нарешті, і передусім, страждання і муки кохання внаслідок болісного розриву з нею — усе це надало багатьом п'єсам Альфреда де Мюссе глибокого, щирого звучання. До знайомства з Жорж Санд він був чарівним юнаком, а після їхнього розриву став мужчиною, який осягнув трагедію життя. Коли характер Камілли з п'єси «З коханням не жартують» позначений такою складністю, то це тому, що Жорж Санд була складною натурою.

[...] Ми віримо, бо так буває у кожного письменника, що твори Альфреда де Мюссе тісно пов'язані з його життям. Але справжній випадок із життя, який трапився з самим письменником або спостережений ним, не може бути механічно перенесений у драму. Йому бракувало б стилю. На щастя, Мюссе — на протилежність думки багатьох діячів театру — від природи мав талант драматурга і почуття театрального стилю. Адже сцена вимагає реплік, які влучають прямо в ціль, такої кінцівки кожної дії, коли актори з повним правом можуть піти зі сцени, такої кінцівки кожного акту, коли обов'язково повинна впасти завіса, коли мають пролунати оплески, а глядачі будуть охоплені таким почуттям задоволення, яке може виявитися або у німому хвилюванні, або у бурхливому захваті. Мюссе інстинктивно все це розумів.

У Мюссе, як і в кожному великому митці, одержимість уживається з письменницькою технікою. І техніка перемагає. Він чудово знає, що, відхиляючись від «прямої лінії» Скріба, рухається у потрібному напрямі. «Я, навпаки,— визнавав Мюссе,— створюючи яку-небудь

сцену або строфу вірша, можу раптом усе змінити, поламати свій власний задум, виступити проти свого улюбленого героя і дозволити його супротивнику у суперечці перемогти його. Одне слово, я збирався їхати в Мадрід, а поїхав у Константинополь». Мюссе, як ніхто, вміє холоднокровно вибрати момент, коли треба ввести в дію «ключову сцену», як слід було б говорити, користуючись його термінологією. «Щоб написати сцену,— говорив він,— треба знати епоху, обставини і точно визначити момент, коли інтерес і цікавість глядача досить збуджені, а тому розвиток дії можна перервати і на зміну їй може з'явитися і розпалитись пристрасть, чисте почуття. Такі сцени, коли думка автора, так би мовити, залишає сюжет, щоб незабаром повернутися до нього, і, ніби забуваючи про інтригу, та й про всю п'єсу, поринає в стихію загальнолюдського,— такого роду сцени створювати надзвичайно складно». Чудовим прикладом такої сцени є славнозвісний монолог Гамлета. Мюссе добре засвоїв уроки свого вчителя.

Він чудово вмів драматичними подіями власного життя живити свою творчість. Іноді навіть здається, що він підпорядковував власне життя завданням своєї драматургії. Ніщо не є важчим для митця, як відмовитись від моральних помилок і захоплень, що стимулюють його талант. Він усвідомлює, що деякі відчуття знаходять у його душі особливо сильний і чистий відгук. Шатобріан знав, що йому слід «демонструвати своє розбите серце». Якого б болю не завдавали поетові ті чи інші почуття, яку б небезпеку вони для нього не приховували, він ніколи не захоче добровільно зцілитися від хвороби, яка живить його геній. Поезія Мюссе — це болісний сплав любові і гіркоти, надії і безумства.

Успіх драматургії Жіроду і відродження поетичного театру сприяли славі Мюссе. Проте багато з тих, хто визнає витончену чарівність його комедій, досить зневажливо ставляться до його поем і есе. Поезія зовсім

іншого роду, біля витоків якої стоїть Малларме [15], прищепила нам суворіші вимоги до гармонії вірша. Найвизначніший поет наших днів [16] писав: «Поему творять не з почуттів, а зі слів». Мюссе, який творив поеми саме з почуттів і ніби з протесту віддавав перевагу бідній римі і простому віршеві, опинився осторонь від головного потоку французької поезії епохи.

У той час як критики та історики літератури з надзвичайною зневагою третирують Мюссе, він зберігає владу над серцями читачів. І хіба ми не знаходимо дивну схожість між віршами Мюссе і тими віршами, які з'явилися у Франції під час останньої війни? Можна любити Дебюссі [17], але це не причина того, щоб нехтувати Бетховеном. Можна захоплюватися Валері, але поряд з цим зовсім не обов'язково кинути захоплюватися Мюссе.

Ні, Альфред де Мюссе — це не «примха пересиченої і вільнодумної епохи», як висловився про нього Сент-Бев одного свого недоброго дня; Мюссе — вірний друг людей з ніжною душею, він — один з великих французьких письменників, і, коли завгодно, він — наш Шекспір.

ГЮСТАВ ФЛОБЕР

«МАДАМ БОВАРІ»

Ось книга, яку більшість критиків не лише у Франції, а й в усьому світі вважають довершеним твором мистецтва. Якими ж є підстави для такої високої оцінки? Передусім це майстерність письменника. Ще ніколи творіння розуму не було побудовано ретельніше. Сюжет простий і добре продуманий; автор чудово знає середовище. Найважливіші сцени майстерно розташовано; деталі вірно відібрані і точні. Що ж до стилю, то

широко відомо, як працював Флобер — для нього місце кожного слова, музичне звучання фрази, вибір ритму були об'єктом довгих пошуків і роздумів. Іноді він за три дні писав лише одну сторінку або ж кілька рядків. Рівновага його періодів була настільки дбайливо вивірена, що досить було змінити лише один звук, і вона порушувалась. Коли з будь-яких міркувань Флоберу треба було дати нову назву замість тієї, що стояла у рукопису — «Руанський журнал»,— він у повному відчаї радився з друзями. Може, «Руанський прогрес»? Але тоді у фразі було б забагато суголосних звуків, і це перевантажило б її. Зрештою письменник зупинився на назві «Руанський світоч» — вона аж ніяк не викликала в нього захоплення, зате не порушувала музичного ритму фрази. Славнозвісна сцена сільськогосподарської виставки — це справді майстерний зразок контрапункту. Опис нормандського весілля викликає у пам'яті полотна голландських майстрів. Флобер усе своє життя прагнув нелюдської довершеності. У «Пані Боварі» він її досягнув.

І все ж одна тільки технічна досконаліть не може пояснити ні того місця, яке роман посів у літературі, ні довговічності його слави. Можна навіть скоріше здивуватися, що вона не завадила славі твору, бо, як правило, віхою в історії мистецтв стають не довершені творіння, а ті, що завдяки своєму новаторству відіграють роль ніби верстових стовпів на широкому шляху красного письменства. Романи Меріме вражають своєю прекрасною композицією, і все ж таки за своїм значенням вони багато в чому поступаються циклу романів «У пошуках утраченого часу» — споруді величезній, місцями страхітливій, але надзвичайно своєрідній. «Дон-Кіхот» — книга капітальна, навіть, як сказав би Пруст, *найкапітальніша,* але вона композиційно не довершена.

Отже, всесвітня і немеркнуча слава «Дон-Кіхота» допомагає нам, як вірно зазначив Тібоде, пояснити

славу «Пані Боварі». Справді, знаменно, що обидва ці визначні твори — і один і другий — антиромантичні романи. «Дон-Кіхот» побачив світ після виходу численних рицарських романів і насмішкою вбив моду на них. «Пані Боварі» — книга цинічна не завдяки коментарям автора, який зберігає безсторонність, а внаслідок суворого реалізму персонажів, їхніх висловлювань і намірів. «Любва», як, глузуючи, писав Флобер, підносилася романтиками. Флобер розвінчав непомірні вияви почуття. Тому він здавався молодим людям того часу модерністом. Ось чому, коли ми захочемо зрозуміти місце, яке посідає в історії літератури роман «Пані Боварі», нам треба передусім вивчити процес зміни романтизму реалізмом.

Флобер досягає зрілості наприкінці періоду романтизму. Між 1815 і 1848 роками всі французькі романісти — Стендаль, Бальзак, Жорж Санд — були романтиками. Стендаль, який бажав набути репутацію циніка і який за тоном своїх творів був класиком, насправді малює романтичних героїв — усі вони (навіть граф Моска, навіть Жюльєн Сорель) кінець кінцем починають вірити у кохання-пристрасть. Жоден великий митець не може бути повною мірою ні класиком, ні романтиком. Класик малює дійсність такою, якою вона є, романтик тікає від реальності. Він тікає у минуле, і тоді з'являється історичний роман, роман Віньї або Гюго. Він тікає у далекі краї, і тоді з'являється екзотичний роман. Він тікає у мрію, і тоді перед нами роман Жорж Санд, багатий на героїв, таких, яких жадають жінки, але котрі, на жаль, існують лише в їхній уяві. Бальзак водночас і реаліст, коли він описує пані Марнефф або барона Юло, і романтик, коли обожнює пані де Морсоф.

До 1848 року Франція познайомилася з «народним» романтизмом. Жорж Санд запропонувала увазі пересічених патриціїв кохання селян, порядних, розсудливих.

Потім, з епохою Наполеона III наступає суцільна стомленість і відраза до всілякого романтизму. Державний переворот знаменував собою перемогу макіавеллістів над героями романів. Розчарована публіка дозріла для того, щоб оцінити книжку, де буде сказано правду, де буде змальовано духовну посередність, де буде спалено все, чому раніше вклонялися,— сталося те, що й з іспанською публікою, яка за часів Сервантеса була готова прийняти антирицарський роман. Письменник цинічний (або такий, що уявляється ним) має багато шансів спокусити читачів, до того ж надовго, коли він у слушний момент накинеться на політичний і духовний устрій, готовий завалитися. Такий письменник залишиться в історії літератури руйнівником віджилого світу. З цього не випливає, що його душевний досвід протримається довше, ніж повалений ним сентименталізм. Зміна напрямів триватиме. Проте новий сентименталізм буде вже іншим. Деякі форми втечі від дійсності у мрію після «Пані Боварі» для жінок вже неможливі. Флобер зобразив не тільки еліту свого часу, а й широкі кола наших сучасників. Ось чому його роман і є великою подією.

Чому Флобер був ніби створений для того, щоб стати автором найвизначнішого «антироману» свого часу? Тому, що він був водночас романтичним і антиромантичним. Точніше, тому, що він був несамовитим романтиком і разом з тим бачив смішний бік романтизму. У ньому зживалися вікінг і руанський буржуа, учень Гюго і наставник Мопассана. Флобер усвідомлював цю двоїстість. «В мені з літературної точки зору дві різні людини,— писав він в одному листі 16 січня 1852 року,— одна закохана у *горласте,* ліризм, широкий орлиний лет, звучність фрази і вершини ідей; друга риється скрізь у пошуках правдивого, наскільки може, полюбляє відзначати найменший факт з такою самою силою, як і значний, і хотіла б примусити вас почувати майже

матеріально те, що вона створила. Вона любить сміх і розважається, бачачи тваринне начало у людини».

Флобер-романтик колись захоплювався творчістю Гете і Гюго. Читання «Фауста» було одним з найбільш хвилюючих вражень його юності. Він читав цю книгу в Руані, у саду, і дзвін церковних дзвонів зливався з поезією Гете. Але Флобер-реаліст з дитинства бунтував проти загальної глупоти. ...Він мріяв укласти «Лексикон прописних істин» і одного чудового дня накидав його; ці ходячі істини втілилися у його романі «Бувар і Пекюше». Флобер мріяв примирити обидві півкулі свого мозку, і він здійснив такий намір у романі «Виховання почуттів». Ця книга, за його словами,— спроба «злити воєдино» обидві душевні прихильності (легше було б написати дві книжки і дати в одній людяність, а в другій ліризм). «Я схибив...» «Спокушання святого Антонія» було другою спробою — спробою втілити у книзі тільки ліризм. Тут Флобер-романтик дав собі волю: «Ніколи не повернути мені тих безумств стилю, яким я віддавався цілих півтора року. З яким запалом добирав я перлини для свого намиста! Одне лише забув я — нить». Саме про це сказали письменникові його друзі, Максим дю Кан і Луї Буйє [1], коли він читав їм у Круассе «Спокушання святого Антонія». Двоє цих суддів одностайно порадили Флоберу взяти для нового роману найбуденніший сюжет, один з тих випадків, на які таке багате життя буржуа, і правдиво, природно розробити його.

Флобер послухався цієї поради тому, що його власні пошуки відбувалися у тому ж напрямі. Він уже відчув вади, породжувані змішанням романтизму і реалізму; він марно намагався написати книжку в чисто романтичному дусі, тепер лишалося спробувати чистий реалізм. «Що здається мені прекрасним, що я хотів би зробити,— це книжку ні про що, книжку без зовнішніх зв'язків, яка трималася б сама собою, внутрішньою си-

лою свого стилю, як земля, нічим не підтримувана, тримається в повітрі,— книжку, яка майже не мала б сюжету або у крайньому разі у якій сюжет, коли це можливо, був би майже невидимий. Найпрекрасніші — ті твори, де менш за все матеріального...» Такою книгою і став його роман «Пані Боварі». Якось Толстой зневажливо сказав про «Анну Каренінy»: «Це дрібничка — історія заміжньої жінки, яка закохалася в офіцера». Сюжет, підказаний друзями Флоберу, теж був дрібницею: історія романтично настроєної жінки, одруженої з чоловіком посереднім, яка обманює його, розорює і кінчає життя самогубством. Однак, далекий від того, щоб пошкодувати з приводу бідності сюжету, він тут-таки радісно скрикнув: «Чудова думка!» Бо він одразу ж побачив, що з допомогою цього банального сюжету він зможе виразити власні пристрасті, які бентежили його душу.

«Пані Боварі — це я». Що, власне, має означати цей відомий вираз? Саме те, що він виражає. Флобер таврує у своїй героїні власні помилки. Яка ж головна причина всіх нещасть пані Боварі? Та, що вона чекає від життя не того, що життя може їй дати, а того, що обіцяють автори романів, поети, художники і мандрівники. Вона вірить у щастя, у надзвичайні пристрасті, у сп'яніння любов'ю,— ці слова, вичитані у книжках, здавалися їй такими прекрасними. Вона прочитала «Поля і Віргінію» [2] і потім довго мріяла про бамбукову хижу. Вальтер Скотт примусив її марити про замки з зубчастими баштами. Емма не помічає справжньої краси навколишньої нормандської природи. Світ, у якому вона хотіла б жити, схожий на світ Анрі Руссо [3]. «Там були і ви, султани з довгими чубуками, під наметами альтанок, що мліли в обіймах баядерок, гяури, турецькі шаблі, фрігійські ковпаки, але особливо частими були там ви, у бляклих тонах намальовані пейзажі, де зображено якісь райські кутки і де ми бачимо пальми і тут-таки

поряд — ялинки, праворуч — тигра, ліворуч — лева, вдалині — татарський мінарет, на передньому плані — руїни стародавнього Рима, віддалік — верблюдів, що розляглися на землі; усе це подано в обрамленні незайманого, проте старанно заметеного лісу й освітлено величезним прямовисним променем сонця, який дробиться у воді сіро-сталевого кольору, а на тлі води білими плямами вирізьблюються плаваючі лебеді».

Але ж така втеча у далекі краї і у минулі часи, ця потреба в екзотиці і відхід від дійсності і становить суть романтизму, це є та хвороба, від якої сам Флобер ледве зцілився. Адже він також вірив у чарівність баядерок, у красоти Сходу, і потрібна була подорож до Єгипту, тужливий вигляд тамтешніх куртизанок, бруд їхніх глинобитних хиж, жахливо тяжка меланхолія ночі у Кучук-ханем [4], щоб письменник переконався у марності своїх устремлінь. Для Флобера романтизм виявився поразкою і у плані кохання (дурість Луїзи Коле [5]), і внаслідок невдалої подорожі (злидні Сходу) і невдачі у мистецтві (огида письменника до «Спокушання святого Антонія»). Приводячи бідолашну Емму до розуміння жахливої дійсності, письменник ніби очищається від власних пристрастей.

Жюль де Готьє [6] назвав *боваризмом* умонастрій тих, хто марно прагне «уявити себе іншим, ніж він є насправді». У характері майже кожної людини можна знайти дещицю боваризму. «У першому-ліпшому нотаріусі можна виявити осколки поета». Емма за природою своєю — це боваризм у чистому вигляді. Вона могла б здобути просте, але справжнє щастя, присвятивши себе піклуванню про дочку, дім, намагаючись поступово примусити свого чоловіка змінитись — він досить кохав її і тому піддався б їй; вона любить поезію і могла б насолоджуватись поезією навколишньої природи, сільського життя. Однак Емма не бажає бачити того, що її оточує. Вона *марить* про зовсім інше життя замість

того, щоб жити тим життям, яке їй дано. У цьому її вада; у тому ж була й вада Флобера. Але це ж і твоя хиба, лицемірний читачу.

Щоправда, Флоберу вистачило мудрості зрозуміти, що романтизм має неминуче зазнати краху, бо він прагне недосяжного. «Справжній сюжет «Пані Бовері» — це все зростаючий розрив між реальними обставинами і мрією». Емма мріє покохати Трістана або Ланселота [7], а зустрічає вона Родольфа, людину посередню, потім Леона, який ще гірший; кінець кінцем вона потрапляє у лабети перекупника Лере, у якому втілено найвідразливішу дійсність. Флобер карає свою героїню не стільки за те, що вона віддавалася мріям, скільки за те, що робила спробу здійснити свої мрії. До того часу, поки вона лише марить про коханців у дусі Вальтера Скотта і про шикарні убрання, вона лише поет; вона відштовхує огидного Лере, який втілює найниціші спокуси життя. Та ледве вона пробує зблизити мрію і реальність, ледве дозволяє ідеальному коханцю убратися в грубу оболонку, ледве вирішує замовити собі реальний плащ для уявної подорожі,— вона гине і потрапляє у руки Лере. Мрія нагадує Заїмфа з роману «Саламбо»: людині дозволено обожнювати священний покров, але той, хто торкнеться його, гине.

Де ж вихід, бо людина не може завадити собі віддаватися мріям? Флобер бачить тільки один: відмовитись від активного життя і обмежитись тим, щоб описувати його. Подібно до великих містиків, він вважає світ ілюзією, від якої той, хто хоче врятуватись, повинен звільнитися. Цим Флобер нагадує героя Пруста, який знаходить час тільки в той день, коли вирішує жити поза часом. Людині не дано оцінити те, чим вона володіє. Є лише один справжній рай — втрачений рай. «Ти спроможешся, мій любий, описувати вино, кохання, славу за однієї умови: сам ти не будеш ні п'яницею, ні пристрасним коханцем, ні воякою».

Такий спосіб прийнятний для Флобера, для кожного митця взагалі, але не для звичайної людини, яка не може творити життя, а повинна жити. Однак і ця людина буде менш нещасливою, менш невдалою, коли прийматиме життя таким, яким воно є. Ось урок «Пані Боварі». І все ж мені здається, що романтик Флобер постійно відповідав би на це: «Та хіба може людина відмовитися від спроб змінити своє буденне життя, від спроб наблизити його до своїх мрій?» Довічна суперечка: «Пані Боварі — це я». Правду кажучи, пані Боварі — це кожен з нас. Флобер тільки констатує факти і не пропонує рішень.

Естетичні погляди Флобера саме й вимагали, щоб роман не обстоював жодної чіткої ідеї. Він любив кінець «Кандіда» — кінець спокійний, простакуватий, як саме життя,— наочний доказ геніальності автора. «Щодо мене, то найвищим і найскладнішим у мистецтві мені уявляється не здатність викликати сміх або сльози, а вміння діяти, як діє природа, тобто примусити мріяти. Тому найпрекрасніші творіння здатні на це. Їм властива безтурботна ясність, але таїна їхньої краси лишається нерозгаданою; вони непорушні, як скелі, хвилюються, як океан, у них чути шепіт, що нагадує шепіт листя у лісі, вони сумні, наче пустеля, лазурні, наче небо. Гомер, Рабле, Мікеланджело, Шекспір, Гете уявляються мені невблаганними. Вони бездонні, безкраї, розмаїті. Крізь вузькі просвітки вгадуєш безодні, оповиті мороком, які викликають запаморочення, а все в цілому сповнює душу надзвичайним хвилюванням. Це гармонія світла, усмішка сонця і — спокій; так, спокій і сила...»

Така пані Боварі. Ось уже сто років, як вона примушує людей мріяти. Що знаменує собою служниця Вермеєра, яка сидить біля вікна? Що хотів сказати своїм пейзажем Коро? [8] Нічого. Ці творіння просто *існують*. «Коли пишеш, ти повинен все більше і більше відда-

лятися від усього, що не є чисте мистецтво. Ти повинен завжди бачити перед собою натуру і нічого більше... Мистецтво — це відтворення, ми повинні думати тільки про те, щоб відтворювати...» Флобер не вимагає, щоб ми поділяли відразу його героїні до Іонвіля, ні того, щоб ми захищали Іонвіль. Це маленьке нормандське містечко описав великий митець, і тому ми можемо споглядати його і знаходити «бездонним, безкраїм, розмаїтим». Подібно до великих релігійних містиків, Флобер, цей містик мистецтва, знайшов свою нагороду в тому, що створив видіння, непідвладне часові. І подібно до того, як віруючий, принижуючись, здобуває спасіння, Флобер, обравши одного чудового дня найневибагливіший сюжет, написав найуславленіший і по праву уславлений французький роман.

Ніколи ще письменник так не мучився, породжуючи своє дитя. Листування Флобера з 1851 по 1856 рік свідчить про ці зусилля. Нотатки, начерки, з величезною кількістю поправок, і не раз переписані чернетки. Окремі уривки Флобер переробляв по шість-сім разів. «Боварі посувається важко: за цілий тиждень — *дві сторінки!!!* Є за що дати собі з відчаю ляпаса. Якою вийде книжка, не знаю, але присягаюсь, що напишу її... Так, недешево дається стиль! Я починаю знову те, що зробив напередодні; два чи три ефектних уривки Буйє знайшов учора невдалими, і він має рацію; мені треба переробити мало не всі фрази...» В іншому місці письменник говорить про те, що майже місяць б'ється над чотирма чи п'ятьма фразами.

Чого ж він домагається, що з таким трудом шукає? Флобер сам розповів нам про це. Він хоче визволити фразу «від її білуватого жиру і залишити в ній самі мускули». Для цього слід вилучити всі авторські коментарі, усі абстрактні міркування і зберегти тільки самі враження або слова персонажів.

Пруст у своїй праці про стиль Флобера чудово порівняв сторінки його прози з довгим тротуаром, що рухається, він відзначив довге, трохи монотонне і нудотне нанизування дієслів недоконаного виду, яке раптом уривається вторгненням дієслова доконаного виду, це переривае ритм фрази і вказує на нову дію. Дуже новаторським був прийом введення ланцюга дієслів минулого часу для передачі слів і намірів персонажів, так само як і той чудовий дисонанс, який вносила лірична фраза у довгу низку буденних речень.

Правлячи текст, Флобер врешті-решт розчленовував фразу, надаючи їй певної незграбності. Стиль, над яким письменник так ретельно працював, плавний тільки у поетичних кінцівках. Але найчастіше стиль цей здається кострубатим, уривчастим. Це пояснюється тим, що вимогливий митець надто часто переміщує з місця на місце складові частини фрази. «Стиль людини, яка перевертає брили»,— сказав Пруст. Образ Пруста вірний і влучний.

Я знавав добрих суддів, і в тому числі Алена, яким не подобався стиль Флобера, і я визнаю, що у безпосередності Стендаля більше чарівності. Флобер, який нагадує манеру Гаварні [9] або Анрі Монье, Флобер, скажімо, заключної фрази «Пані Боварі» — «Нещодавно він одержав орден Почесного легіону» — мені теж не до вподоби, але я люблю благородний сум багатьох його сторінок, я люблю також не зовсім доладні, майже наївні звороти, такі, як, наприклад: «Вона скрикнула: «О боже!», зітхнула і знепритомніла. Як дивно!»

Розділ II

ЖИТТЄВА СИЛА РОСІЙСЬКОГО РЕАЛІЗМУ

МИСТЕЦТВО ТУРГЕНЄВА

УРИВОК З КНИГИ «ТУРГЕНЄВ»

Літературні суперечки належать до тих жорстоких і безплідних ігор, без яких, здається, люди вважали б своє коротке життя надто довгим. Здавалося б, насолоджуючись творіннями двох різних письменників, відчуваєш емоції несхожі і такі, що не заперечують одна одну. Однак так само, як у XVII столітті прихильники Расіна поводились як ревниві коханці, які прагнули очистити свідомість своїх коханок навіть від згадки про Корнеля, так у наші дні російська література збудила у Західній Європі дивні і наївні пристрасті. Достоєвського тут любили до нестями (і мали рацію його любити), але його прагнули любити всупереч Толстому і особливо всупереч Тургенєву. «Це стало звичаєм,— пише Робер Лінд,— коли хвалять одного російського письменника, то роблять це за рахунок інших. Так, ніби люди, схиляючись перед літературними кумирами, були монотеїстами, сповідали одну віру і не могли перенести культу зображень інших богів».

Як це буває майже завжди у людських взаєминах, за безглуздям, яке впадає в очі, криється справжнє почуття. Палко захищаючи створене якимось письменником, ми захищаємо не його твір, а наші, глибоко притаманні нам смаки. Наш літературний вибір, наші уподобання визначені нашими емоційними і духовними потребами. Знайшовши в якому-небудь романі точне відображення нашого душевного спокою і тривог, ми розглядаємо ворожу критику як нашого особистого ворога. Прихиль-

ники Достоєвського, які живуть серед нас, почувають по відношенню до Тургенєва те саме, що почував сам Достоєвський. У середовищі читачів, так само як і в середовищі письменників, постають один проти одного і стикаються різні темпераменти. Це цілком природне і, можливо, здорове явище. Але дивним критичним методом було б бажання перетворити ці суб'єктивні уподобання на істину в останній інстанції. Закидати Тургенєву те, що він пише не так, як Достоєвський,— те саме, що шкодувати, чому на яблуні не ростуть персики. Та чи не дозволено все ж класифікувати плоди відповідно до того, яку їм віддають перевагу? Не можна вимагати, щоб шовковиця давала персики, це зрозуміло. Але чи не можна твердити, що у шкалі цінності фруктів персик вважають вищим за шовковицю? Коли ми порівняємо, кажуть фанатичні прихильники Достоєвського, Тургенєва або Толстого, світ, створений цими трьома великими російськими письменниками, ми охоче визнаємо, що світ Тургенєва чудово відповідає природі свого творця і що він найбільш тургенєвський з усіх можливих світів. Ми визнаємо, що він зворушливо витончений, до певної міри реальний, але ми бачимо, який він малий. Його легко обійти з кінця в кінець. Прочитавши два романи Тургенєва, знаєш притаманну його творам обстановку: «пузаті комоди, орнаментовані бронзою, білі крісла з овальними спинками, кришталеві люстри з підвісками», вузьке ліжко, затягнуте старовинною смугастою завісою, з іконою в узголів'ї, на підлозі — потертий килим у плямах воску. Відомий і його пейзаж — степ в Орловській губернії, березові і осикові гаї, похмуре небо, по якому безнастанно мчать хмари, знайомі і його персонажі — їх мало, і всі вони майже типи. Є у Тургенєва російський Гамлет: Базаров, Рудін. Є старий — релікт вісімнадцятого століття, є революціонер — красномовний і безсилий. Є молодий чиновник — самовдоволений і честолюбний. Серед жі-

нок — лише два або три типи: ніжна, прекрасна молода дівчина, часто побожна — Тетяна у романі «Дим», Ліза у «Дворянському гнізді»; жінка примхлива, небезпечна, загадкова — Ірина в романі «Дим», сильний дівочий характер — Мар'яна у «Новині», сірі очі, прямий ніс і тонкі губи якої ніби провіщають жагу відданості і боротьби. Ці балакучі, безвольні чоловіки, ці пристрасні і великодушні жінки утворюють вузький, замкнутий світ. Як усе це далеко, кажуть нам, від людських мас, які приводять у рух Толстой і Достоєвський.

Можливо. Але я не розумію, як можна закидати митцеві те, що створений ним світ малий. Якість твору не вимірюється ні його розмірами, ні важливістю зображуваного об'єкта. Це те саме, як закидали художникові, який малює натюрморт, незначність його сюжету. Це — якби сказати, що Вермеєр не великий художник, бо малював лише скромні інтер'єри, або що Шарден [1] поступається перед Кормоном, бо об'єктом його є тільки невелика група людей, яка належить до одного соціального середовища (до паризької дрібної буржуазії). Істина, на мою думку, полягає, навпаки, у тому, що прекрасно, коли митець обмежує поле своїх досліджень. Неможливо все знати досконало, і маленьке полотно, написане точно, розповідає нам про людство більше, ніж велика неточна фреска. Романіст може правдиво показати трьох німців, десять німців; але він не може сказати, що показав усю Німеччину. Або, вірніше, він каже це тоді, коли малює з тією довершеністю, яку дозволяє його талант, німців, яких він знає. Не має значення, що у «Записках мисливця» Тургенєв дає лише портрети кількох селян із села Спаське. Він допоміг мені зрозуміти, краще за будь-яку найдокладнішу історію Росії, якою була Росія 1830 року.

Втім, коли типи, створені Тургенєвим, і належать до досить обмеженої кількості, у межах цих типів існує безліч різновидів, дуже точно відтворених. У кожному

романі Тургенєва ми знаходимо капризну жінку і російського Гамлета. Так, але ці різні Гамлети не схожі один на одного. Базаров — зовсім інша людина, ніж Рудін. Він настільки ж мовчазний, наскільки Рудін балакучий. Базаров відлюдний, похмурий. Він здатний кохати, тоді як Рудін ні. Похмурий Лаврецький з «Дворянського гнізда» теж Гамлет, але простіший, наївніший. Нежданов у «Новині» — складна натура, що нагадує Жюльєна Сореля, але Жюльєна аристократичного походження, що робить його образ новим. Те саме можна сказати про селян із «Записок мисливця». У всіх них багато спільного, вони мають бути такими, але їхні характери дуже різні. Може, справедливіше закинути Тургенєву одноманітність його жіночих портретів, але цей закид можна зробити і іншим великим романістам. Майже у кожного чоловіка є свій ідеальний тип жінки, яким він заполонений. Часто-густо він і пише для того, щоб його відтворити. Коли ми говоримо: «жінка у Расіна», ми маємо на увазі досить узагальнений образ, який увібрав риси і Роксани, і Есфірі, і Федри, але в той же час це чітко визначений тип. Хіба можна цим дорікати Расіну? Як кожен великий митець, Расін і Тургенєв обрали серед безмежної кількості істот тих, хто близький їхньому мистецтву. Це найприродніший і найзаконніший підхід.

Інший закид: талант Тургенєва не творчий.

Слід домовитись щодо значення слова «творчий». Чи повинен романіст черпати своїх персонажів з нічого або просто намагатися відтворити натуру, яку він спостерігає? Я поясню, чому це питання здається мені безглуздим, але ми знаємо відповідь на нього самого Тургенєва. Він завжди хвалився відсутністю уяви: «Я ніколи не міг творити з голови... Для того щоб вивести яку-небудь вигадану постать, необхідно обрати живу людину, яка була б для мене провідною ниткою».

Сьогодні ми можемо завдяки панові Мазону, який опублікував прекрасне дослідження паперів, чернеток і планів, залишених Тургенєвим у Парижі, вивчити процес осягнення ним живої натури і перетворення її в художній образ. Ці документи дають змогу познайомитися з тим, як він працював. Починаючи роман, Тургенєв передусім складав список персонажів. Часто поряд з іменем героя роману зазначено справжнє ім'я моделі. Так, у плані «Першого кохання» читаємо:

Я — хлопчик тринадцяти років.
Моєму батькові — тридцять вісім років.
Моїй матері — тридцять шість років.

Згодом він виправив: я — хлопчик п'ятнадцяти років, подумавши, безумовно, що властива йому скоростиглість почуттів може здатися неправдоподібною. У списку персонажів роману «Напередодні» Каратєєв — прообраз героя книги — названий своїм ім'ям, так само як болгарин Катранов.

Після такого списку Тургенєв складає біографічні дані своїх персонажів. Ми знаходимо там опис їхньої зовнішності, предків, як, наприклад: «У родині була падуча; одна кузина матері була божевільною», потім моральну оцінку: «Чуттєва, але трохи несмілива. Добрий і чесний — йому це нічого не коштує... Схильний до релігійного містицизму». Часто у цих нотатках окремі риси запозичені в реальних людей, які тут згадані.

Усі, хто вивчав метод праці різних романістів, знають, що Тургенєв тут нагадує найвизначніших з них. Бальзак охоче говорить про «віварій», звідки він черпає поживу для своїх творів. Ми знаємо деякі з моделей Толстого. Доктор Пруст, можливо, опублікує коли-небудь записні книжки Марселя Пруста, з яких буде видно, як формувався персонаж його твору, і де, як і у Тургенєва, зазначено його справжнє ім'я. Художня

творчість — не творчість ex nihilo *. Це перегрупування елементів реальної дійсності. Можна легко довести, що найдивовижніші оповідання, які здаються нам дуже далекими від реальних спостережень, такі, як «Мандри Гуллівера», оповідання Едгара По, «Божественна комедія» Данте або «Юбю-король» Жаррі [2], зіткано із спогадів, так само як чудовиська Леонардо да Вінчі або істоти на капітелі складені з частин людського тіла і тіла тварин. «Митець,— говорить Валері,— збирає, нагромаджує, будує, *матеріалізуючи* велику кількість бажань, намірів, ситуацій, виявлених ними в усіх сферах духу і буття». Слід додати, що створений таким чином механізм стає внаслідок свого власного розвитку генератором життя. Так, Пруст, створивши Шарлюса, спираючись на Монтеск'є, дістає змогу говорити «як Шарлюс», не потребуючи моделі. У Бальзака це самостійне життя персонажів дуже помітне, особливо наприкінці його життя.

Але коли творчість ex nihilo неможлива, то немає сумніву, що романіст може більш або менш правдиво відтворювати життя. «Я реаліст»,— говорить Тургенєв і твердить, що єдиний обов'язок письменника — чесно відображати те, що він бачить. Але проблема в цілому складніша.

Малювати те, що бачиш, відтворювати реальність — все це дуже добре, але як її відтворювати? Природа невичерпна, вона багатогранна у просторі так само, як і в часі. У свідомості людини протягом години пролинають стільки образів та думок, що їх вистачило б для книги на чотириста сторінок. Коли ми хочемо побачити у такій книзі життя не тільки однієї людини, а цілої групи чоловіків і жінок, очевидно, що наш реалізм повинен чимсь поступитися, щось відкинути, обрубати, зробити відбір. Делакруа [3] проклинав реалізм у жи-

* З нічого *(лат.)*.

вописі. «Коли ви хочете малювати реальні картини,— говорив він,— вирізьблюйте статуї у формі людини, пофарбуйте їх у природні кольори й оживіть з допомогою пружини, вміщеної всередині. Тоді ви будете «реальними», наблизитесь до життя, але чи буде це витвором мистецтва? Безумовно, ні. Ви навіть досягнете протилежного».

Мистецтво — не природа; воно по суті своїй — творіння людини. Потреба людей у мистецтві — це потреба у тому, щоб ця природа (неясна) стала доступною людському розумові, аби людям було показано те, що не завжди лежить на поверхні. Це добре розумів Тургенєв. Він любив цитувати слова Бекона «Мистецтво — це природа плюс людина» і слова Гете «Слід піднести реальне до рівня поезії».

Отже (і в цьому суть літературної концепції Тургенєва), щоб судити про мистецькі твори, слід розуміти: ідея реалізму та ідея поезії не суперечать одна одній. Роман не схожий на життя, це зрозуміло. Він обмежений, організований, скомпонований. Але це організоване ціле має бути побудоване з правдивих деталей і бути правдоподібним. Трагедія Шекспіра — не «кусок життя», але її персонажі — живі люди. Полоній — справжній придворний, Гамлет — реальна молода людина... У романах Тургенєва герої ніколи не справляють враження таких, що розігрують мелодраму. Мисливець знаходить там те, що відповідає його власному досвіду. Селяни розмовляють селянською мовою і не судять про природу як митці. Жінки там жіночні. Ми вже говорили, що світ Тургенєва невеликий. Але саме тому, що він має сміливість обмежити свій світ тим, що міг спостерігати сам, він один з небагатьох романістів, який майже ніколи не зраджує істини.

Але якщо Тургенєв реаліст у зображенні деталей, то він великий митець у доборі їх. Поль Бурже [4] чув одного дня у Тена, як Тургенєв резюмував свою теорію

мистецтва опису: «Талант опису, на його думку, полягав у вмінні відібрати істотну деталь. Він вважав, що опис має бути завжди непрямим і більш *підказувати,* ніж *показувати.* Таким було його власне формулювання, і він з захопленням цитував нам одне місце з Толстого, де письменник дає відчути тишу прекрасної ночі на березі річки завдяки одній деталі: злітає летюча миша. Чути шурхіт кінчиків її крил, що торкаються одне одного. Описи Тургенєва схожі. Наведу навмання кілька прикладів. Ось передусім «Степовий король Лір» — опис вересневого лісу: «Тиша була така, що можна було за сто кроків чути, як білка перестрибує по сухому листю, як сучок, відірвавшись, спочатку слабко чіплявся за інші гілки і падав кінець кінцем у м'яку траву — падав назавжди: він уже не ворухнеться, доки не зотліє...»

Ось інший опис, я взяв його з «Дворянського гнізда»: «Усе згасло в кімнаті: чути було тільки слабке потріскування воскових свічок, та іноді постук руки по столу, та вигук або рахунок очок, та широкою хвилею вливалася у вікна, разом з росистою прохолодою, могутня, до зухвальства дзвінка, пісня соловейка».

Цих прикладів, які цікаво було б порівняти з описами Флобера, досить, щоб зрозуміти метод, характерний для Тургенєва. Перед ним постає видіння, він фіксує ту його рису, яка першою впадає в око, і вона є завжди найістотнішою деталлю, решта ніби супроводжує її.

Схопити найістотнішу деталь, натякнути на неї скоріше, ніж вказати,— такими є правила і засоби певної форми мистецтва, витонченого і водночас сильного. Часто порівнювали мистецтво Тургенєва з грецьким, і це справедливе порівняння, бо і в тому, і в другому єдності досягнуто кількома чудово обраними деталями.

Жоден романіст не був таким «економним у засо-ах». Кожен, хто хоч трохи знайомий з технікою ро-

ману, дивується, як міг Тургенєв у таких коротких книжках створити враження такої тривалості і повноти життя. Аналізуючи його метод, знаходиш дуже приховане і досконале мистецтво композиції. Дія романів Тургенєва відбувається завжди у момент кризи. Який-небудь Мередіт або Джордж Еліот [5] розповідає історію героя, починаючи з дитинства. Навіть Толстой розпочинає розповідь задовго до центрального епізоду твору. Тургенєв майже завжди поринає відразу in medias res *. «Батьки і діти» — історія кількох тижнів, «Перша любов» — також, «Дворянське гніздо» починається у момент повернення Лаврецького, «Дим» — у момент зустрічі з Іриною. Тільки згодом, коли почуття читача збуджено, автор повертається у минуле, деякі моменти якого він вважає потрібним висвітлити. Читаючи Тургенєва, згадуєш про єдність часу класичних французьких трагедій, і справді, він — великий класик. Він навіть, як і наші великі класики, нехтує «інтригою». Як Мольєр, який використовував у своїх п'єсах найбанальніші сюжети і розв'язки, що аж ніяк не вражали несподіваністю, Тургенєв прагне передусім змалювати певний характер або передати певний нюанс почуття. Дослідження пана Мазона свідчать, що тільки після вісімнадцяти місяців праці і роздумів про свого героя Тургенєв знайшов сюжет «Новини». Як і Мольєр, він задовольняється майже архаїчною симетрією: фатальній жінці (Варвара, Ірина) протистоїть жінка чиста (Ліза, Тетяна); художній натурі — практик; батькам — діти. Композиція романів Тургенєва значно наївніша і простіша за композицію романів Толстого або Достоєвського.

Та сама економія засобів при змалюванні характерів, як і в описі природи,— кілька добре обраних деталей мають підказати все інше. Наприклад, у «Дворян-

---

* В середину речей, тобто у саму суть *(лат.)*.

ському гнізді» Лаврецький кинув свою легковажну жінку Варвару Павлівну, яка його зраджувала. Він гадає, що вона померла. Несподівано він знаходить її у своєму домі. Він зустрічає її з виправданою суворістю. Вона намагається зворушити його, показуючи свою маленьку дочку:

«— Ada, vois, c'est ton père *,— промовила Варвара Павлівна, відхиляючи від її очей кучері і пристрасно цілуючи її.— Prie le avec moi **.

— C'est ça, papa? *** — залепетала дівчинка, гаркаючи.

— Oui, mon enfant, n'est ce pas, que tu l'aimes? ****

Тут Лаврецькому стало нестерпно.

— У якій мелодрамі є точнісінько така сцена? — пробурмотів він і вийшов геть.

Варвара Павлівна постояла певний час на місці, злегка повела плечима, віднесла дівчинку в другу кімнату, роздягла й уклала її. Потім вона взяла книжку, сіла біля лампи, почекала близько години і, згодом сама лягла у ліжко.

— Eh, bien, madame? ***** — спитала її служниця — француженка, вивезена нею з Парижа, знімаючи з неї корсет.

— Eh, bien, Justine ******,— відповіла вона,— він дуже постарів, але, мені здається, він все такий же добрий. Подайте мені рукавички на ніч, приготуйте до завтрашнього дня сіру сукню доверху; та не забудьте баранячі котлети для Ади... Щоправда, їх тут важко знайти; але треба подбати.

---

* Ада, це твій батько *(франц.)*.

** Проси його зі мною *(франц.)*.

*** Так це батько?.. *(франц.)*.

**** Так, моя дитино, правда ж, ти його любиш? *(франц.)*.

***** Ну, як, пані? *(франц.)*.

****** Та так, Жюстіно *(франц.)*.

— A la guerre, comme à la guerre *,— відповіла Жюстіна і загасила свічку».

Жорстокість цієї сцени незабутня. Бездушність Варвари Павлівни, її егоїзм гарної самовпевненої жінки, слабкість її чоловіка — усе розкрито перед нами на одній сторінці, так, як це впало б в око в житті, коли б ми зустрілися з цими людьми. Але ж нічого не було сказано. Ніякий старанний аналіз не розкрив перед нами порухи душі Варвари Павлівни. Але після такої тяжкої сцени вона подумала про красу своїх рук і попросила рукавички на ніч. Цього досить; ми її знаємо.

Ми вже говорили про те, що для характеристики мистецтва Тургенєва не досить вжити слово «реалістичне»,— необхідно додати, що він був поетичним реалістом. Що це означає? Слово «поезія» — одне з дуже мало визначених, але ніколи не слід випускати з поля зору того, що в етимологічному розумінні поет — це «той, хто працює». Поезія — це мистецтво переосмислити, перетворити світ для людини, тобто надати йому форми і, головне, ритму. Перебудувати цю таємничу єдність, поєднати природу з емоціями людської душі, вмістити індивідуальні долі у просторі ритми руху хмар і сонця, весни і зими, молодості і старості — значить бути поетом і водночас романістом.

Коли думаєш про який-небудь роман Тургенєва, мимоволі згадуєш чудові картини природи, яка зливається з пристрастями героїв. У «Диму» наш погляд привертають світлі хмари, які повільно розвіюються над ланами. Не забути сад у «Першому коханні», ніч у «Бєжиному лузі», берег ставу, де Рудін востаннє зустрічається з молодою дівчиною, яку він зрадить.

Поетичний реаліст знає, що людське життя не тільки зіткане з буденних дрібниць, а що воно також сповнене глибоких почуттів, тривог, таємниць і благородних

---

* На війні як на війні *(франц.)*.

ілюзій. Мрія є частиною реальної дійсності. Нехтувати цим, систематично відкидати її — значить збіднювати цю реальну дійсність, позбавляти її всього, що робить її людяною. Ось що хотів сказати Тургенєв, коли писав: «Велика біда Золя у тому, що він ніколи не читав Шекспіра».

Ці слова слід прокоментувати, бо багато що можна було б сказати про поезію Золя, але ми добре знаємо, чому в очах Тургенєва мистецтво Золя було обмеженим. Тургенєв вважав, що будь-яка картина життя неповна і фальшива, коли митець не бачить у ньому ніжних почуттів і подиху щастя. Існують реалістичні шаблони, як і шаблони романтичні. Тремоло так само небезпечне, як і рулада. «Я не натураліст»,— говорив Тургенєв, і це абсолютно вірно. Його друзям (Флоберу, Гонкуру, втім, так само, як і Золя) не вистачало саме знання найпростіших і найсильніших людських почуттів. Едмон де Гонкур щиро визнав це після одного обіду, коли Тургенєв з надзвичайною делікатністю пояснив, чому кохання — це почуття, яке надає всьому особливий колорит, і що Золя піде хибним шляхом, коли не погодиться з цим. «Найсумніше те,— писав Гонкур,— що ні Флобер, всупереч його хвалькуватим вигадкам про свої успіхи, ні Золя, ні я ніколи не були серйозно закохані і що ми неспроможні змалювати кохання». Вони і справді були неспроможні зробити це. «І не те щоб у них не було таланту,— говорив Тургенєв,— але вони йдуть не справжнім шляхом — і надто вже вигадують. Літературою тхне від їхньої літератури...»

Тургенєв — той був закоханий. Він був «романічним». У його ставленні до Поліни Віардо [6] було щось рицарське. Чи то дружба, чи кохання, він пережив ці пекучі і тривалі почуття, які надовго позбавляють людину всякої дріб'язковості і надають душі того особливого «колориту», тієї спокійної великодушності, які даються взнаки у людини, що відчула справжнє кохан-

ня, хай то буде державний діяч або комерсант. Високі достоїнства книг Тургенєва значною мірою обумовлені цим.

Груба чуттєвість, безумовно, теж існує, і вона корисна. Проте слід визнати, що у роман вона вносить монотонність і надзвичайну нудьгу. Фактом є те, що всі романісти, які добре писали про кохання-пристрасть,— і в цю мить я думаю про Стендаля, принаймні так само як і про Тургенєва,— були романістами цнотливими. Навіть Пруст, який яскраво висвітлює вплив фізіології на життя почуттів, робить це з величезним тактом, і там, де він порушує міру, він зазнає поразки. Я говорю про це не з міркувань моралі, бо мораль і мистецтво не мають нічого спільного, а тому, що це розкриває, на мою думку, важливий закон естетики.

Риси, які ми відзначали (бажання писати про те, що сам добре знаєш, мистецтво, пройняте великими почуттями, які сам пережив), могли б породити мистецтво досить суб'єктивне. Проте Тургенєв, навпаки, обстоював те, що романіст має бути об'єктивним і «зникати за своїми героями». «Слід,— говорив він панові Тену,— обрізувати пуповину між персонажами і собою». Одному молодому чоловікові, який хотів присвятити себе літературі і зажадав поради, він написав: «Коли вивчення людської природи, чужого життя вас цікавить більше, ніж вираження ваших власних почуттів, ваших власних думок, коли вам більше до вподоби точно і вірно змальовувати не тільки зовнішність людини і який-небудь звичайний предмет, ніж висловити з усією витонченістю й експресією те, що *ви* почуваєте, побачивши цей предмет або цю людину, то це означає, що ви об'єктивний письменник і можете братися за оповідання або роман...»

Ця манера, властива Флоберу, так само як і Тургенєву, видається протилежною методам сучасних рома-

ністів. Більшість із нас пишуть дуже суб'єктивно і намагаються збудити у читача почуття, викликані якоюсь важливою подією, скоріше, ніж аналізуючи ці почуття, ніж зображаючи факти, які їх спричиняють. Чесно кажучи, обидва методи здаються мені допустимими, і помилковим було б засуджувати Пруста в ім'я Тургенєва. Навіщо ставати на бік письменника об'єктивного або суб'єктивного? Існує багато способів впливу на читача. Істина, на мою думку, полягає у тому, що, яким би об'єктивним не намагався бути письменник, ніщо не може завадити виявленню у творі його індивідуальності. У кожного свої турботи. Вони вириnають у творі, хоче він того чи ні. Неможливо читати Мередіта, не здогадуючись, що він — і це правда — вже у похилому віці закохався у молоду дівчину. У створених ним образах молодих дівчат стільки грації, довершеності, що вони безумовно пов'язані з його особистим глибоким почуттям. Так само у романах Тургенєва ми чітко виявляємо його особистість — людини м'якої, чутливої, порядної, його марний порив до сильної жінки, яка викликає його пристрасть. Саме ця авторська природа і робить твір живим. Можна перерізати пуповину між персонажами і уявою, яка їх живила; але не можна знищити ні природної схожості з їхнім творцем, ні їх схожості одного з одним.

Втім, Тургенєв був далекий від заборони самоаналізу. Він вважав, що все має бути об'єктом спостереження митця, включаючи і самого себе. «Письменник,— говорив він,— не повинен піддаватися горю: він має з усього черпати досвід. Письменник — людина нервова. Він почуває більше за інших. Так ось! Саме тому він повинен приборкувати себе; він повинен тільки спостерігати себе і інших. Коли вас спіткало горе, сідайте і пишіть: «Те й те скоїлося; я почуваю те й те». Горе минеться, а чудова сторінка лишиться. Ця сторінка, можливо, стане зав'язкою великого твору, який буде художнім, бо

правдивий, вихоплений з життя...» І в іншому місці: «Коли б усі нещасливі митці пускали собі кулю в лоба, не було б жодного з них, бо вони всі більш або менш нещасні. Та й не може бути щасливого митця. Щастя — це спокій, а спокій не створює нічого».

Як бачимо, він був водночас і суб'єктивним і об'єктивним. Чесно кажучи, він не любив ні систем, ні класифікацій. Він вважав, що митцеві потрібна свобода: «Ви почуваєте, що вас підносить радісна і дитяча віра? Ви хочете віддатись впливам ліричних почуттів? Віддайтеся. Ви, навпаки, побажали придушити в собі всі емоції? Вам би сподобалось розглядати все інквізиторським поглядом, щоб під вашим аналізом речі розкололися, як горіхи? Так і зробіть». Митець має бути вірним лише самому собі, а не системі.

І тільки в одному він непримиренний. Він вважав, що письменник ніколи не повинен свідомо намагатися довести яку-небудь ідею. Митець і мораліст — істоти абсолютно різні. «Ви хочете, щоб я, зображаючи конокрадів,— писав Чехов,— говорив би: крадіжка коней є зло. Але це ж і без мене давно вже відомо. Хай судять їх присяжні засідателі, а моє діло показати тільки, які вони є». Мистецтво — це уникнення пояснень, а не доказ. Це не означає, що письменникові не слід цікавитися ідеями. Вираження ідей, так само як і почуттів,— частина картини людського життя, яку він намагається змалювати, але ідеї мають фігурувати у творі як вираз духовного життя персонажів. Вони мають бути породжені характерами, а не моделюватися. Вони мають стикатися і лишати нам свободу вибору. Тургенєв не докладає зусиль, щоб «зрозуміти життя». Він не пропонує нам моралі, метафізики, філософської доктрини. Це не його фах. Він розповідає нам яку-небудь історію; він знайомить нас з людьми. Останнім часом у Франції багато говорять про чисту поезію. Тургенєв подає нам приклад того, що таке чистий роман.

У цьому розумінні він справив великий вплив на його французьких друзів. Молодий Мопассан безумовно багато в чому завдячує йому більше, ніж Флоберу, зокрема схильністю до розповіді. «Незважаючи на свій вік,— писав Мопассан,— Тургенєв дотримувався найсучасніших і найпередовіших поглядів на літературу, відкидаючи усі старі форми роману, побудованого на інтризі з драматичними комбінаціями, і вимагаючи, щоб матеріалом для роману було життя, тільки життя без усяких інтриг і грубих пригод». Тургенєв зі свого боку дуже цінив Мопассана. Толстой розповідає, що одного разу під час перебування в Ясній Поляні Тургенєв дістав зі свого чемодана маленьку французьку книжку і простягнув йому. «Прочитайте при нагоді,— сказав він.— Це молодий французький письменник. Подивіться, це непогано...». Це був «Дім Тельє».

Щодо стилю і композиції Тургенєв був учителем для французьких письменників 1860—1880 років. Нам не завадило б перечитати його зараз, коли, як каже Андре Жід, письменник не може говорити про будь-який предмет, не порівнявши його з десятьма іншими. Тургенєв, як, втім, Стендаль і Меріме, Чехов і Толстой, знав, яка велика сила слова. Одне, часто вживане слово, навіть відірване від контексту, викликає до життя предмет, який позначає. Коли б це було не так, навіщо тоді мова? Але, коли одного слова досить, навіщо прикрашати його непотрібними і потворними rocailles *? Я знаю, що блиск граней і словесна гра завжди приваблюють пересиченого читача. Знаю, що можуть сказати: «Легко писати скупо, коли тобою не володіють сильні почуття». Але це не характерне ні для Меріме, ні для Стендаля, ні для Тургенєва. Усім трьом була властива тонка і жива чутливість. Але вони тільки вважали — і я так само, як і вони,— що справжнє почуття

* Орнаментами *(франц.)*.

пізнається якраз за відсутністю награнних надмірностей і що мелодрама не є драмою. Коли Байрон наприкінці свого короткого життя зазнав справжньої драми, він з огидою відвернувся від мелодраматичних поем, які написав у юності. Коли Тургенєв під час своєї дворічної хвороби намагався оцінити власну творчість, він міг думати про неї з задоволенням і, коли надавав якогось значення посмертній славі, міг на неї розраховувати. Правда не старіє, і діти й сьогодні схожі на сина Гектора і Андромахи [7]. Можна, як він говорив, «бути оригінальним, не будучи ексцентричним». Я навіть вважаю, що справді оригінальним можна бути тільки не будучи ексцентричним.

Учитель Тургенєва Пушкін писав:

Поэт! не дорожи любовию народной,
Восторженных похвал пройдет минутный шум,
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.
Ты царь, живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.
Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд,
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.
Ты им доволен ли, взыскательный художник?
Доволен? Так пускай толпа его бранит
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,
И в детской резвости колеблет твой треножник.

Тургенєв протягом усього свого життя був для самого себе цим вимогливим критиком, цим «вищим судом». Через п'ятдесят років після його смерті ми ратифікуємо мовчазний вирок, який він виніс на користь своїх творінь *.

* Серед афоризмів, опублікованих Полем Валері, я з задоволенням знайшов два тексти, які чудово пояснюють тур-

ЛЕВ ТОЛСТОЙ

НАЙВИЗНАЧНІШИЙ

Кажуть, що творіння Шекспіра, Бальзака і Толстого — три найбільших пам'ятники, споруджених людством для людства. Це вірно.

У творчості цих велетнів (до яких я додам Гомера) є все: народження і смерть, любов і ненависть, велич і вульгарність, пан і слуга, війна і мир. Але Толстой малює людей з такою простотою і природністю, яких не досяг жоден романіст. Він, як досконале дзеркало, відображає всю глибинь існування. Читача несе плавна течія повноводної ріки. Це тече саме життя.

Щоб захоплювати і зворушувати серця людей, романіст повинен почувати до них справжню симпатію. Йому доводиться створювати систему оцінок. Проте книжки

генєвське «бути оригінальним, не будучи ексцентричним». Ось вони: «Вже з першого погляду мені пригадалися слова, які я чув від Дега[8]: «Це плоско, як прекрасний живопис».

Ці слова важко коментувати. Їх можна найкраще зрозуміти, подивившись прекрасний портрет Рафаеля. *Божественна плоскість:* ні зображення, яке створює ілюзію реальності, ні пастозності, ні кам'яних підпорок, ні штучного освітлення, ні підкреслених контрастів. Я гадаю, що досконаліть досягається тільки повним нехтуванням усіх засобів, які дозволяють перебільшувати».

«Новаторство, прагнення до новаторства. Нове — одна з тих збуджуючих отрут, які зрештою стають необхіднішими за будь-яку іншу; коли вони одного дня заволодіють нами, виникне потреба все збільшувати дозу, поки вона не стане смертельною».

«Дивно так чіплятися за тлінне у речах, якою є якраз їхня новизна.

А чи вам невідомо, що навіть найновішим ідеям слід надати благородної форми, не скороспілої, а зрілої, щоб вони мали вигляд не незвичайних, але споконвічних і не винайдених сьогодні вранці, а лише забутих і відроджених».

його не мають бути дидактичними. Навпаки, так само, як учений-дослідник, письменник повинен бачити світ таким, яким він є.

Але благородні характери становлять частину цього реального світу. Безсторонність аж ніяк не означає бездушність і ще менше — жорстокість. І справді, успіх усіх великих письменників від Сервантеса до Толстого пояснюється їхнім умінням створювати героїв, яких можна любити з усіма їхніми позитивними якостями і вадами. Навіть найслабкіші з них не опускають руки, як переможені герої наших днів. Навіть Пруст зберіг віру у деякі цінності: у розвиток мистецтва і у високі і скромні доброчесності, втіленням яких була його бабуся.

Романи Толстого — це значно більше, ніж романи. На задньому плані «Анни Кареніної», так само як «Війни і миру» і «Смерті Івана Ілліча», виступає філософська драма. Костянтин Левін, князь Андрій Болконський відбивають духовне життя їхнього творця. Толстой поділяв розчарування, докори сумління і надії своїх героїв. Як і вони, він учився мудрості у російських мужиків: у Федора в «Анні», у Платона Каратаєва у «Війні і мирі», а у «Смерті Івана Ілліча» — у чудового Герасима, такого простого і доброго. Ось кого треба наслідувати. А як? Люблячи людей так, як вони їх люблять. Ось і все. Левін знає, як і Толстой, що він і надалі так само гніватиметься на Івана-кучера, так само сперечатиметься... Що ж з того? «...Але життя має тепер, усе моє життя, незалежно від усього, що може трапитись зі мною, кожна хвилина його... має безсумнівний зміст добра...» Чому?

Багато хто скаже, що це досить незрозуміло. І зовсім не треба, щоб було зрозуміло. Не треба — тому що він уже зробив вибір.

Чим зобов'язаний Толстой Бальзаку, Флоберу? Він їх читав, але ми не гадаємо, що він запозичував у них

письменницьку техніку. Російські його сучасники називають Толстого «реалістом», але його реалізм не схожий на реалізм наших «натуралістів». Найдетальніші описи обстановки або жіночих туалетів, які захоплювали Бальзака, здаються йому нудними. Йому чужі витончені літературні засоби у дусі Флобера. Толстой іде своїм шляхом, зайнятий тільки почуттями і думками своїх героїв, яких він не судить.

Бальзак засуджує Юло, а ще більше Фердінанда дю Тійє. Флобер ненавидить своїх буржуа і, зображаючи Оме, палає злобою. Толстой-деміург осяває всіх однаковим світлом.

Залишаючи створений ним безмежно живий світ, мимоволі запитуєш себе, як ці бісові критики могли твердити, ніби роман — «застаріла» літературна форма. Ніколи не було написано нічого прекраснішого, людянішого, потрібнішого, ніж «Війна і мир» та «Анна Кареніна».

Я вважаю цілком природним, що молоді романісти шукають нових форм. Іноді у них трапляються щасливі знахідки. Але ніколи вони не створять нічого кращого, ніж цей самобутній творець, який у найплідніший період своєї творчості не турбувався про жодну літературну доктрину. Ми вже знаходимо у нього все, що в наші дні оголошують новиною. Почуття відчуженості, самітності. Душевну тривогу. Хто відчув ці почуття сильніше за Левіна, який цілими днями, працюючи з селянами, твердив про себе: «Що ж я таке? Де я? І навіщо я тут?» А Фрейд [1] з його теорією підсвідомого — прочитайте: «Степан Аркадійович узяв капелюха і зупинився, пригадуючи, чи не забув чогось. Виявилось, що він нічого не забув, крім того, що хотів забути,— дружину». А Пруст і його книга «Під захистком дівчат у цвіту»? Згадайте атмосферу таємничості, яка оточувала у свідомості Левіна сестер Щербацьких і остаточно зачаровувала його.

Воістину, усе, що ми любимо в літературі, вже було у Толстого. Але це не означає, що молоді експериментують дарма: «Шукайте і знайдете».

«ВІЙНА І МИР»

Я вважаю «Війну і мир» найпрекраснішим з романів, будь-коли написаних, за всіх часів і в усіх країнах. І не тому, що я бажаю встановити якусь ієрархію або класифікувати шедеври. Порівнювати Стендаля і Толстого, Діккенса і Бальзака, визначити їх ранг було б наймарнішим і найдурнішим заняттям. «Війна і мир» не може бути «кращим твором» за «Пармську обитель», бо остання сама по собі чудова книга. Я хочу тільки сказати, що великий роман Толстого найближчий до вселюдської правди, найбільш романічний у найповнішому змісті цього слова, найгуманніший з задуманих і написаних.

Тут постає на тисячі п'ятистах сторінках цілий світ. Такий само правдивий, як світ реальний. Більш реальний. Бо ми знаємо родину Ростових, родину Болконських, Бориса Друбецького і його матір, князя Василія і його дочку краще, ніж наших друзів і нашу власну родину. Наташа Ростова викликає в нас жвавіший інтерес, ми всім серцем розуміємо її, більше, ніж будь-яку реальну жінку. Я вгадую у князі Андрієві братню душу. Коли є в світі людина, яку я хотів би мати другом, то це був би він. І це життя живіше за живе, ця реальність реальніша за реальну, я знаходжу їх навіть у другорядних персонажів. Я знаю Денисова, Берга краще, ніж офіцерів, з якими воював. Справді, Толстой-творець малював частку всесвіту, населивши її своїми створіннями.

Що можна відповісти на те, що він не єдиний романіст, який здійснив таке диво? Бальзак теж змагався з суспільством у широкому плані. «Людська комедія»

виводить на сцену чоловіків і жінок усіх класів, усіх професій; у Бальзаковому світі є лікарі і судді, комерсанти, селяни, поліцейські, міністри. Толстой, починаючи свій роман, має на меті змалювати лише російських дворян, тих, яких можна знайти у маєтках, в урядових установах, в армії. Згодом він описує також офіцерів, солдатів, мужиків, але ніколи — буржуа, торговців, ремісників. Бальзак розгортає повнішу картину суспільства.

Це так, і я надто люблю Бальзака, щоб заперечувати те, що він неповторний. Але кожний з цих двох монументальних творів має свої особливості: «Людська комедія» — це мозаїка; романи, де Бальзак вивчає різні середовища, об'єднані тими самими персонажами, протиставлені один одному. «Війна і мир» — не мозаїка; це гігантська фреска. Величезна кількість людей переміщується як єдине ціле у часі і просторі, рушить через війну і мир, до смерті. Історія розгортається на другому плані. Водночас цей великий роман являє собою епопею. Читаючи Толстого, згадуєш Гомера. «Війна і мир» — найчудовіший епічний роман в історії літератури.

Як виник сюжет «Війни і миру»? Так само, як і інших шедеврів. Він не був сміливо обраний автором, а спричинився цілою низкою випадків. Він був схоплений автором, бо відповідав його потайним думкам. Протягом цілого 1863 року (після його одруження) Толстой вагався між кількома ідеями: він думав навіть про повернення до служби в армії. Але у січні 1863 року він зробив у своєму щоденнику надзвичайно важливий запис: «„Знедолені" — це сила».

Цей запис висвітлює плин його думок: «Знедолені». Роман надлюдських масштабів; роман, де історія зливається у контрапункті з життям окремих людей; роман, насичений філософськими роздумами. Чи не було це саме тим, що намагався створити Толстой? Чи не

правдоподібно, що, захоплений епічним романом Віктора Гюго, він запитав себе: «Коли б я побажав і коли б зміг перенести на російський грунт цю епопею, у яку епоху і серед яких персонажів я вмістив би її?»

Він спочатку задумав роман про декабристів. Це була добра тема, і Толстой написав після довгих розвідок у бібліотеках перші розділи цього роману. Але коли він читав історичні матеріали, його увагу привернув інший сюжет, який більше пасував для епічного твору: рік 1812, рік походу Наполеона в Росію, рік перемоги російської армії. Потім дуже швидко він зрозумів, що 1812 рік — це розв'язка драми, а не вся драма в цілому. Справжня епопея починається 1805 року. З 1864 року Толстой віддається повністю роману під назвою «Рік 1805».

Ніколи ще романіст не був так підготовлений, щоб збирати матеріали для твору. Толстой належав до двох старовинних освічених родів, і його предки грали важливу роль у російській історії. Його дід по лінії матері, князь Микола Волконський став у романі прообразом старого князя Миколи Болконського, а маєток князя «Лисі Гори» у книжці нагадує Ясну Поляну. Великий романіст ніколи не копіює натуру, не трансформуючи її, і персонаж поєднує в собі риси багатьох людей. Князь Болконський лише до певної міри князь Волконський, так само як Растіньяк — Тьєр. Коли старий князь нагадує діда Толстого, то його деспотизм запозичений, як кажуть, у фельдмаршала Каменського.

Щоб зобразити родину Ростових, Толстой черпав дані з власної родини і сім'ї дружини. Його дід, Ілля Андрійович Толстой був аристократом, дуже схожим на старого графа Іллю Андрійовича Ростова. Він розорив своїх близьких через безмежну щедрість і невміння управляти своїм майном. Толстой його не знав, але чув про нього безліч історій. Свого батька Миколу Іллі-ча Толстого він зробив прообразом Миколи Іллі-ча Ро-

стова (він не поміняв навіть імен та по батькові). Уся історія Миколи, закоханого у Соню, який відмовився від шлюбу з нею, щоб одружитися з багатою спадкоємицею і врятувати від бідності свою сім'ю, була історією Миколи Ілліча Толстого.

Сім'я Берс і їхні друзі в Москві принесли на млин романіста мішки з дорогоцінним зерном. Три сестри увійшли в роман: зі старшої, Лізи, він зробив Віру Іллівну Ростову, яка завжди говорить те, що слід, і водночас всім стає незручно. Наташа Ростова — це значною мірою молода своячка Толстого, Тетяна Берс, весела, чарівна, примхлива, завжди готова розповісти про свої закоханості своякові, якого розуміла краще за всіх. Проте інші риси Наташі походять від Софії Андріївни Толстої, дружини автора. «Я взяв Соню,— говорив він,— перемішав її з Тетяною, і так виникла Наташа».

Ось правда. Жоден персонаж роману, коли автор геніальний або хоч талановитий, не є копією, повторенням риси за рисою реальної людини. Толстой починав у буквальному значенні цього слова «уявляти собі» Наташу. З того моменту, як він умоглядно вже добре знав цю дівчину, він, спілкуючись з Танею і Сонею, а також іншими молодими дівчатами, запозичував у кожної з них властиві їм риси Наташі. Іноді читання роману навіювало йому думку про якусь рису характеру або сцену. Персонаж живиться життям романіста і тих, хто його оточує. Він розвивається в уяві, як дитина, що у лоні матері всмоктує ту саму поживу, що й вона.

У більшості великих романів у центрі художнього полотна є персонаж, герой, через призму сприйняття світу якого перед нами постають події. У «Пармській обителі» це Фабріціо дель Донго, у «Червоному і чорному» — Жюльєн Сорель, у «Пані Боварі» — Емма. Світ обертається навколо героя (або героїні), змінюється для читача, як у свідомості центрального персонажа. Толстой, великий творець, не потребував такого товмача.

Він грає роль бога, і кожен персонаж живе своїм життям і своєю літературною долею.

У всякому разі, ми почуваємо, що автор присутній у кількох героях. У «Війні і мирі» він роздвоюється. Частина його душі у князі Андрії Болконському, частина — у П'єрі Безухові. Можна подумати, що князь Андрій втілює незадоволення автора самим собою, його дратівливість,— таким він був, благородним і нещасним, у період його одруження; а П'єр Безухов — це людина, якою б він хотів стати. І той, і другий, як Левін в «Анні Карениній», котрий також являє собою проекцію Толстого, пристрасно жадають чинити добре; обидва страждають від совісності. Але князь Андрій починає розуміти сенс життя перед смертю, в той час як П'єр після шлюбу з Наташею пізнає щастя і сам стає взірцем, прикладом для сина князя Андрія, Миколи Андрійовича Болконського.

Коли з'явився початок роману під назвою «Рік 1805», критики запитували себе, що задумав Толстой. Це була правдива і прекрасна картина життя російського дворянства початку століття. Персонажі приваблювали, але багато читачів були спантеличені численними французькими фразами, великою кількістю тем. Насправді ж Толстому потрібна була тривала підготовка, щоб закласти основу життя суспільства, на яку згодом вдарить буря війни. Назва «Війна і мир» буде прийнята ним лише в 1867 році після виходу двох перших томів. Вона запозичена у Прудона [2]. Ця назва дуже влучно розкриває перед майбутнім читачем завдяки цьому протиставленню двох стихій широкі горизонти історії.

Мало жанрів містять стільки труднощів, як історичний роман. Щоб читач захопився подіями, треба, аби вони були зв'язані з долями окремих людей, з пристрастями вже знайомих персонажів, улюблених чи ненависних. Коли автор хоче ввести в роман уславлених видатних героїв, які існували реально, таких, як Наполеон,

Олександр, Мюрат, Кутузов, він має ґрунтуватися на документах, бо всяка помилка буде смішною. Проте він повинен вдихнути життя в історичні манекени і нагородити їх людськими пристрастями. Ми погоджуємось із зустріччю Наполеона з тим російським солдатом, нам вже добре знайомим, за умови, щоб обидва під час цієї зустрічі лишалися людьми.

Суперечливі документи примушують письменника стільки разів переписувати текст, що він зрештою нівечить своє полотно. Читач уже не бачить людини. Романіст, той має право вибору, він підкреслює якусь деталь. Маленька жирна рука Наполеона, дрижання його литки, його швидкий крок — цих деталей вистачає, щоб ми його побачили. Кутузов важкий, сліпий на одне око, слізливий, сонний,— образ незабутній. Так само як епічний поет дає богам і героям постійні епітети (Ахілл бистроногий), так Толстой наділяє «маленьку княгиню» Лізу Болконську трохи коротшою верхньою губкою, у П'єра Безухова — наївна і довірлива посмішка. У кожного генерала своя звичка, яка стає його лейтмотивом.

Ефект від цілого величезний. Історія органічно увійшла в життя. Битва під Бородіном, яку Толстой вивчав, ознайомившись з місцем, де вона розігралася (як Віктор Гюго — Ватерлоо [3]), відбувається в романі у реальних пейзажах, серед реальних людей. Стендаль досяг того ж ефекту, змалювавши поле бою, побачене очима Фабріціо, але йшлося лише про *один* бій. Толстой примушує нас пережити всю війну. Єдиний письменник, якому пощастило повторити це чудо,— це Жюль Ромен [4] у своєму романі «Верден». Зверніть увагу на те, що Толстой, як зробив би історик, звертається до джерел. Він читає безліч мемуарів, він радиться із свідками. П'єр Паскаль пише, що немає майже жодної сторінки, жодного епізоду, де не можна було б вказати, звідки вони походять. Він відзначає особливо текстуаль-

ні запозичення з «Щоденника одного студента» Жихарєва. Банкет, влаштований Багратіону 3 березня 1806 року, описаний Жихарєвим,— ті самі тости, та сама кантата. Але романіст доручив організацію свята одному з своїх вигаданих персонажів — старому графу Ростову. Той самий прийом використав Дюма-батько, коли він послав Атоса на ешафот. Тільки Толстой, маючи більше почуття міри і менше схильності до мелодрами, більш органічно сплавляє вигадку і факти.

Ця удача Толстого особливо відчутна у перших книгах роману. Після цих частин, де змальоване приватне, сімейне життя, починають щасливо чергуватись історичні події з численними драмами почуттів. Ми потрапляємо з Москви у Лисі Гори, потім слідуємо за князем Андрієм, Миколою Ростовим, Василієм Денисовим в армію. Ми повертаємось до Петербурга і Москви, щоб побачити шлюб П'єра Безухова; ми присутні на полі бою під Аустерліцом і, у наступній книзі, на банкеті на честь Багратіона. Величні приливи і відливи війни і миру зображені з незрівнянною художньою силою, і, я гадаю, з неперевершуваною.

Згодом Толстим до певної міри заволодіває потреба зробити з історії філософські висновки. Гюго у «Знедолених» піддався тій самій спокусі. Я переконаний, що краса мистецького твору вимагає того, щоб філософія сама собою випливала з нього. Етичне значення твору при цьому не втрачається, бо чиста краса спричиняє «очищення пристрастей». Лагідне враження безтурботності, що викликає споглядання щасливого шлюбу П'єра, який здобув душевний спокій, і Наташі, що стала матір'ю і матроною,— невисловлений моральний урок, але він вразливіший, ніж довгий висновок про свободу і необхідність.

У всякому разі, я думаю, що не слід судити митців, а вдячно приймати їх і захоплюватися тим, що вони зробили для нас. Очевидним є те, що Толстой надавав

великого значення своїм теоретичним поглядам на історію. Його основна теза полягає у тому, що особистості не творять історичних подій, а слідують їм, удаючи, що керують ними, або щиросердо гадають, що роблять це, насправді ж підкоряючись їм. «Чому кажуть,— запитує він,— що Наполеон був талановитий воєначальник?» Що це значить?

Талановитий воєначальник — це той, хто передбачає всі можливі ситуації... який вгадує всі задуми ворога... Але це неможливо! У грі в шахи так можна міркувати передусім тому, що є час, щоб зупинитись перед ходом, і особливо тому, що правила непорушні. Кінь завжди сильніший за пішака, два пішаки завжди сильніші за одного. На війні один батальйон іноді сильніший за дивізію, іноді слабкіший за роту. Усе залежить від *духу* армії, тобто від почуттів, які володіють кожним з мільйонів солдатів. Хто може його створити? Хто може їх передбачити?

І все ж таки, відповідає Історія, кожного разу були перемоги, були завойовники, кожного разу під час великих переворотів у державі з'являлися великі люди.

— Справді,— відповідає трохи пізніше Толстой,— щоразу, коли з'являлися завойовники, були війни, але це не означає, що ці завойовники були причиною війни. Кожного разу, коли локомотив рушить з місця, я чую свисток. Це не означає, що свисток — причина руху поїзда... Щоб дослідити закони історії, ми повинні лишити осторонь міністрів і генералів, щоб дошукатись єдиних, нікчемних причин, які єднають і спрямовують маси. Ці причини надто численні, щоб людський розум міг їх охопити, так само як закони історії, що нам лишаться завжди невідомими. Мудрий генерал — це не Наполеон, який вірить в те, що веде велику армію до перемоги, в той час як вона штовхає його до поразки. Це Кутузов, який має просту властивість спокійно спостерігати події і якому його довгий воєнний досвід,

мудрість старої людини довели, що одна людина не могла б вершити долю сотень мільйонів людей, які борються проти смерті.

Про роль видатних осіб в історії, про свободу і необхідність можна було б дискутувати безконечно. А тим часом життя триває і художній твір таємниче демонструє свою красу. Справжня філософія «Війни і миру» не в абстрактних відступах Толстого, які Софія Андріївна, добрий суддя, ненавиділа, а в кількох величних пасажах, де читач разом з персонажами знаходить розв'язання проблем, які його хвилюють. Це майже завжди несподіване зіткнення з реальністю, пов'язаною зі смертю або з коханням. Це відбувається тоді, коли поранений князь Андрій падає на полі бою. Над ним немає нічого, крім неба, де повільно пливуть сірі хмари. «Як тихо, спокійно і урочисто, зовсім не так, як я біг,— подумав князь Андрій,— не так, як ми бігли, кричали і бились; зовсім не так, як з розлюченими і переляканими обличчями тягли один в одного віник француз і артилерист,— зовсім не так повзуть хмари по цьому високому, безкрайньому небу. Як же я не бачив раніше цього високого неба? І який я щасливий, що узнав його нарешті. Так! Все пусте, все обман, крім цього безкрайнього неба». Це, можливо, не є теорія і безумовно не філософія, але зворушує нас, як плин хмар, що заспокоює князя Андрія. Це і те, що полонений П'єр Безухов відкриває нову правду, просту і велику,— доброту російського селянина, яку втілює Платон Каратаєв, його товариш по полону. У вустах Платона все набирає характеру справжньої величі. «Прихильностей, дружби, любові, як розуміє П'єр, Каратаєв не мав жодних, але він любив і любо жив з усім, з чим його зводило життя, і особливо з людиною — не з певною якоюсь людиною, а з тими людьми, які були перед його очима. Він любив свою шавку, любив товаришів, французів, любив П'єра, який був його сусідом...» Платон Каратаєв

мав залишитись для П'єра і лишається для нас втіленням повної, неприступної, вічної простоти і щирості.

Війна і мир чергуються одне з одним. Герої вмирають або старіють. Сама Наташа стає обважнілою. А діти ростуть, і дерева зеленіють знову. Усе змінюється, і все продовжує жити. Дві речі здаються вічними: зоряне небо над нашими головами і закон кохання в наших серцях. Чому? Відповісти на це питання не є завданням ні поета, ні романіста. Їхня роль у тому, щоб пройти широкими кроками через події, страждання, катастрофи і змалювати їх з непідкупною простотою, показати у житті те, що нас втішає. «Війна і мир» — хроніка багатостраждальної епохи. Це книга, яка примушує любити життя, викликаючи, як велика музика, живе почуття невмолимого, проте такого, що вселяє надію,— руху Часу.

МИСТЕЦТВО ЧЕХОВА

Щоб зрозуміти Чехова-людину, не слід уявляти його собі таким, яким ми звикли бачити його на портретах останніх років. Втомлене обличчя, пенсне, яке робить його погляд тьмяним, борідка дрібного буржуа — це не справжній Чехов. Хвороба, смерть, що насувалася, неймовірна втомленість наклали свій відбиток на цей його погляд. Краще подивіться, яким був Чехов у двадцять років. Щирий, сміливий погляд, безстрашно спрямований на світ. Він уже встиг чимало вистраждати, і страждання зробили його сильнішим. Ніколи ще розум чесніший не спостерігав людей. Ми побачимо, що він був великим, можливо, одним з найвизначніших митців усіх часів і всіх народів. Ним захоплювався Толстой. Музичною тональністю почуттів він нагадував Шопена. Це був не просто митець, це була людина, яка відкрила для себе і без жодного догматизму запропонувала людям особливий спосіб життя і мислення, героїчний, але

чужий фразерству, такий, що допомагає зберегти надію навіть на грані відчаю. Він захоплювався Марком Аврелієм [1] і був гідний його. Але він ніколи не дозволив би, щоб йому про це сказали,— така була його єдина слабість.

Не так вже й легко почати розмову про мистецтво Чехова, знаючи із спогадів сучасників, як безжально судив він своїх критиків. Спочатку його вважали чимсь на зразок напів-Мопассана, і він справді працював тоді над невеликими оповіданнями, чудово написаними, але не позначеними глибиною. Коли ж він став великим письменником, далеко не всі прийняли його всерйоз, і це його мучило. Він мав складну і по суті сором'язливу душу. До того ж найчудовіші його творіння не били на ефект, у них не було того, що впадає в око. Крикуни відтісняли його на другий план. Його гризло і це. «За всіх часів так: Короленко і Чехов, Горький і Чехов»,— говорив він.

Потім його почали називати «похмурим письменником», «співцем сутінкових настроїв». Бунін [2] розповідає, як це обурювало Чехова. «Яка я похмура людина... який такий песиміст?» «Тепер,— продовжує Бунін,— без усякої міри перегинають палицю в інший бік... Твердять: «чеховська ніжність і теплота». Що ж почував би він, читаючи про свою ніжність! Дуже рідко і дуже обережно слід вживати це слово, говорячи про нього. Ще огиднішими були б йому ці «теплота і сум».

«Піднесені слова» його дратували. Аматорів пишномовних промов він сухо уривав. Коли один знайомий поскаржився йому: «Антоне Павловичу! Що мені робити? Мене рефлексія заїла!» — він відповів: «А ви менше горілки пийте». Одного разу його відвідали три вифрантчені дами, сповнивши кімнату шелестом шовкових спідниць і запахом міцних парфумів, вони зробили вигляд, ніби їх дуже цікавить політика, і — почали «ставити питання».

— Антоне Павловичу! А як ви гадаєте, чим скінчиться війна?

Антон Павлович покахикав і тоном серйозним і ласкавим відповів:

— Мабуть, миром...

— Так, звичайно! Але хто ж переможе? Греки чи турки?

— Мені здається, переможуть ті, хто сильніші...

— А хто, на вашу думку, сильніший? — навперебивки запитували дами.

— Ті, хто краще харчуються і більш освічені...

— А кого ви більше любите — греків чи турків?

Антон Павлович ласкаво подивився... і відповів з лагідною люб'язною посмішкою:

— Я люблю мармелад... А ви любите?

Він ненавидів такі слова, як «гарно», «соковито», «барвисто». І обурювався пишномовністю московських модерністів: «Які вони декаденти! Вони здоровезні мужики! Їх би в арештантські роти віддати!.. Усе це нове... мистецтво — нісенітниця. Пам'ятаю, у Таганрозі я бачив вивіску «Заклад штучних мінеральних вод». Ось і це те саме. Новим є тільки талановите». Він міг би сказати словами Поля Валері: «Ніщо на світі не старіє так швидко, як новизна». Марнославна дурість була йому так само огидна, як і Флоберу, але коли Флобер обурювався, то Чехов спостерігав і аналізував витоки недоумкуватості і пихатості з прозірливістю вченого.

Він любив повторювати, що людина, яка не працює, завжди почуватиме себе спустошеною і нездарною. Сам він працював, навіть коли слухав. Його записні книжки сповнені сюжетів, схоплених на льоту. Іноді він виймав із стола записну книжку і, піднявши обличчя і блискаючи скельцями пенсне, потрясав нею в повітрі і говорив: «Рівно сто сюжетів! Еге ж, мосьпане! Не вам рівня, молодим! Хочете, парочку продам?»

Сюжет, щоб зацікавити його, повинен бути простим:

наприклад, професор дізнається, що хворий на невиліковну хворобу, і веде щоденник своїх останніх місяців. З цього він створив шедевр («Нудна історія»). Його привернув контраст між трагізмом смерті, що насувається, і буденністю останніх вчинків людини.

А ось ще розроблені ним сюжети. Візник, який напередодні втратив сина і повинен працювати, пробує розповісти про своє горе сідокам, але зустрічає у відповідь тільки байдужість. Або: офіцерів, які розмістилися на ночівлю, запрошують у дім, де є молоді жінки. Якась жінка у темряві цілує одного з них, соромливу і стриману людину. Він шукає її, але марно. Або: зустріч людей дуже похилого віку. У житті одного з них була серйозна провина, він зловживав чужим довір'ям. Усе давно забуто. Ніхто нібито не згадує про це. Дуже багата жінка, одержавши у спадщину завод, почуває себе нещасливою і робить спробу зблизитися з робітниками. Їй навіть здається, що вона покохала одного з них. Усе кінчається невдало. Вона продовжує вести ненависний їй спосіб життя, а її дочка, мужніша, виїжджає до Москви.

Його сюжети прості і ненадумані. «В оповіданнях Чехова,— говорить Горький,— немає нічого такого, чого б не було у дійсності. Страшна сила його таланту саме у тому, що він ніколи нічого не вигадує від себе». Він міг би, як і багато інших письменників (наприклад, Золя і Мопассан, якими він, втім, захоплювався), драматизувати ситуацію. Але патетика йому була гидкою: «Літератор повинен бути так само об'єктивним, як і хімік; він повинен зректися житейської суб'єктивності». Він повинен сідати писати тільки тоді, коли «відчує себе холодним, як лід», коли він знає, що «гноївні у пейзажі відіграють дуже поважну роль» і що «злі пристрасті так само властиві життю, як і добрі».

Будучи лікарем, він міг спостерігати людей у найстрашніші і найкризовіші моменти. Хвороба і злидні не

брешуть. Людина уявляється Чехову істотою страждаючою і часто у своїй мерзенності близькою до тварини.

Йому довелося бачити мужика з пропороним вилами животом; жінку, що обварила окропом дитину ненависної суперниці... Він записує: «Коли живеш вдома у спокої, то життя здається звичайним, але тільки-но вийшов на вулицю і розпитуєш, наприклад, жінок, то життя — жахливе».

Але коли життя жахливе, як перенести його самому і як допомогти іншим? Передусім активним співчуттям. Жоден письменник *не діяв* так активно, щоб полегшити людські страждання, як Чехов — лікар і порадник. Деяке уявлення про те, яким міг би бути світ, дає кохання. Мужчина чи жінка, коли вони кохають, відмовляються від егоїзму і марнославства. Але є дещо вище за кохання, це — правда. Ніколи не можна брехати, а щоб не брехати, треба стежити за собою.

Одного разу він сказав Буніну: «Треба, знаєте, працювати... не покладаючи рук... все життя». І, помовчавши, без явного зв'язку додав: «На мою думку, написавши оповідання, слід викреслювати його початок і кінець. Тут ми, белетристи, більш за все брешемо... І коротше, слід говорити якомога коротше».

І раптом: «Дуже важко змальовувати море. Знаєте, який опис моря читав я недавно в одному учнівському зошиті? «Море було велике». І тільки. Як на мене, чудово».

А комусь ще сказав: «Слід завжди перегнути навпіл і розірвати першу половину. Я кажу серйозно. Як правило, початківці намагаються, як то кажуть, «вводити в оповідання» і половину напишуть зайвого. А треба писати, щоб читач без пояснень автора, з самої течії оповідання, з розмов дійових осіб, з їхніх вчинків зрозумів, у чому річ... Ось, що не має прямого відношення до оповідання, усе слід нещадно викидати. Коли ви говори-

те у першому розділі, що на стіні висить рушниця, у другому або третьому розділі вона повинна вистрелити».

З вимогливості до себе і прагнення писати тільки правду, навіть «наукову правду», Чехов в останні роки безжально скорочував свої твори.

— Схаменіться,— обурювалися друзі.— У нього треба віднімати рукописи. Інакше він залишить у своєму оповіданні тільки те, що вони були молоді, закохалися, а потім одружилися і були нещасливі.

Він відповідав:

— Послухайте, але ж так воно, по суті, й є.

Одного разу він сказав: «Коли б я був мільйонером, то писав би твори завбільшки з долоню.

Толстой не любив чеховських п'єс. «Тільки одна втіха у мене й є,— розповідав Чехов,— він мені якось сказав: «Ви знаєте, я терпіти не можу Шекспіра, але ваші п'єси ще гірші. Шекспір все ж таки хапає читача за комір і веде його до невідомої мети, не дозволяє збочити. А куди з вашими героями дійдеш?»

Антон Павлович відкидає назад голову і сміється так, що пенсне падає з його носа.

— [...] Був він хворий,— продовжує він,— я сидів поряд з його ліжком. Потім став прощатися; він узяв мене за руку, подивився мені в очі й каже: «Ви хороший, Антоне Павловичу!» А потім посміхнувся, випустив руку і додав: «А п'єси ваші все ж таки погані».

При всій моїй повазі до Толстого я переконаний, що він не має рації і що театр Чехова хоча й не кращий за його прозу,— це неможливо,— але так само добрий. Його п'єси, немає сумніву, утверджують славу свого автора, навіть з більшим блиском, бо вони виконуються в усьому світі, а безпосереднє враження від спектаклю завжди сильніше, ніж від книжки.

Його найвідоміші, і найвідоміші заслужено, п'єси — це «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестри» і «Вишневий

сад». У всіх них, за винятком «Трьох сестер», діють провінційні поміщики. Це картина суспільства, яке руйнується і нудиться. Герої мріють вирватися із свого оточення і поїхати або до Москви, яка у мріях здається якоюсь столицею щастя, або, як у «Вишневому саді»,— до Парижа.

«Дядя Ваня» — шедевр, який я не можу дивитися без сліз. Ще Горький казав: «Цими днями дивився «Дядю Ваню» і плакав, як баба». Чому? Тому, що це історія самопожертви і поразки трьох дуже добрих людей: самого дяді Вані, Соні, гідної любові, але негарної і тому знехтуваної, і особливо Астрова, сільського лікаря, який плекає найблагороднішi мрії про майбутнє, але усвідомлює, що приречений на буденне існування, крах усіх надій. Заради чого все це? Заради того, щоб на мить блиснули і зникли люди, подібні до іменитого і нестерпного професора Серебрякова і його молодої дружини, дуже гарної, надто гарної Єлени Андріївни. Здається, Чехов уявляв собі тільки три типи жінок: молода дівчина, мрійлива і чиста; сліпуча красуня, трохи навіжена і небезпечна; негарна, але прекрасна жінка, лагідна і нещасна.

Наприкінці п'єси Гордовиті покинуть ці похмурні місця, Лагідні залишаться самі. І все ж таки в останніх репліках п'єси Чехов залишає нам велику надію.

* * *

Спробуємо розібратися, які ж особливості театру Чехова. Передусім його театр, як і оповідання, простий, персонажі розмовляють природно. Інтригу зведено до мінімуму. Глядач переживає певну ситуацію, і переживає її у часі, що зближує п'єсу з романом. У Чехова, взагалі, різниця між ними майже не відчутна. Текст у його п'єсах важливий не стільки тим, що у ньому говориться, скільки тим, що замовчується. За ним стоїть

підтекст, німий і тривожний. Лише у рідкі моменти ті, хто надто сильно страждає, насмілюються кричати про свій біль або лють (наприклад, вибух дяді Вані проти уявного світила), але паузи відіграють найважливішу роль. Іноді хто-небудь з героїв удається до довгого монологу, його перериває інший —зі своїм монологом, ніяк не зв'язаним з попереднім. З репліками Чехов чинить так само, адже справді люди і в житті часто продовжують свою думку, не слухаючи інших.

Одного разу він зателефонував з-за кордону, розповідає Станіславський, щоб викреслити у «Трьох сестрах» чудовий монолог, де Андрій описує, що таке дружина з погляду провінційної людини. «Несподівано ми одержуємо записку, де говориться, що весь цей монолог слід викреслити і замінити його лише трьома словами: «Дружина є дружина». За цією фразою тяглася ціла гама настроїв і думок, і все було сказано. «Найвищим виразом щастя або нещастя,— писав він,— є найчастіше мовчання, закохані розуміють одне одного краще, коли мовчать».

У цьому він подібний до великих музикантів, які з допомогою паузи викликають чи підтримують хвилювання або дають потрібну передишку, щоб перейти до іншої теми і підкреслити її, виділити. Втім, у Чехова нерідко паузи заповнені музикою. Хтось із дійових осіб насвистує або награє на гітарі, на балалайці мелодію, що бере за душу. Завмирають удалині звуки військового оркестру. У «Чайці» без кінця співають романси. У «Вишневому саді» чути сумні пісні, щебет птахів, гітару і «віддалений звук, ніби з неба, звук струни, що увірвалася, завмираючий, сумний». Цей звук передвіщає нещастя, *нещастя,* яке завершується глухим цюканням сокири, що вирубує вишневий сад.

Якось він сказав одному з своїх друзів: «Закінчую нову п'єсу...» — «Яку? Як вона називається? Який сюжет?» — «Про це ви довідаєтесь, коли буде готова. А ось

Станіславський,— посміхнувся Антон Павлович,— не запитував мене про сюжет, п'єси ще не читав, а спитав, що в ній буде, які звуки? І ось, уявіть, вгадав і знайшов. У мене там в одній яві має бути чутний за сценою звук, складний, коротко не розповіси, а дуже важливо, щоб було саме те, що я хочу. Адже ж Костянтин Сергійович знайшов якраз те саме, що треба... А п'єсу він у кредит приймає»,— знову посміхнувся Антон Павлович. «Невже це так важливо — цей звук?» — запитав я. Антон Павлович подивився суворо і коротко відповів: «Треба».

Справді, п'єса Чехова — це музична композиція. Він любив «Місячну сонату» і «Ноктюрн» Шопена. Легко собі уявити, що він хотів передати своїми п'єсами якесь відчуття м'якості, надзвичайної легкості і замріяної краси, котрі містять ці шедеври. Це йому вдалося, і, слухаючи його п'єси, ми думаємо про те, що хоч життя й сумне, але все ж прекрасне, і можна вирвати у нього чисті миттєвості. Його авторські ремарки нагадують японські хайку: «Сцена порожня. Чути, як на ключ замикають усі двері, як потім від'їжджають екіпажі. Стає тихо. Серед тиші лунає глухе цюкання сокири по дереву, яке звучить самітно і сумно».— «Вечір. Горить одна лампа під ковпаком. Напівсутінки. Чути, як шумлять дерева і виє вітер у трубах. Стукає сторож».

Багато говорилося про його реалізм. Це реалізм поетичний, змінений. У його вказівках виконавцям був якийсь відрив від реальності, напівмрія. Качалов, артист Художнього театру, розповідає: «Я репетирував Тригоріна у «Чайці». І ось Антон Павлович сам запрошує мене поговорити про роль. Я з трепетом іду.

— Знаєте,— почав Антон Павлович,— вудки мають бути... такі саморобні, покривлені. Він же сам їх складаним ножиком робить... Сигара добра... Можливо, вона навіть і не дуже добра, але обов'язково у срібному папірці...

Потім помовчав, подумав і сказав:

— А головне — вудки...

І замовк. Я почав приставати до нього, як вести те чи інше місце у п'єсі. Він похмикав і сказав:

— Гм, та не знаю ж, ну як —як слід.

Я не вгавав з розпитуванням.

— Ось знаєте,— почав він, бачачи мою настійливість,— ось коли він, Тригорін, п'є горілку з Машею, я б обов'язково зробив так, обов'язково.

При цьому він встав, поправив жилет і незграбно разів два покректав. ...Коли довго сидиш, завжди хочеться так зробити...»

А. П. Чехову, який удруге прийшов на репетицію «Чайки» (11 вересня 1898 р.) у Московський Художній театр, один з акторів розповідає про те, що у «Чайці» за сценою скрекотатимуть жаби, тріщатимуть бабки, гавкатимуть собаки.

— Навіщо це? — незадоволеним голосом запитує Антон Павлович.

— Реально,— відповідає актор.

— Реально,— повторює А. П., посміхнувшись, і після маленької паузи каже: — Сцена — мистецтво. У Крамського [3] є одна жанрова картина, де чудово зображені обличчя. Що, коли на одному з облич вирізати носа і вставити живого? Ніс «реальний», а картина ж зіпсована.

Хтось з акторів з гордістю розповідає, що в кінці 3-го акту «Чайки» режисер хоче ввести на сцену всю челядь, якусь жінку з плачучою дитиною.

Антон Павлович говорить:

— Не треба. Це рівнозначно тому, що ви граєте на роялі піаніссімо, а в цей час упала кришка рояля.

— У житті часто буває, що у піаніссімо вривається форте зовсім для нас несподівано,— намагається заперечити хтось із групи акторів.

— Так, але сцена,— говорить А. П.,— вимагає певної умовності. У нас немає четвертої стіни. Крім того,

сцена — мистецтво, сцена відтворює квінтесенцію життя, не слід вводити на сцену нічого зайвого.

Він не любив жестів, які «оживляють». Побачивши, як у другому акті «Вишневого саду» актори ловлять комарів, він сказав: «У моїй наступній п'єсі хто-небудь з персонажів обов'язково скаже: «Яка дивна місцевість! Немає жодного комара».

Одного разу він дивився «Дядю Ваню». У третьому акті Соня на слова: «Треба бути милосердним, тату!» — ставала на коліна і цілувала батькові руку.

— Цього не треба робити,— сказав Антон Павлович,— це ж не драма. Весь сенс і вся драма людини всередині, а не у зовнішніх проявах. Драма була в житті Соні до цього моменту, драма буде після, а це — просто випадок, продовження пострілу. Адже ж постріл не драма, а випадок».

Горький писав йому: «Кажуть, [...] що «Дядя Ваня» і «Чайка» — новий вид драматичного мистецтва, де реалізм підноситься до одухотвореного [...] символізму. Я вважаю, що це дуже вірно. Слухаючи Вашу п'єсу, думав я про життя, принесене у жертву ідолу, про вторгнення краси у злиденне життя людей і про багато що інше, корінне і важливе. Інші драми не відволікають людину від реальностей до філософських узагальнень — Ваші це роблять».

Це головне. У Чехова конкретний і простий випадок завжди веде до найглибшого проникнення у людську природу і у світ ідей. У кожній п'єсі, як правило, є людина, розумна, схильна до роздумів, котра час від часу підіймається над своєю власною долею, щоб побачити світ, яким він є і яким він буде.

«Т у з е н б а х. Смійтеся *(до Вершиніна)*. Не те що через двісті або триста, але й через мільйон років життя залишиться таким самим, як і було; воно не змінюється, лишається постійним, слідуючи своїм власним законам, до яких вам немає діла або у крайньому разі про які

ви ніколи не дізнаєтесь. Перелітні птахи, журавлі наприклад, летять і летять, і які б думки, високі чи малі, не блукали у їхніх головах, все ж летітимуть, і не знати, навіщо і куди. Вони летять і літатимуть, які б філософи не завелися серед них; і хай філософствують, коли хочуть, аби летіли...

М а ш а. Все ж таки смисл?

Т у з е н б а х. Смисл... Ось падає сніг. Який смисл? *(Пауза)* ».

Це підводить нас до питання, якою ж була філософія Чехова. Питання зухвале, бо Чехов заперечував, що у нього є філософія. Хай так. Коли не можна сказати «філософія», скажемо, Weltanschaung, світогляд. Він є у кожної мислячої людини. Світогляд Чехова був мужнім і самобутнім.

Але перед тим як розпочати цей новий розділ, підіб'ємо підсумки сказаному про театр. Театр Чехова викликає цілком заслужене захоплення в усьому світі. Не тому, що його п'єси «добре скроєні». Це Чехова не цікавило. Усі його сюжети можуть бути резюмовані, як він того й бажав, у трьох фразах: люди нещасливі; їхнє становище безвихідне; вони зберігають ефемерну надію на невідоме майбутнє. Щодо музичності його п'єс Чехов — «Шопен у драматургії». Його мовчання, паузи, репризи і, у візуальному плані, його напівтони, його ніжні, акварельні барви створюють видовище, єдине у своєму роді, чуже будь-якій вульгарності виразу або почуття.

Щоб зрозуміти світогляд Чехова, слід пам'ятати: а) що сам Чехов змінювався протягом усього життя. Спочатку він охоче *моралізує* у дусі ще не постарілого Полонія. Взяти, наприклад, його листи до братів. Згодом він повністю відмовився від думки судити чужі вчинки; б) що при всій своїй поетичності його розум був передусім науковим, і дивився він на речі і на людей як лікар. «Так, наприклад, проста людина дивиться на місяць і розчулюється, як перед чимсь страшенно загадковим

і незбагненним... Але астроном не може мати щодо цього дорогих ілюзій... І у мене,— бо я лікар,— їх не багато... І мені, звичайно, шкода, тому що це засушує життя».

Правила поведінки, що належать до першого періоду, викладено у його відомому листі до брата Миколи, написаному у 26 років. У цей час сам Антон Павлович майже сформувався як особистість і закликав свого обдарованого, але непутящого брата посісти місце серед тих, кого Чехов називає «вихованими», а я б назвав «цивілізованими» людьми.

«Вихована люди, на мою думку, повинні задовольняти таким вимогам:

1) Вони поважають людську особистість, а тому завжди поблажливі, м'які, ввічливі, поступливі... Вони не бунтують через молоток або гумку, яка зникла; живучи з ким-небудь, вони не роблять з цього ласки, а йдучи, не кажуть: з вами не можна жити. Вони прощають галас, холод, і пересмажене м'ясо, і дотепи, і присутність у їх домі сторонніх...

2) Вони співчутливі не тільки до жебраків і котів. Вони вболівають душею і за те, чого не побачиш простим оком. [...] Вони ночей не сплять, щоб допомагати П[олеваємим] платити за братів-студентів, одягати матір.

3) Вони поважають чужу власність, а тому й сплачують борги.

4) Вони щиросердні і бояться брехні, як вогню, не брешуть навіть у дрібницях. Брехня образлива для слухача й опошлює його в очах того, хто говорить. Вони не хизуються, тримають себе на вулиці так само, як вдома, не замилюють очі меншій братії... Вони не балакучі і не лізуть з відвертими визнаннями, коли їх не питають... З поваги до чужих вух вони частіше мовчать.

5) Вони не принижують себе з метою викликати в іншому співчуття. Вони не грають на струнах чужих душ, щоб у відповідь їм зітхали і нянькалися з ними.

Вони не кажуть: «Мене не розуміють!» або «Я розмінявся на дрібну монету! Я... !..», тому що все це б'є на дешевий ефект, вульгарне, старе, фальшиве...

6) Вони не суєтні. Їх не цікавлять такі фальшиві діаманти, як знайомства із знаменитостями, рукостискання п'яного Плевако [4], захоплення стрічного у salon'і, популярність у портерних...»

«Хіба це мораль?» — скаже святий. Ні, мораль цим не обмежується, але це, як висловлювався Шарль дю Бос [5], норми порядності, той мінімум поваги до себе та інших, без якого немає цивілізації. *Втративши ці норми, людський світ загине.* Чинити «як справжній націонал-соціаліст», як того вимагав Гітлер, якраз і означає знехтувати усіма нормами порядності. Чехов бажав, щоб ці норми були само собою зрозумілими для всіх людей. «Бажання служити загальному благу повинно обов'язково бути потребою душі, умовою особистого щастя; коли ж воно походить не звідси, а з теоретичних або інших міркувань, то це не те». У ньому самому ця потреба була справжньою і стійкою. І хоч життя його було нелегким: він був довгий час бідним і дуже хворим,— ніхто не чув, щоб він скаржився. У дні його найгостріших страждань ті, що оточували його, ні про що не мали уявлення. Коли його жаліли, він переводив бесіду на іншу тему і з м'яким, задумливим гумором говорив про дрібниці.

Пізніше, коли його світогляд і власна письменницька етика змінюються, він уже не викладає їх у догматичній формі. Вони виявляються у прозорості його оповідань і п'єс. Він вважає, що письменник повинен зображати, а не судити. «Ви хочете, щоб я, зображаючи конокрадів, говорив: крадіжка коней є зло. [...] Хай судять їх присяжні засідателі, а моя справа — показати тільки, які вони є».

І ще: «Мені здається, що не белетристи повинні розв'язувати такі питання, як бог, песимізм тощо. Справ

белетриста — зобразити тільки, хто, як і за яких обставин говорить або думає про бога або песимізм». «Ви змішуєте два поняття: розв'язання питання і правильна постановка питання. Тільки друге обов'язкове для митця. В «Анні Карениній» і в «Онєгіні» не розв'язане жодне питання, але вони Вас повністю задовольняють, тому тільки, що всі питання поставлено в них правильно».

Дружині він писав за три місяці до смерті: «Ти питаєш: що таке життя? Це все одно, що спитати: що таке морква? Морква є морква, і більше нічого невідомо».

Треба добре зрозуміти, що, відмовившись судити, він, проте, був готовий допомогти всім, хто страждає. Ми пам'ятаємо, яку велику роль відіграли під час епідемії холери його мужність, його *самовідданість*, його допомога, медична і моральна, селянам у Меліхові. Він вважав також, що «справа письменників — не обвинувачувати, не переслідувати, а заступатися навіть за винних, коли вони вже засуджені і відбувають кару». І вже тим більше за невинних. Під час справи Дрейфуса [6] він прилюдно схвалив позицію Золя і майже посварився з Суворіним [7], який був антидрейфусаром. «І який би не був присуд, Золя все ж таки відчуватиме живу радість після суду, старість його буде доброю старістю, і помре він із спокійним сумлінням».

У самого Чехова не було старості. Але ми знаємо, що він помер з чистою совістю. Він писав десь, що великий письменник повинен вести читача до великої мети. Яку ж мету ставить він? «...свобода від сили і брехні, у чому б останні не виявлялись. Ось програма, якої б я дотримувався, коли б був великим митцем».

Такою була його програма, коли додати до цього активне співчуття. За чеховським скептицизмом і агностицизмом приховується віра в людину, бо в глибині людського серця *існує* справжнє почуття любові. Воно *легше* за все виявляється у коханні між чоловіком і жінкою. Але «те, що ми відчуваємо, коли буваємо закохані,

можливо, є нормальний стан. Закоханість вказує людині, якою вона повинна бути».

Якою вона повинна бути... Це означає доброю, безкорисливою, такою, що поважає інших. Ось яке те чистіше життя, до якого Чехов указує шлях у своїх п'єсах та оповіданнях. О, він не говорить цього прямо. Він робить це з нескінченною цнотливістю і сором'язною м'якістю. Але ми ж знаємо, що стаємо кращими, виходячи з театру після перегляду «Дяді Вані» або «Вишневого саду». А це для митця — справжня і єдина слава.

Розділ III

У ВИРІ XX СТОЛІТТЯ

РОЛЬ ПИСЬМЕННИКА У СУЧАСНОМУ СВІТІ

Чи відрізняється роль письменника сьогодні від тієї, яку він відігравав у минулі часи? Щоб відповісти на це питання, треба передусім замислитись над призначенням письменника і, ширше, митця.

Як би ми не заглиблювались у минуле, хай навіть у доісторичну епоху, ми бачимо, що люди завжди були живописцями, скульпторами, що вони творили легенди і міфи. Печерні жителі малювали тварин на стінах своїх печер. У Єгипті замуровані могильні камери, куди нікому не було доступу, прикрашалися прекрасними барельєфами. Усі народи мали свої священні тексти, які спочатку передавалися усно, потім були записані. Поеми Гомера належали всій Греції. У середні віки люди вкладали значну частину своїх грошей у будівництво соборів. У сучасному світі мистецтво продовжує грати величезну соціальну роль. Чоловіки і жінки усіх країн, усіх соціальних верств купують романи, ходять у театр, у кіно. Чому?

Так, чому вони ладні заплатити своєю працею або своїми грішми за створення штучних світів і насолодження ними? Нас щодня гризуть і п'янять кохання, ревнощі, честолюбність, війни, страх смерті, чому ж замість того, щоб забути у часи дозвілля про марність людської долі, ми йдемо у театр або в кіно, щоб побачити на сцені або на екрані драми, подібні до наших власних? Знов-таки: чому? Хіба реальне життя не досить багате, щоб нас задовольнити? У нас є своя політична боротьба, і досить пристрасна, чому ж ми йдемо у театр

дивитись «Юлія Цезаря» Шекспіра? Ми самі довго, тяжко навчалися життя, чому ж нас цікавлять роки учнівства Вільгельма Мейстера, Жюльєна Сореля або Растіньяка?

БАГАТОГРАННІСТЬ РОЛІ МИТЦЯ

На це питання я відповім, що *письменник* і, *ширше, митець грає у людському суспільстві незмінну роль, незалежно від часу і місця.* Роль ця багатогранна.

1. Ми чекаємо від мистецтва — роману, драми або фільму — того, чого не може нам дати життя. Коли ми пристрасно чого-небудь бажаємо, є два способи задовольнити наше бажання. Перший — здобути або завоювати бажане. Це — дія. Дикун відчуває голод — він вирушає на полювання або на рибалку. Юнак захоплений жінкою — він намагається їй сподобатись. Але може трапитись, що здійснення потрібної дії неможливе. Чоловік може виявитись надто слабким для полювання або надто нерішучим для залицяння до жінки. Які ж тут допоможуть ліки? Перейти від дії до її зображення. Як чинить первісний художник, коли він не знаходить бізона або оленя? Він малює їх на стінах печери Ласко і сподівається, що зображення магічно приверне дичину. Як чинить невдалий коханець, якому доводиться задовольнятися найжалюгіднішими об'єктами кохання? Коли це грек епохи Гомера, він принаджує на своє ложе богинь: Афродіту або Геру; коли це француз XX століття, він насолоджується у кіно лицезрінням Жанни Моро або Бріжітт Бардо. Або закохується у Наташу з «Війни і миру», у пані де Реналь з «Червоного і чорного», в Альбертіну Марселя Пруста. Життя багатьох людей пусте і тьмяне, його одухотворює лише вигадка.

2. Перевага зображення над дією, роману над дійсністю у тому, що мистецький твір дозволяє те, у чому

відмовляє реальне життя: *безкорисливе споглядання.* Подібно до толстовського князя Андрія, ми, на жаль, чоловіки і жінки нашої епохи насильства, пережили війну і мир; подібно до нього зазнали кохання. Але за яких умов? Змушені діяти негайно, одержимі гнівом, страхом, тугою, ми прожили своє життя, так і не пізнавши його. Нас щомиті підганяла необхідність щось вибирати, вирішувати, до чогось братися. «Мені хотілося б зупинитися, перепочити, насолодитись цим обличчям, цим почуттям»,— говорили ми. «Ні,— відповідало життя.— Йди далі! Скоріше!» Тільки поети і романісти рятують нас від цього поспіху. «Найдовший день» на узбережжі Нормандії був пекельним безладдям, убивчою біганиною, коли кожний бачив навколо себе тільки зливу заліза і крові. На екрані цей день стає прекрасним видовищем. Ватерлоо для читача «Пармської обителі», Верден для читача «Людей доброї волі» [1] не становлять ніякої небезпеки, не вимагають ніяких рішень. Споглядання їх безкорисливе. Як каже Мальро, Венера Тіціана не викликає бажання оволодіти нею, вона викликає бажання нею захоплюватись.

Естетичне почуття завжди безкорисливе. Я це повторюю,— і в цьому його суть. Великі письменники уникали нав'язувати нам вирок, що повернуло б нас у царство необхідності, їхні твори грунтувалися на непорушних цінностях: добрі, любові, дружбі. Вони давали змогу читачеві зазнавати почуття, які робили його сильнішим; вони вміли надати значного інтересу найнікчемнішим епізодам повсякденного життя. Показуючи, що дрібні драми варті великих, більш за те, що дрібні драми і *є* великими, Бальзак, Чехов, Піранделло [2] втішали тих, хто веде життя, на поверховий погляд, непомітне. Вони писали для всіх, і усі їх читали. Народ Франції — усі його класи у сімдесяті роки минулого століття читали Віктора Гюго так само, як англійці читали Діккенса. Античний театр хвилював усіх жителів Афін або

Рима. Усі його розуміли, усі ним захоплювались. Велике мистецтво очищало людей і, я вважаю, робило їх кращими. Такою є одна з постійних функцій мистецтва. Воно і сьогодні повинно здійснювати її, хоч деякі з наших митців про це забувають.

3. Але це ще не все. Ще одна функція мистецтва — робити незрозумілий світ доступним нашому розумові. Що ми розуміємо в житті? Майже нічого. Люди незрозумілі, надто складні. Ми проводимо все життя поряд з батьками, дітьми, з подружжям, так і не пізнавши їх до кінця. Та й самого себе не знаєш. Ще менше знаєш тих, хто далекий від тебе: державних діячів, твій народ, інші народи. Природу оповивають тумани, і вона від нас весь час зникає. Мені хотілося б уловити вираз кожного обличчя, а воно вже змінилося, ніби брижі пробігли по воді. Наші власні почуття мінливі, як квітневе небо. Але добре побудований роман пропонує нам людські образи, хай іноді і таємничі, але завжди доступніші для розуміння, ніж істоти реального світу, бо вони — творіння розуму.

Ars est homo additus naturae — мистецтво — це людина, приєднана до природи. Отож це — природа, наближена до людини.

Виразність мистецтва не потребує роздумів. Прекрасне зрозуміле без пояснень. Ви дивитесь на собор; його краса вас хвилює, але вона не диктує вам теологічних міркувань. Вона сама по собі означає щось велике, таємне, божественне. Статуя середньовічного святого, як і статуя античного божества, надає вічної форми блукаючим мріям людства. Безпредметні мрії тяжкі; це розумієш у години безсоння. Художник, романіст надають мрії предметності, форми. Яка насолода знаходити у нашому світі, який весь час змінюється, постійні форми: Джоконду, пані Боварі, Терезу Дескейру, Анну Кареніну. До них можна постійно повертатися, на них відпочиває погляд. У цьому весь зміст великого роману

Пруста: «Життя, так, як воно тече,— тільки утрачений час, врятувати що-небудь можна, тільки надавши йому форми вічності, тобто форми мистецтва». І у цьому ще одна постійна функція письменника. Від Ахілла і Патрокла до Дон-Кіхота і Санчо, від Андромахи до Беатріче, від Альбертіни до Шарлюса письменник творить вічні форми, істинніші і постійніші, ніж форми самого життя.

Усе це наводить на думку, що *було б абсурдом твердити, ніби роль письменника у сучасному світі цілком відрізняється від тієї, яку він грав раніше, що форма мистецтва, яка була прекрасна, може назавжди втратити свою значимість і що в мистецтві існує прогрес.* Жоден сучасний поет не може бути геніальніший за Гомера і грецьких трагіків. Пруст не вищий за Бальзака; він просто інший. Малларме і Валері не є «прогресом» по відношенню до Гюго і Бодлера [3]; це просто інші люди і жили в іншу епоху. Чехов не кращий і не гірший за Гоголя, і він не став би тим, ким був, коли б Гоголь не був його попередником. Жоден письменник, жодне покоління не починають з нуля. Тільки поверхова людина неспроможна глибоко захоплюватись майстрами минулого.

В той же час різні історичні епохи, різні широти породжують свою власну форму мистецтва. Постійні потреби лишаються незмінними, бо така їхня суть. Але спосіб їх задоволення, а отже, і засоби вираження змінюються. Класицизм відповідав епосі суворої ієрархії, яка усвідомила свою сталість. Романтизм, з його втечею в екзотику, у фантастику або історію, приносив полегшення суспільству, незадоволеному собою (німецька молодь за часів Гете, французька молодь, у якої за часів Реставрації було відібрано славу імперії; американська молодь у 1920 році [4]). Наука і позитивістська філософія п'ятдесятих років XIX століття неминуче мали породити натуралістичний роман. У наші дні, коли для фізика матерія виражається у математичних фор-

мулах, коли я сиджу вже не на стільці, а на сплетінні рівнянь, і художники, або, в усякому разі, деякі з них, відкидають предмет, деякі романісти відмовляються від сюжету і персонажів. Так уже йдеться. Вони належать своєму часові.

Те, що називається «новим романом», заслуговує на наш інтерес. Ефект шоку відіграє важливу роль у літературі. «Прекрасне завжди дивне»,— говорив Бодлер. Те, що не вражає, мало привертає увагу рафінованих і пересічених літераторів. «Новий роман» потрібен *«завжди»*. Помилкою тільки було б вважати, що «новий роман» *абсолютно* новий або що він вічно залишиться «новим». *Кожний* великий романіст створює свого часу «новий роман». Бальзак і Стендаль настільки бентежили своїх сучасників, що їх не визнавала більшість критиків. Пруст, коли він написав «У бік Свана», 1913 року, не був зрозумілий. Але обережно! Ефект шоку миттєвий, подив притуплюється. Звикаючи до дивного, публіка втомлюється від нього. У неї незабаром виникнуть нові потреби, і для збудження апетиту їй знадобляться нові приправи. Якийсь час вони будуть до смаку, а потім теж здадуться прісними. «Ніщо на світі не старіє так швидко, як новизна»,— говорив Валері, привертаючи тим самим увагу до того, що не старіє: до цінностей, які не нові, але вічні.

Особливістю нашого часу є те, що «авангард» сьогодні прагне новацій що б там не було і внаслідок смішної ілюзії вважає себе «авангардом ad aeternum *. Проте авангард будь-якої епохи внаслідок невблаганного руху Часу, змін у звичаях і амортизації шоку неминуче перетворюється на ар'єргард епохи наступної. Ні Вірджінія Вульф [5], ні Пруст не говорили і не думали про себе: «Я належу до авангарду». Для нашої епохи характерний культ несподіваного — це небезпечна спокуса для

* Навічно *(лат.)*.

містифікаторів. Але це — шанс для розвідників і предтеч, які, зумівши розгледіти джерело, що пробивається, кинуться у потік першими.

АНГАЖОВАНИЙ ПИСЬМЕННИК

Другий модний термін, характерний для нашого часу,— «ангажованість» письменника. Нам кажуть: «Сучасний письменник повинен бути ангажованим». А великі письменники минулого хіба не були ангажованими? Іншими словами, чи займали вони тверді позиції в позаестетичних питаннях? Чи вторгалися вони у царину дії? Чи брали участь у релігійному, політичному, соціальному житті? Не думаю, щоб у цій галузі існувало непорушне правило. Вольтер і Руссо були письменниками ангажованими, Віктор Гюго або Жорж Санд — теж, Бальзак вважав себе монархістом, Стендаль — республіканцем. Флобер, навпаки, вимагав від митця безсторонності. Він вважав, що мистецтво, естетичне переживання лежать за межами боротьби пристрастей. Мистецтво може живитися тільки пристрастями приборканими. Воно — «почуття, про яке згадуєш у цілковитому спокої». Флобер використав згадки про своє юнацьке кохання до пані Шлезінгер, працюючи над «Вихованням почуттів». Але він пише: «Ти, мій любий, змалюєш вино, кохання і війну, тільки якщо сам ти не п'яниця, не коханець і не вояка. Ти талановито змалюєш політичний світ, тільки коли сам ти не належиш до жодної партії».

Я особисто вважаю, що Флобер перебільшує. Не пристрасть псує художній твір, а прагнення щось довести. Художній шедевр може бути ангажованим, але він ніколи не буває ні дидактичним, ні педантським. Паскаль у «Листах до провінціала» пристрасний, як і Таціт [6] в «Анналах»,— і це прекрасно. Письменник може і по-

винен зображати політичні пристрасті, як і будь-які інші. Адже він сам пережив їх. Але оскільки мистецтво — подолання конфліктів, митець повинен владарювати над власними пристрастями. Толстой, викликаючи захоплення як автор «Війни і миру» і «Анни Кареніної», де він кидає на все рівне світло, значно менше великий, коли проповідує і доводить. Бальзак, можливо, католик і монархіст (я кажу «можливо», тому що тут слід взяти до уваги снобізм і дружні зв'язки), але він розуміє *все* і малює республіканців величними, атеїста — благородним. Бальзак прощає всіх, говорить Ален, подібно до священика, який дуже швидко відпускає гріхи.

Коротше, я вважаю, що письменник, як у минулі часи, так і сьогодні, може бути єдиним у двох іпостасях. З одного боку, це — письменник-політик, який полемізує: Гюго у «Наполеоні Малому», Шатобріан у «Буонапарте і Бурбонах», Золя у «Я звинувачую!»,— і твори цього роду по-своєму прекрасні, оскільки пристрасть надає тут стилеві жару. Письменник впливає на суспільство, і на його совісті зробити цей вплив облагороджуючим і плідним. Але, з другого боку, він *митець,* який очищає і вгамовує загальні, у тому числі і власні, пристрасті, підіймаючись над сутичкою. Марсель Пруст, пристрасний дрейфусар, неупереджений, коли описує «справу» у своєму романі. Гюго на перших сторінках «Знедолених» підноситься до великодушності єпископа Мірієля. Шатобріан у «Замогильних записках» прощає і Наполеона, і себе самого, і свій час. Ось найбільше мистецтво, ось справжнє естетичне переживання, ось очищення пристрастей, і так було за всіх епох. Саме в цьому неминуща цінність мистецтва, це — мета, яку повинен ставити перед собою письменник «сучасний», як ставили її письменники минулого. Але вона вимагає від митця рідкісної величі.

* * *

Політик проводить свою боротьбу, і коли він веде її, не вдаючись до негідних вчинків, талановито, я йому аплодую. Завдання митця — створювати *цінності*. І у наші дні письменник тут нерідко опиняється у скрутному стані, а то й навіть у безвиході. Багато сучасних авторів змальовують абсурдність людської долі. Велике відкриття! Його зробили вже Паскаль і Монтень. Але Паскаль пропонував свій засіб порятунку — віру. Монтень свій — мудрість. Сьогодні серед письменників чимало таких, які ніби зареклися змальовувати вічні позитивні цінності, сталість людських почуттів. Вони описують тільки порожнечу існування і марні силкування жалюгідних людських істот знайти забуття в еротиці і пияцтві. Читачі майбутніх століть будуть здивовані. «Чи можливо,— скажуть вони,— щоб люди настільки впали у відчай?» Коли наші нащадки підуть у своїх дослідженнях глибше, вони, безумовно, знайдуть у нашій історії цинізм і жорстокість, але відзначать також, що поборники цього песимістичного мистецтва, цього чорного театру рекрутувалися здебільшого серед багатих нероб, у країнах, де суспільство досягло високого ступеня добробуту і було відносно щасливим.

Багаті нероби, а також молодь, яка ще не почуває відповідальності, можуть насолоджуватись естетичними емоціями, котрі збуджують у них чорний театр, неясні фільми і безсюжетні романи, тому що цих людей, досить байдужих, цікавить чиста форма. «Ну, а широка публіка?» — запитають себе наші правнуки. «Що читала широка публіка? Чого вона жадала?» Правду кажучи, широка публіка бажала того ж, як і завжди,— вона поглинала зовсім іншу їжу. Разючою особливістю сучасного світу є співіснування у ньому двох культур: культури масової і тієї, яку прийнято називати «елітарною». Розвиткові масової культури сприяли нові технічні

засоби інформації і розповсюдження: дешеві кишенькові видання, радіо, телебачення, кіно. Ця культура потребує величезної аудиторії і прагне бути універсальною. Найдивніше, що це їй вдається. Прекрасний фільм користується успіхом у Римі, як і в Нью-Йорку, у Токіо, як і у Дакарі. Книжка у той самий день видається тридцятьма мовами. Видавці працюють у масштабах планети. Ніколи ще художні шедеври не мали такої величезної аудиторії.

Однак ця гігантська культурна індустрія спочатку вжахнула сучасного письменника. «Мої ідеї,— говорив він,— буде профільтровано продюсерами, по них пройдуться своїм котком техніки. Що від них залишиться?» Диво у тому, що дещо все ж таки залишається. Масова культура, безумовно, несе чимало сміття, але вона поширює при цьому також і прекрасне. Інакше і бути не може. Заповітні потреби людей лишилися старими. Щоб зацікавити глядачів, щоб втримати аудиторію, давши їй потрібну порцію поезії і величі, без яких люди почувають себе нещасливими, масові засоби інформації не можуть довго обходитись без творчої вигадки. Вульгарними видовищами можна привернути увагу на якийсь час декого, але не завжди і не всіх. І тут елемент шоку відіграє корисну роль. Фільм, зроблений у новій манері («Дорога», «Хіросіма, любов моя», «Марієнбад»), матиме більший успіх, ніж фільм банальний. І у дешевих кишенькових виданнях на визначних письменників попит більший, ніж на авторів посередніх.

Масова культура надає сучасному письменникові небувалих можливостей формувати людину. Технічний прогрес збільшив і надалі все збільшуватиме години дозвілля. Цей вільний час заповнюватиметься читанням і видовищами. «Масова культура,— пише Едгар Морен,— захоплює зону, звільнену від праці, свят, домашніх турбот. Скасування великих цінностей породило цінності великої порожнечі...» Не маючи потреби заробляти свій

хліб у поті чола, усе більша частина людства вдається до розваг. Свідомість величезної кількості людей на всій планеті зміниться під впливом книжок, театру, кіно. Уже тепер відчутний вплив наших західних цивілізацій на народи, які раніше були йому непідвладні. Культурна індустрія адресується усім класам, усім країнам. Подібно до того як універсальні магазини пропонують покупцеві готовий одяг, позначений маркою найвідоміших майстрів кравецького мистецтва, масова культура залучає до своєї орбіти талановитих митців. Які можливості відкриваються для наших письменників! Так, які можливості, коли тільки у нас за душею є щось велике, яке ми можемо принести людям.

У цьому ж і вся проблема для сучасного письменника. Коли він не має що запропонувати, крім відчаю або системи гедоністичних цінностей, пожадливі уми метнуться шукати поживу в іншому місці. Але треба сподіватись, що в літературі, яка стала світовою, проб'ється, подолавши відразу до життя і тоскний страх перед ним, джерело розуміння, жалю і любові. Це неправда, що молодь цікавиться лише бездумними розвагами. Подивіться, який успіх у всьому світі має драматургія Чехова — «Дядя Ваня», «Три сестри», «Чайка». Хто знає, чи не здійснюється зараз завдяки чудесам науки «якась мутація — чи не створюється нова людина» *. Допомогти цій новій людині народитися — наш письменницький обов'язок.

Наш обов'язок — допомогти читачеві бачити у кожній людині людину. Те, що дістало назву концентраційного табору, це земне пекло, де було узаконено жорстокість, тортури, вбивство,— усе це стало можливим тільки тому, що звірячі доктрини не визнавали однакової цінності людської особистості, рівності людей усіх країн, усіх рас. Роль романіста, драматурга, кінематографі-

* Едгар Морен.

ста — дати відчути цю єдність людства. Наші кращі читачі — це скромні люди, які працюють, кохають, страждають і намагаються зрозуміти. Вони звертаються до книжок не для того, щоб захоплюватись тією або іншою технікою письма,— вони шукають там вічні цінності; вони черпають у книжках нові сили, щоб продовжувати свою боротьбу. Однак у цьому матчі з життям багато сучасних письменників здаються задовго до своїх читачів. Не будемо говорити: так було завжди. Ні, письменники, які допомагали нам жити, ніколи не здавалися.

Правду кажучи, ті, хто у наші дні має великий вплив на молодь, також не здаються.

ТРИ ЗАПОВІДІ

Три приклади — Сент-Екзюпері, Мальро, Камю [7] — дають деяке уявлення про роль письменника у сучасному світі. Передусім ця роль та сама, що й за всіх часів. Мистецтво дає життю взірці, уяві — стимул, розуму — порядок. Велика книга сьогодні, як і вчора, лишається для читача книгою примирення з самим собою і зі світом. «Шаноблива імітація піднесених миттєвостей» може піднести найслабшу людину над самою собою. Підтвердити вам прикладами з текстів? Єпископ Мірієль на перших сторінках «Знедолених», П'єр Безухов, який повертає до життя Наташу, лікар-атеїст Деплен, який замовляє заупокійну месу по бідному оверянцю, котрому він стільки зобов'язаний. Це благотворна література. Звідси зовсім не випливає, що письменник повинен малювати лише піднесені моменти. Такі моменти завдячують своєю красою тільки контрасту з жахами, які панують навколо. Твори Достоєвського, Моріака, Грема Гріна [8] протиставляють безцінність світу духовного недосконалості світу реального. Світлі плями особливо

виділяються на чорнильно-чорному тлі. Крізь надмірність страждань пробивається благодать.

Письменник — як митець — повинен дотримувати трьох заповідей: він зобов'язаний говорити правду, він зобов'язаний прагнути прекрасного, він зобов'язаний захищати свободу, бо без свободи немає правди. Вплив літератури на мораль очевидний і тепер, коли мистецтво так поширюється в масах, цей вплив сильніший, ніж будь-коли. Але здійснюється він з допомогою глибокого втілення суперечностей, завдяки очищенню пристрастей і незмінній справедливості митця по відношенню до персонажів. Письменник не повинен говорити: «Полюбіть американців, англійців, росіян». Його обов'язок — намалювати справжніх американців, справжніх англійців, справжніх росіян, з їхніми доброчесностями і вадами. І намалювати їх так, щоб вони стали зрозумілими якнайширшому колу читачів.

Прекрасні твори минулого писалися не для того, щоб вразити еліту, а для того, щоб схвилювати читача на всіх рівнях суспільства. Гамлет, Дон-Кіхот, батько Горіо, Анна Кареніна залишаються персонажами, добре зрозумілими. Література, що прагне здійснити технічні фокуси, втрачає багато із своєї колишньої життєвості, вона втрачає також владу над сучасним суспільством і суспільством майбутнім. Ця дегуманізація літератури відкинула чимало людей, які жадають емоцій, до візуальних форм мистецтва. Діккенсом двадцятих років нашої епохи став Чарлі Чаплін. Важливо, як говорить англієць Прістлі [9], побачити не сховану від нас частину Місяця, не зв'язану з нашим життям, важливо побачити сховану частину нашої власної свідомості, повернувши нам тим самим прості і насущні цінності, проголошувані першими великими майстрами Заходу — Шекспіром і Рабле, Сервантесом і Монтенем.

Я не вимагаю від сучасного письменника, щоб він обов'язково належав до якої-небудь партії або секти;

я прошу його бути милосердним і допомагати людям розуміти одне одного. Віктор Гюго, виступаючи 1878 року на Міжнародному літературному конгресі, вигукнув: «Панове, один з римлян уславився тим, що у нього була нав'язлива ідея, він говорив: «А все ж таки Карфаген має бути зруйнований!» [10]. У мене теж є ідея, яка переслідує мене невідступно, ось вона: «А все ж таки ненависть повинна бути зруйнована». Коли у літератури, створеній людьми, є мета, то тільки ця».

Тепер це так само справедливо, як і за часів Віктора Гюго. Сучасний письменник, завдяки масштабам своєї аудиторії, стає більш ніж будь-коли послом розуму у цілому світі. Наші молоді побратими по перу щасливці! На їхню долю припала неповторна удача. Хай вони лише уявлять собі ці мільйони читачів, що схилилися над їхніми книжками в усьому світі, мільйони глядачів, старих і юних, які щовечора дивляться на екрани телевізорів. Тоді вони усвідомлять свою владу і свій обов'язок. Від них залежить, чи буде світ через двадцять років щасливим або зруйнованим. Хай вони збуджують почуття, які зближують людей. Щодо мене, то я, завершуючи мій довгий літературний шлях, буду з надією, з любов'ю стежити за їхньою боротьбою і перемогами.

СЛОВУ ДАНО БАГАТО...

Чехов якось сказав: «Ви хочете, щоб я, зображаючи конокрадів, говорив би: крадіжка коней є зло. [...] Хай їх судять присяжні засідателі, а моя справа — показати тільки, які вони є». Він мав рацію. Моральні оцінки автора можуть лише зіпсувати мистецький твір, роман або драму. Легко зрозуміти чому. Читач або глядач шукає у мистецькому творі свого роду притулок, де б він міг відчути себе вільним від обов'язку діяти і судити. Отже, жодної *явної* моралі.

Але це зовсім не означає, що мистецький твір не містить *прихованої* моралі. У автора є певна концепція світу, яка розкривається через події і героїв. Толстой не говорить у «Війні і мирі» або в «Анні Карениній», що ось такий спосіб життя є аморальним, але П'єр Безухов, але Левін говорять це. У самого Чехова були моральні принципи, які нам добре відомі. Він виражав їх прямо у своїх листах і непрямо — у своїх п'єсах.

Це факт, що після читання великого роману або вистави прекрасної п'єси ми стаємо ніби кращими і почуваємо себе очищеними. Ми зазнали пристрасті: ми усвідомили, що час стирає все на світі, ми побачили, які нікчемні наші маленькі щоденні нещастя у зіставленні з безмежністю подій і трагізмом великих страждань. Ми навчилися визнавати в інших людях своїх братів. Не думаючи про мораль, ми стали моральнішими.

Але хіба можна це сказати про сьогоднішню літературу? Безумовно, і в наш час є автори, спроможні створити всебічну картину дійсності, які виховують читача і роблять його кращим, не звертаючись до уроків моралі. Але існує надто багато письменників, які, здається, знаходять особливого роду похмуру радість у тому, щоб принижувати людину і показувати сцени насильства і ганьби. Вони малюють фізичне кохання, у чому я не вбачаю нічого поганого, але при цьому замовчують почуття, які становлять його кращу частину, а це вже брехня.

Головне ж, вони прагнуть прищепити абсолютно песимістичну філософію. «Світ абсурдний»,— говорять вони. Що це значить? Світ такий, який він є. Сам по собі він позбавлений волі. Роль людини у тому й полягає, щоб розібратися у фактах, пропонованих їй життям, організувати їх і побудувати справедливіший світ. Безумовно, природа позбавлена «моральності», безумовно, у лісах водяться дикі звірі, а у містах зустрічаються жорстокі люди; безумовно, природа створює безладдя,

а не порядок. Залишіть їй ділянку землі — природа перетворить її на джунглі. Тільки людина може створити сад. Покиньте на неї дітей — природа перетворить їх на тварин. Тільки людина може зробити з них людей.

«Чорним» авторам нашої епохи можна закинути те, що вони постійно говорять читачеві про його дикі інстинкти, про його комплекси й брехню, і ніколи не говорять про його високі моральні якості, які існують, про щастя і мужність. «Краще говорити людині про її свободу,— казав Спіноза [1],— ніж про її рабство». Та тому, що коли ви позбавите її всякої надії, ви зробите її нездатною до дії. Дайте їй повірити у могутність волі (що відповідає дійсності), і вона пустить її в хід.

На це «чорні» автори напевне дадуть таку відповідь: «Ми зображаємо те, що бачили. Ми народилися у жахливий час, коли наша країна була окупована іноземними військами. Ми народилися у жорстокий час, коли уславлювалось варварство. Ми народилися у нелюдський час, коли почуття були придушені насильством. Наша література єдина, яка каже правду про цю епоху, що належить до найпохмуріших в історії людства».

Але це ще не вся правда. Так, ми й справді бачили огидних чудовиськ. Проте поряд з ними стільки героїв, водночас мужніх і добрих: яка самовідданість найлюднішим ідеалам, скільки вже зроблено для того, щоб людина стала щасливішою і рівноправною. І коли ви не скажете про це, коли у вашій палітрі не буде поряд з похмурими фарбами живих, веселих кольорів, ви дасте викривлену картину життя і заподієте багато зла.

Багато зла,— і особливо юним читачам. Тому що — хочемо ми того чи ні — життя наслідує мистецтво. І коли, прочитавши Бальзака або Стендаля, молодий чоловік або дівчина почують себе здатними на великі діла, то, закінчивши «чорний» роман, читач відчуває певну безнадійність і віддається своїм найгіршим інстинктам.

Не тому, що Бальзак і Стендаль замовчували жахи життя, лицемірство, зрадництво і злочини. Але поряд з рабством людини вони показували її велич. Не турбуючись про мораль, вони прищеплювали нам ті вічні моральні принципи, які майже не змінюються з часом і без котрих жодне суспільство не може вижити.

Читайте Гомера, читайте Платона, читайте Монтеня, хоч їх моральні норми не зовсім збігаються з нашими, тому що вірування і звичаї змінилися, але ви побачите, що вони уславлюють ті самі достоїнства: мужність, вірність, чесність — і зневажають ті самі вади: боягузтво, розбещеність, несумлінність. Чому? Тому, що ці доброчесності є необхідними умовами кожної цивілізації. Яким би не був державний лад, він не може бути міцним, коли не можна розраховувати на чесність і порядність сусіда. Країна, де допускається, а тим більше проповідується насильство, приречена. Тому приклад — крах Гітлера.

Я зовсім не хотів би, щоб сучасні романісти перетворилися на проповідників моральності,— тоді вони писали б погані романи. Я хотів би тільки, щоб вони не перетворювались на проповідників аморальності,— тоді б вони стали не тільки поганими письменниками, а й поганими громадянами. Я чекаю від них благородної і всебічної картини нашого часу, яка могла б гідно суперничати з тим, що створено в інші епохи Шекспіром, Бальзаком і Толстим. І в цьому немає нічого неможливого.

РОМАН НЕ ВМЕР [1]

— Ви, звичайно, знаєте, що моє покоління вже не вірить у майбутнє психологічного роману?

— Я набагато старший за ваше покоління, але ніколи не вірив ні в майбутнє, ні навіть у теперішнє такого

потворного, такого нечіткого терміна... Це *жаргон,* сказав би наш учитель Ален.

— Добре, скажімо інакше... Чи вірите ви в аналітичний роман? У роман соціальний? Чи думаєте ви, що молодий романіст повинен, як це повелося в останні сто років, підроблюватись під «Адольфа» або «Батька Горіо»?

— Дай боже, щоб ці підробки були вдалими! Ні, я не думаю, що письменник, хай буде він молодий чи старий, повинен сліпо наслідувати методи своїх попередників, навіть найвизначніших. А те, що в них можна багато чого навчитися,— це очевидно. Сам Бальзак брав за взірець Вальтера Скотта і Фенімора Купера.

— Бальзак перейняв дещо у Скотта і Купера і використав по-своєму, щоб зобразити світ, який не має нічого спільного з їхнім світом. Звідси різниця у звучанні і оновлення. Однак будь-яка форма мистецтва старіє і вмирає. Трагедія мала успіх у сучасників Корнеля і Расіна. Але вже у наступному столітті вона стала віджилим жанром. «Ернані» [2] викликав захоплення молоді 1830 року, романтична драма лишається дійовою і тепер. Я у захваті від Курбе [3] і Делакруа, але навряд чи став би захоплюватись сучасним художником, коли б він почав їх наслідувати.

— Але ж ви до нестями захоплюєтесь деякими художниками й скульпторами, які шукають для себе взірці у негритянському мистецтві або в архаїці Стародавньої Греції. Як з'ясувалося, форма мистецтва, що здавалася мертвою, може відродитись. Проте я готовий визнати, що естетичне переживання до певної міри — і чималої — пов'язане з шоком. Сьогодні вимогливий читач навіть від доброго роману, написаного у бальзаківській або флоберівській манері, не дістає достатнього заряду. Для мене перед 1914 роком роль «електричного ската» відіграв Марсель Пруст. Він знав Бальзака і Флобера краще за будь-кого, міг, коли б хотів, точно відтворити їхній стиль, але навмисно відійшов від них.

— Пруст переніс аналіз на ту єдину ділянку, де він законний,— у свідомість оповідача. Але в наш час було б так само безглуздо наслідувати Пруста, як і Флобера... Для *мого* покоління не один Пруст був такого роду «електричним скатом». Шок, який ми дістали від Джойса, Кафки, Фолкнера [4], був приголомшуючим, стимулюючим... Я ціную Пруста і Фолкнера за те, що вони примушують читача робити стрибки у часі — то вперед, то назад. Ця гімнастика пробуджує увагу, яку присипляє послідовне оповідання. Я вдячний Кафці і Камю за те, що вони створили героїв, які розірвали всі зв'язки з суспільством.

— Це пояснюється тим, що ви живете в епоху послаблення або розкладу всіх суспільних зв'язків. Коли суспільство знайде нові сили і форми, воно знову відчує потребу у своїх романістах.

— Не думаю. Соціальний роман мені уявляється таким само мертвим, як психологічний. Романісти майбутнього вже не віритимуть в існування соціальної і, отже, зовнішньої реальності. У завтрашніх романах, як у кінематографі, рухи і предмети існуватимуть *самі по собі,* а не через сприйняття героя. Роб-Грійє [5] хотів би написати книжку, «де предмети ніби самі себе усвідомлюють».

— Що це значить? Людина розуміє тільки людину. Я, проте, допускаю прагнення зображати лише те, що ми бачимо зовні, єдину справжню реальність, на противагу «глибинам свідомості», де, по суті, теж немає нічого, крім того, що можна побачити, тільки інакше. Це — здоровий підхід, підхід доброго портретиста. Він намагається уловити тіні, відблиски: його не турбують ні схожість, ні душа. Коли плями і відблиски на місці, решта прийде сама собою.

— Ми, як і раніше, говоримо про різні речі. Ви зараз маєте на увазі імпресіоністський роман. А я — за роман абстрактний, безпредметний. Віднині потреба в оповідан-

ні, в героях, в «реалістичних» діалогах, потреба, яку, немає сумніву, відчуває середня людина, задовольнятиме кіно. Роль Діккенса і Бальзака відійде до екрана. Роман майбутнього починається там, де зупиняється кінематограф.

— «Безпредметний» роман? Чи можливий він? Абстрактний роман? Це вже спробували... Клод Моріак [6] хотів назвати персонажів А, Б, В і т. п., позбавивши їх будь-якого змісту, крім почуттів, які вони викликають... Валері у своїх «Зошитах» накреслює такий роман: «Мені привиділася пряма лінія, на цій лінії — дві точки: А і Б, які незабаром перетворились на Ортанс і Анрі. Ці дві точки підпорядковані таким законам: тільки-но Ортанс наближається, Анрі кохає її більше; як тільки Анрі віддаляється, Ортанс кохає його сильніше. Вивчити, виходячи з цих законів, криві почуттів А і Б».

— Коли його розробити чітко, мені б такий сюжет сподобався.

— І ви повернулися б до Пруста... Абстрактний роман? Але це «Андромаха» [7]... А кохає Б, який кохає В, а В кохає померлого Х... Такі ланцюжки повертають нас до Расіна або до м-м де Лафайет [8]. Кант [9] показав, що ми не можемо створювати мистецькі твори поза формами нашого чуттєвого споглядання. Сьогодні, як і вчора, в основі роману — невідповідність між уявленням про світ у героя (Люсьєн де Рюбампре, Фабріціо дель Донго, оповідач у Пруста) і світом реальним, який відкривається йому за роки навчання.

— Знову ви про реальний світ! Ви ж визнали, що немає нічого, крім того, що ми бачимо.

— Безумовно. Але той, хто вчиться, дістає навичку глибше витлумачувати те, що бачить. Учений і невіглас бачать ті самі зірки. Палиця, занурена у воду, здається заломленою і дитині, і філософу. Але вони роблять різні висновки з побаченого. Альбертіна була на Бальбецькому пляжі з першого дня, оповідач її бачив. Проте Пруст

потребував кілька тисяч сторінок, щоб усвідомити, що палиця все ж таки пряма.

— Ви весь час повертаєтесь до тих самих авторів. Може, є й інші, нові імена.

— Хай буде по-вашому. Візьмімо роман одного з ваших сучасників: «Розклад» Мішеля Бютора [10]. Це теж роман про роки учнівства. Тільки на цей раз у центрі не дівчина, а місто. Варіація на класичну тему.

— Варіація настільки оригінальна, що оновлює тему.

— Нарешті ми з вами дійшли згоди. Тотальне оновлення роману мені здається неможливим. Наслідувати Кафку аж ніяк не краще, ніж наслідувати Бальзака. Але я вітаю прагнення оновити сюжети і засоби. Не досить шукати нове, щоб його знайти. Однак коли шукає багато хто, то хтось і знаходить.

— Останнє запитання. Ви нарешті погодились, що, коли роман повинен мати майбутнє, слід шукати нове... У якому напрямі?

— У напрямі пошуків змісту. Романіст так часто відстає у цьому від свого часу. Стендаль, Пруст, кожний на якийсь момент надолужили відставання — і уславились. Але я не хочу сказати, що самого осмислення досить, щоб створити шедевр. Він народжується несподівано, коли зустрічаються свідомий пошук і талант. Тоді я надішлю вам телеграму: «Роман не вмер. Читайте М...»

— Я відповім: «...М... есеїст, а не романіст».

— А я: «Покиньте жаргон. Шедевр існує».

ІМЕНА, ЩО СТЕРЛИСЯ

Нерідко постає питання, чи не є той або інший персонаж роману портретом реальної людини? Письменники, як правило, це з обуренням заперечують. Проте читачі (за винятком найбільш досвідчених) звичайно

намагаються розгледіти за вигаданим образом реальну особу, когось із живих або померлих. Вони простодушно заявляють: «Барон де Шарлюс — це Монтеск'є... Растіньяк — копія пана Тьєра». Щоправда, інші так само авторитетно твердитимуть, що барон де Шарлюс списаний з якогось барона Доазана. Сам Пруст говорить так: «Ніякого ключа взагалі не існує... Книжка — це величезне кладовище, і на більшості надгробків уже не відрізниш нічого, крім імен, що стерлися».

І він має рацію. До найкращих романів ніякого ключа не підбереш. Створюючи той чи інший образ, письменник зовсім не обирає для спостереження конкретну людину, він не фіксує, подібно до психоаналітика, її слова і вчинки. Почни він діяти таким чином — живе життя не дасться в руки. Я помітив: варто мені навести в романі дійсно сказану кимсь фразу або справжній лист, як відразу ж найтонші критики починають закидати мені неправдоподібність. Правда роману не те ж саме, що правда судового протоколу. Роман так само далекий від точного копіювання життя, як гарний портрет від фотографії.

Яким же є механізм створення роману? Не беруся виводити загальні правила або описувати якийсь єдиний процес. Скільки письменників, стільки й методів. Бальзак працював інакше, ніж Золя, а Стендаль — інакше, ніж Пруст. Проте деякі закони все ж є. У кожного автора зародження персонажа, ця коротка мить творення, супроводжується легким, загадковим поштовхом. Трапляється, що яка-небудь жінка приверне творчу увагу романіста. Чому? Та тому, що така внутрішня необхідність, тому, що ця жінка нагадує іншу, колись кохану або ненависну, тому, що втілює той тип, який шукав письменник, або відповідає його задумам і спостереженням. Пташиний профіль пані де Шевіньє, її хрипкий голос покладено в основу фізичного вигляду майбутньої герцогині Германтської. До цих зовнішніх рис приєдну-

ються слівця пані Стросс, дотепи Рейнальдо Ано або Антоніо Бібеско і, головне, ціла низка епізодів і висловлювань, вигаданих самим Прустом.

Бо персонаж, народжуючись в уяві романіста, здобуває своє, самостійне життя. Він рухається, він розмовляє, він почуває. Йому притаманні певна «спрямованість», характер думок, невіддільних від його творця і все ж таких, що відрізняються від нього.

Вибачаюсь за приклад з власної практики, але, коли в моїй свідомості почав поступово формуватися образ полковника Брембла, цей екстракт із сотні різних полковників, плід трирічних спостережень, я досить швидко міг передбачити його реакцію за будь-яких обставин. Мені не доводилось вигадувати його відповіді, вони виникали безпосередньо, вимовлялися *самі собою,* настільки природно, що репліка, яку англійці вважають «найнайбремблівською», саме ніколи не була висловлена жодним з моїх полковників.

У кожної людини є свої смішні риси; у кожної жінки — своя чарівність, але смішне і чарівне перемішані і мають багато відтінків. Цілком імовірно, що скупий, подібний до Гранде, міг існувати насправді, але він не міг бути таким оскаженілим скупим, як Гранде. У природі є монстри, але не їх примушує позувати собі романіст. Мабуть, він виявляє в людині, зовні цілком посередній, те, що в ній є жахливого (або прекрасного). Письменник, як і живописець, спрощує. Йому досить, щоб побудувати образ, кількох жестів, думок, характерних слівець. Живі люди здебільшого незбагненні, тому що в кожній людині закладена велика кількість можливостей; у романі ж герої конкретні і завершені, навіть коли вони нам здаються складними. Порівняно з цілим всесвітом, який являє собою перший зустрічний, Сен-Лу і Легранден, Рюбампре і Б'яншон — лише примітивні механізми, які легко розібрати.

Ким були персонажі у реальному житті? Усіма й ні-

ким. Вами і мною. Як часто романіст починає накреслювати героїню, маючи на увазі цілком конкретну жінку, але у процесі праці переходить від однієї моделі до іншої. Його привілей — у тяжку хвилину відродити мить насолоди, перенісши її у нову обстановку.

Велике кладовище... Образ Пруста — диво точності. Роман здається автору всіяним могилами. Що ховається під сточеними могильними плитами, зарослими, укритими мохом і розцвіченими прислівниками? Він і сам точно не знає. Напевно в одній з могил тліє його колишнє, дуже давнє «я», оболонка, яку автор уже скинув. Поряд, під постаментом, де біліє бюст жінки, покоїться чарівна істота, чий голос, усмішку він марно намагається відновити. А далі, у спільному склепі,— останки тих, кого він звів воєдино, щоб створити одну свою героїню. З роками і саме кладовище з іменами, що стерлися, оповиває імла забуття, Минулого, яке було для митця сировиною, більше нема, зникає світ, творіння живе.

Я ПРОТИ ОРГІЇ ВІДЧАЮ

Багато великих письменників XIX століття своїми творами пробуджували у читачів любов до життя й повагу до людства. Безумовно, ці автори не боялися серед інших своїх літературних героїв змальовувати нелюдів, і мали рацію, бо нелюди існують серед людей. Кращі з цих письменників у своїх натхненних творах — романах, драмах, поемах — уникали прямих і незграбних напучень. Але вони ніби виходили з певних моральних критеріїв, які відкривалися читачеві завдяки цим творам. Здорові і глибокі почуття героїв «Знедолених» Віктора Гюго, романів Жорж Санд, Діккенса і Толстого пробуджували відгук у серцях читачів, викликали їхнє захоплення.

Навіть суворий реаліст Бальзак, який без жодної поблажливості дивився на сучасне суспільство, показував, які вічні моральні цінності об'єднують кращих людей незалежно від забобонів і пристрастей. Ось чому, незважаючи на жахи, змальовані у «Людській комедії», вона залишається джерелом сили й очищення для читачів. Друга причина цього тонізуючого впливу Бальзака полягає в тому, що цей письменник володіє даром викликати в читача пристрасний інтерес до подій буденного життя. Вправний читач Бальзака починає розуміти, що навколишній світ, яким би не було соціальне коло, куди нас кинула сліпа випадковість, надзвичайно цікавий. Показуючи нам, що маленькі драми не поступаються за своїм значенням великим і, власне кажучи, самі являють великі драми, Бальзак повертає самоповагу тим, хто живе життям рядової людини.

Між іншим, слід відзначити, що ці великі творці писали для всіх і їх читали усі. Близько 1870 року весь французький народ зачитувався Віктором Гюго. Селян глибоко хвилювали романи Жорж Санд. Звернімось до ще віддаленішого минулого. Античним театром у Греції цікавився весь народ. Те саме відбувалося у XVII столітті з комедіями Мольєра. Ці твори не застаріли й тепер. Я бачив, як у французьких селах просто неба ставили «Антігону» Софокла і «Скупого» Мольєра для селянської аудиторії. Глядачі все розуміли, глядачі були захоплені. Велике мистецтво, хай то буде роман, драма чи поема, збагачує людину, будить її ентузіазм, облагороджує її, надає їй силу.

Я міг би назвати деяких письменників XX століття, які прагнули пробуджувати в читачів подібні почуття (наприклад, Ромен Роллан, Клодель, Роже Мартен дю Гар, Моріак). Однак письменники, котрі представляють у Франції, в Англії і в Америці групу, яку іноді називають «авангардом», ідуть зовсім іншим шляхом. Багато з них наділені неабияким талантом, майстерністю

і з великою винахідливістю вишукують нові сюжети і форми. Але вони аж ніяк не прагнуть, щоб їх розуміла широка читацька маса. Навпаки, вони б соромилися такої популярності і намагаються відштовхувати читача хаотичністю думок, відсутністю складного оповідання, примхами стилю.

Вони віднаджують його також зловісною картиною світу, яку малюють. Їхній світ — це світ абсурду. Людина не розуміє, навіщо вона кинута у цей світ. Вона страждає, її страждання безглузді. Ціла група письменників свідомо уникає описів почуттів, які рядова людина вважає природними,— це любов батьків до дітей, кохання чоловіка до дружини, відданість батьківщині, своїй праці. Прагнення зберегти вірність висміюється. Мета цих письменників — показати марність життя і зусилля жалюгідних смертних затамувати думку про свою страшну долю еротикою і пияцтвом. Зображати як літературних героїв людей, що визнають моральні цінності, стало мало не актом мужності для письменника. Щоправда, прийнято крізь зуби захоплюватись Бальзаком, Стендалем і Толстим, але тільки з застереженням, що це мистецтво застаріло.

Покоління, які мають жити через сто років, щиро дивуватимуться, вивчаючи нашу епоху. «Хіба можливо,— запитають вони,— щоб широка публіка схвалювала цю оргію відчаю? Невже читачі і глядачі були такі нещасливі, що відчували потребу у такому мистецтві, яке оспівує розклад і марноту життя?» Глибше вивчаючи нашу епоху, вони з подивом знайдуть, що суспільство, яке породило таку літературу, перебувало, навпаки, на порівняно високому рівні процвітання і що рядова людина жила у певному добробуті. Вони знайдуть також, що аматори песимістичного мистецтва вербувалися переважно з найзабезпеченіших класів. Нарешті, вони переконаються, що, незважаючи на весь галас, піднятий навколо цього мистецтва, лави його шанувальників були

ріденькими. Більшість продовжувала читати великих письменників.

Але коли якась частина літератури і театру не відбиває духовного життя суспільства — чому ж вона все ж таки існує? Я гадаю, що на це питання можна дати кілька відповідей. Вони не заперечують, а доповнюють одна одну. Перше пояснення — це снобізм. Снобізм — це настрій тих, хто схвалює мистецький твір не тому, що щиро захоплюється ним, а тому, що боїться бути смішним, не виразивши захоплення. У літературному світі дуже часто утворюються такі групки, які диктують закони. Вони справляють великий вплив на якусь частину критики.

Передусім вони не бажають захоплюватись тим, чим захоплюється весь світ і що заслуговує на захоплення,— а раптом це підірве їхній престиж? Вони хочуть хвалити те, чого ніхто не розуміє і лише мало хто любить щиро. В такий спосіб вони сподіваються утвердити свій авторитет. Проте їхні судження недовговічні, бо снобізму властива мінливість. Варто снобам розпропагувати яку-небудь ідею або твір, як вони самі відвертаються від них. «Ніщо на світі не старішає так швидко, як новина»,— писав Поль Валері. Втім, не варто надто обурюватися снобами, бо траплялося, що снобізм підтримував справжні таланти (як це було з Полем Валері), котрим без нього було б значно важче пробитися до читача. Я вже казав, що серед представників «авангардизму» є чудові таланти. Якщо снобізм допоможе їм утвердити себе — тим краще. До того ж він не єдина і не найважливіша причина появи цієї нігілістичної літератури. Ця причина і у справжньому відчаї не всього суспільства, але частини молоді. Подивимось, які ж причини цього відчаю.

Зробимо застереження передусім, що такий стан умів не можна назвати цілковито новим явищем. На початку XIX століття дуже багато говорили про «хворобу

віку». У багатьох романах трактувалася тема самогубства. Навіть Гете, якому пізніше була властива рідкісна ясність духу, у юності своїй написав «Вертера». «Рене» Шатобріана і «Оберман» Сенанкура належали до «нової хвилі» тієї епохи. Тургенєвський Базаров у «Батьках та дітях» — прямий нащадок цього покоління. Французький романтизм у ранню пору свого існування здавався рядовому читачеві таким само руйнівним, таким само дивним, яким нині здається авангардизм. Чому ж молодь 1820 року страждала «хворобою віку»? Тому, що вона з'явилася на світ в епоху великих потрясінь революції та імперії і раптом перед нею постав світ, позбавлений будь-якої величі і для багатьох позбавлений надій.

Те саме сталося, хоч і в іншій формі, з нашим повоєнним поколінням молоді у 1945 році. Цьому поколінню довелося пережити жахливі роки — роки окупації. Чоловіків і жінок, які брали участь у русі Опору, у ті роки підтримували віра, діяльність. А діти... Вони бачили жахи, приниження, страждання і лишалися безсилими свідками. Такий початок життя був мукою. Потім, коли їм виповнилось десять-дванадцять років, вони почули розмови про атомну і термоядерну зброю, здатну зруйнувати їхнє рідне місто, а може, й усю країну, а може, й весь рід людський. Яким же повинен бути стан умів цього покоління? У людей старшого покоління за плечима прожиті роки. Якщо світ загине, вони хоч пізнали цей світ, встигли зазнати його радощів. А молодь обурена безглуздям своєї долі. На самому порозі життя їй повідомили: «Може, незабаром усе загине». Згадуючи про цю загрозу, легше зрозуміти, чому молодь починає раптово впадати у крайнощі і чому вона не надає більше значення моральним засадам, які не змогли завадити старшому поколінню дійти до такого безумства.

Але, повторюю ще раз, ідеться про незначну меншість. У західному світі величезна більшість молоді

складає іспити, вступає до університетів, відвідує кіно і знаходить своє щастя, з одного боку, у праці, з другого — у перших радощах кохання. Більшість дорослих ходить на роботу на фабрики, у лабораторії, у контори, виховує дітей, проводить з ними відпустку на лоні природи. Багато хто любить читати книжки великих письменників, у яких вони знаходять правдиве зображення своїх власних почуттів. В Америці, в Англії і у Франції численні серії дешевих видань («кишенькова серія» та ін.) зробили популярними великі твори, які у минулі часи були недоступні для широкого читача. Тепер навіть у кіосках на вокзалах можна знайти твори Гомера, Шекспіра, Бальзака і Толстого. Немає сумніву, що книга, незважаючи на появу кінематографа і телебачення, лишається найнадійнішою зв'язуючою ланкою між людьми.

Ви цілком маєте рацію, твердячи, що великі письменники минулого, не заплющуючи очі на суперечності і складність навколишнього світу, так висвітлювали людський характер, що допомагали людині дивитися на інших людей як на своїх друзів. Це і підводить мене до відповіді на запитання: «Навіщо ви пишете?» Почасти я пишу для самого себе, тому що відчуваю у цьому інстинктивну потребу, подібно до живописця, який відчуває потребу малювати картини. Але я пишу також і для інших. Я написав свою першу книжку «Мовчазний полковник Брембл» під час війни 1914 року, бо бачив, що французи й англійці, хоч і вважаються союзниками, не розуміють і в глибині душі не люблять один одного. Як офіцер зв'язку, я був прикомандирований до британської армії, досить близько познайомився з англійцями і бажав, щоб французи теж їх узнали.

У своєму бажанні сприяти взаємному пізнанню народів я не обмежився англійцями. Я намагався пояснити Францію американцям, а Америку — французам. Захоплюючись російською літературою, я багато писав про

Толстого, Тургенєва, Чехова, Гоголя. Саме завдяки цим письменникам я склав собі деяке уявлення про риси, притаманні російському народові.

Але мета моя була значно далекосяжнішою. Я бажав в допомогою романів, біографій, а не з допомогою дидактичних лекцій показати людям, що «інші люди», у яких ми так часто бачимо ворогів, коли придивитись до них з певною часткою симпатії, можуть перетворитися на друзів. Жанр біографії здавався мені особливо підхожим для того, щоб допомогти людям зрозуміти складність людської натури. Передусім тому, що біографія справжня, а отже читач у неї вірить, по-друге, тому, що біограф більшою мірою, ніж романіст, зобов'язаний передати всю складність людського характеру. Багато вчинків великих людей дивують і обурюють нас, але біограф не має права відмахнутись від них; йому доводиться брати свого героя, яким його малюють документи і свідчення сучасників, і таке зображення виявляється добрим уроком людяності. Віктор Гюго аж ніяк не був ідеалом, я це знаю, але його суперечливі пристрасті допомогли йому написати великі твори. Так само Жорж Санд на підставі досвіду власного життя, яке було «посереднім і так само невдалим, як усі життя», створила образ прекрасної жінки — Консуело. Уся справа в тому, що у кожної людської істоти бувають чудові хвилини. Роль письменника, коли він здатний на це, полягає у тому, щоб закарбувати свої чудові хвилини — надихнути читача на щось подібне.

Я не вірю, що людське суспільство може існувати, не спираючись на моральні засади. Наскільки це було мені під силу, я намагався у своїх статтях і книжках визначити деякі з цих засад. При цьому я прагнув наслідувати нашого мудрого філософа-моралісту Алена, а також Чехова. Скільки разів перечитував я його чудового листа до брата! Можливо, мені скажуть: «Хіба йдеться в ньому про моральне вчення?» Може, й ні, та

в ньому говориться про доброзичливість, про додержання мінімуму поваги до інших людей, без чого не може існувати цивілізація. Чехов мріяв, щоб ця доброзичливість до людей стала природною для людини. Він говорив, що бажання служити суспільному благу повинно бути душевною потребою, умовою особистого щастя. Я глибоко відчув це і намагався висловити у різній формі. Я б хотів, щоб інші письменники в усіх країнах світу твердили про те саме.

АНАТОЛЬ ФРАНС

ГУМОР І ПОЧУТТЯ МІРИ

За життя Анатоля Франса супроводжувала всесвітня слава, проте після його смерті до нього часто ставились несправедливо. Гуманізм Франса, його іронія і навіть саме його співчуття до людей викликали тільки роздратування у покоління нестямного і безжалісного. Його потяг до гармонії не цікавив стилістів, захоплених пошуком дисонансу і ламаного рядка. В той же час він був і бунтарем у свою епоху, але його скептичний розум тепер уже здавався старомодним. У період між двома світовими війнами Франса читали все менше і менше. У наші дні до нього приходить велика кількість нових читачів. Деякі його книжки, що вийшли у дешевому виданні, знаходять шлях до широкої публіки. Англійський видавець Франса готується перевидати його твори. Судячи з усього, час тяжких випробувань для пана Бержере [1] минає.

Перші впливи? Передусім — Мішле [2]. Франс успадковує від нього властивість «ненавидіти сильно і пристрасно». Він взагалі розвиватиметься «у напрямі, протилежному тому, до якого його готувало одержане ним виховання». Потім — Вольтер: йому Франс зобов'язаний своєю іронією і співчуттям до ближнього. Анатоль Франс

захоплюється революцією, але не любить людей кровожерливих: «Жорстокість завжди лишається жорстокістю, хто б до неї не вдавався». Гете навчає його рятівної гармонії античності і культу богині Немезіди, яка уособлює не кару, а почуття міри і безсторонню справедливість. Річ у тім, що цей юний бунтар досить консервативний. Режим Другої імперії неясно вабить його. Грізна сила Паризької комуни викликає в нього страх. Він боїться і не приймає революцій і пов'язаних з ними вибухів жорстокості, він переконаний, що вони неминуче приречені на поразку.

1871 року не один Франс думав так. Воєнна поразка Франції, повстання у Парижі породжують у ту пору консервативних мислителів. Тен вважає, що вчинки людей визначаються таємними прихованими силами. Молодий Франс поділяє цей фаталізм, але хоче думати, що війна, голод і смерть приведуть до поступового формування суспільства з піднесенішим складом думок. З томиком Дарвіна під пахвою він іде в музей природничої історії, і там, над жахливими скелетами доісторичних тварин, у думках його постає мармурова Венера, яка водночас відповідає його чуттєвим поривам і сподіванням. У свідомості Франса уже виникає духовна пара: Іронія — Утопія. У «Золотих поемах» він виражає своє незадоволене прагнення до єдності, мріє про повне єднання несвідомого життя із свідомістю. Скептицизм Франса буде якоюсь реакцією проти цього надто вже прекрасного союзу, але згодом ще не раз такий міраж знову виникатиме у його творчості.

У роки навчання розум Франса живиться ідеями мислителів XVIII століття; однак після безлічі заворушень і тривожних подій він уже не може більше поділяти їхню оптимістичну віру. Як і Монтеня, його не полишає відчуття швидкоплинності всього сущого. Справжнє джерело поезії Франса — у гіркому і меланхолійному нагадуванні про минуле, яке надто схоже

з сучасністю. Проте, подібно до Діккенса, він почуває зворушливу любов до життя. До 1890 року Франс повністю відмовляється від поняття абсолюту — і стосовно віри, і стосовно науки. Настав час беззастережно залишити марні пошуки абсолюту і знайти опору в чомусь відносному. Але в чому саме? Його сучасники — Бурже, Баррес, Брюнетьєр, Моррас [3] — відповідають: такою опорою повинно стати повне прийняття норм, які існують з діда-прадіда. Франс віддає перевагу іншій формі відносного: прикрашанню буденного життя з допомогою стриманого оптимізму і гумору, а також додержанню позиції стороннього спостерігача.

Віднині завдяки гумору Франс завжди ніби роздвоюється. Через це і «відбувся поворот від космічного (творчість Гюго) до комічного (творчість Франса)». Сюжет «Злочину Сільвестра Боннара» той самий, що й «Знеголених», але трактований у тональності Стерна [4] і «Дон-Кіхота». У будь-якому романі Франса автор присутній у вигляді двох персонажів: наївного ентузіаста і скептика (пари: Тюдеско — Жан Серв'єн; Жером Куаньяр — Турнеброш; Бержере — його учні; Бротто — Гамлен). У великих письменників, чия творчість грунтується на принципі спогадів (наприклад, у Пруста), настає хвилина, коли правда минулого ніби стає реальністю сьогодення.

Нічого подібного немає у Франса. «Знову знайдений час лишається утраченим часом». Однак 1888 року, коли до Франса приходить його перша справжня пристрасть, яка буде і його останньою (кохання до пані де Кайаве), йому починає здаватися, що він знайшов нарешті абсолют: пізнання — через кохання.

«Творча фантазія підкоряється не точним документам історії, а таємним прихильностям серця». Це вірно. Уява письменника народжується з реального почуття. У той час Франс осягає всеохоплюючу силу кохання тому, що сам зазнав його.

Роман «Таїс» — це певне перенесення власних переживань на свого героя. Пафнутій, який довгі роки знемагав у тенетах омани, раптом прозріває: щастя полягає у плотському коханні. Однак роман «Таїс» — це свого роду «анти-Фауст», і Пафнутій зупиняється на порозі пристрасті. Його творець віддається їй. Пані де Кайаве, незвичайна жінка з душею борця, перетворює скептицизм Франса з негативного у бойовий. «Завдяки їй Франс почуває себе володарем цілого світу і разом з тим зневажає цей світ».

Що ж, він нарешті осягнув абсолют? Ні, це щастя стає видінням дитинства, і міраж незабаром розвіюється під впливом ревнощів до минулого. Звідси народжується роман «Червона лілея». Його герой Дешартр умирає з ревнощів. Франс лишається живим: так само Гете пережив Вертера. Але все ж таки Франс зазнав усіх болісних тривог любовної пристрасті. І співчуття на якийсь час перемагає в ньому критичну іронію.

У період між 1889 і 1894 роками серед французьких письменників точилася бурхлива суперечка у зв'язку з так званим банкротством науки. Свого часу Ренан [5] писав: «Розум, іншим словом знання, керує людством». Брюнетьєр у своїй відомій статті [6] і Бурже у своєму романі «Учень» виступають проти тиранії науки і детермінізму. За їхніми словами, найвищий критерій філософії — моральність. А істинна моральність не може існувати без свободи волі. Тен засуджувався, а вкупі з ним і Ренан. Жюль Леметр [7] якось сказав, що суперечка виявила у Франсі «дух XVIII століття, який увійшов у нього в плоть і кров». Жан Левайан виправляє: дух XIX століття. Франсу більше властива тривога, ніж певність. Він визнає тепер, що не існує ні абсолюту, ні незаперечної істини, насправді існує лише зміщення переплутаних явищ, які перебувають у постійному русі і боротьбі. «Люди хочуть дізнатися про все, і до того ж негайно; в дійсності шлях до пізнання довгий, а саме

воно дуже відносне». Моральність? Ніщо, мабуть, не здається аморальнішим, ніж моральність майбутнього. «Нам не дано бути суддями прийдешнього». Іронія Франса створює навколо себе порожнечу; на відміну від «Кандіда» Вольтера, вона не веде до дії. Абат Жером Куаньяр вносить лише безладдя.

Пан Бержере у романах «Під міськими в'язами» і «Вербовий манекен» дивиться на політику з позиції іронічного спостерігача. Бержере більше, ніж усі інші персонажі Анатоля Франса, схожий на свого творця; він почуває, як і сам письменник, таку саму відразу до похмурого блазенства людського існування; ніколи не знаєш, жартує цей герой чи говорить серйозно. У цьому й полягає «ефект Бержере» — особливий прийом, який дозволяє ніби відсторонювати світ і перетворювати дійових осіб на маріонеток. Генерал Картьє де Шальмо, префект Вормс-Клавлен, правитель канцелярії Лакарель чинять завжди однаково. Пан Бержере споглядає світ, тримаючись, так би мовити, «на периферії подій». Він спостерігає життя аж ніяк не в Парижі, де головні дійові особи творять історію, а у глухому місті, де картонні паяци грають комедію. «Сучасна історія» — це серія книжок, написаних у формі хроніки, де змальовано повсякденне життя і показано марність людських думок і поглядів. За дотепним зауваженням Жана Левайана, цей твір — «роман масок» [8].

Як і сам Франс, пан Бержере дає зрозуміти, що потай віддає перевагу народові, щоправда, під народом він розуміє не широкі маси, а дрібного ремісника, столяра, книготорговця, яких юний автор знав і любив у ті роки, коли жив на березі Сени. Справа Дрейфуса примусить пана Бержере (і самого Франса) стати на шлях боротьби. Віднині вони обидва дивляться на політику вже не як на спектакль, а як на засіб порятунку. Чи слід вважати соціалізм абсолютом у політиці? Справа Дрейфуса зближує Франса з Жоресом [9]. Романи «Аметистовий пер-

стень» і «Пан Бержере в Парижі» знаменують поворот до дії. Тепер інстинктивні почуття народу здаються Франсу більш життєвими, ніж абстрактні уявлення інтелігентів. Щоправда, народ також зайняв спочатку у справі Дрейфуса невірну позицію. Але це пояснюється тим, що він був обманутий «купкою бюрократів», які намагалися видати себе за істинних патріотів. Чи дозволить соціалізм прийти кінець кінцем до гармонії між думкою і дією? На певний час у Франса утопія перемагає іронію. Він сподівається, що досягнення соціальної гармонії дозволить злити воєдино обидва його заповітні прагнення — жадобу справедливості і жадобу краси.

На жаль! Для Франса, як і для Пегі [10], подальші події, зв'язані зі справою Дрейфуса, перетворились на довгу низку розчарувань. Здається, законом історії є те, що після перемоги якого-небудь напряму до влади приходять не його переконані прибічники, а просто спритні люди. 1910 року Франс зазнає глибокого особистого горя (смерть пані де Кайяве). Він вибитий з колії, але, як і раніше, бере участь у політичній діяльності, пов'язаній з проблемою війни, з проблемою церкви. Однак тепер його твори — «Кренкебіль», «Театральна історія», «Острів пінгвінів» — знаменують повернення до скептицизму, що не лишає місця для ілюзій. Настає час трагічного усвідомлення дійсності. У романі «Боги прагнуть» ясно відчувається, що, на думку Франса, колишній відкупник Бротто, епікуреєць і скептик,— людина, значно піднесеніша за наївного і жорстокого Гамлена. Роман «Повстання ангелів» закінчується тріумфом вождя бунтівників — Сатани. Але, ставши переможцем, він проголошує себе богом і стає недоступним жалю. Об'являє справедливість несправедливістю, а істину — брехнею. Вічна круговерть.

Війна 1914 року ще більше загострює властиві Франсу суперечності, роблячи їх майже нестерпними. Все

знову поставлено під сумнів. Письменник повертається до самітності і болісно почуває втрату надії, яку мовчки зберігав у глибині душі,— надії на повстання народів. «Мене просто залишає розум, і більш за все мене вбиває не злоба людей, а їхня дурість».

Чи вселить російська революція в нього надію? Чи здатний він виправдати насильство? Воно чуже натурі Франса, але тепер він уже не тікає від дійсності, не сміється з неї. У пору, коли Франс на перший погляд далі, ніж будь-коли, від свого часу, він, можливо,— найближче до нього. «На цьому новому березі, де представники молодого покоління дивляться на нього як на чужоземця, він порушує, здавалося б, давні проблеми, які пізніше знову стануть актуальними».

У двох своїх останніх книжках — «Маленький П'єр» і «Життя у цвітінні» — Франс прагне описати «самого себе, але не такого, яким він був, а такого, яким він поступово ставав перед лицем старості і смерті». У П'єра Нозьєра був свій учитель, пан Дюбуа, подібно до того як у Жака Турнеброша також був свій. Але обидва ці персонажі, взяті разом, «завдяки здобутій ними єдності розкривають таємницю їхнього автора, яка полягає у двоїстості його існування». Дух сумніву, що володів ним, став джерелом мудрості. Безумовно, існують і завжди існуватимуть фанатики і люди крайніх поглядів. Анатоль Франс був іншим. «Ніким ще не заперечено,— робить висновок Жан Левайан,— що почуття міри також є обов'язковою умовою порятунку людини». Такий і мій висновок. О велика Немезіда!

РОМЕН РОЛЛАН

«ЖАН-КРІСТОФ»

З Роменом Ролланом нас найміцніше зв'язує передусім «Жан-Крістоф». Спробуємо подумки перенестися в ту епоху і уявити себе передплатниками «Кайє

де ла Кензен». З яким нетерпінням і радістю чекали ми кожний новий уривок з цього роману, кожну нову частину цієї симфонії. Чому роман наче заворожив нашу молодь? Тому що він порушує найважливіші, найпекучіші проблеми — кохання, мистецтва, смерті, мети життя трактовані піднесено.

Для Ромена Роллана «Жан-Крістоф» значно більше, ніж літературний твір,— це місія. В епоху морального і соціального розкладу він прагнув «пробудити вогонь душі, який покоївся під попелом, протиставити ярмарку на площі, що отруює повітря і затьмарює світло», «маленький легіон відважних душ». Отже, йому потрібний був герой, який насмілився б подивитися на все безглуздє і злочинне, що діялося навкруги, поглядом незалежним, тверезим і чесним; він той самий гурон, якого Вольтер переносить у Париж, щоб його вустами засудити Європу [1]. Не дивно, що Бетховен уявився йому підхожою фігурою, адже він був не тільки великим музикантом, а й героїчним характером. Було спокусливо ввергнути Бетховена у сучасний світ і в умовах сьогодення показати його почуття, тріумфи і поразки.

Однак не слід говорити: «Жан-Крістоф — це Бетховен». Події з життя композитора використані в описі дитинства, становлення німецького піаніста, сина музиканта, який живе у маленькому рейнському містечку, але ці біографічні елементи прислужилися лише матеріалом для кількох епізодів перших томів. Так, молодий Жан-Крістоф оповитий «атмосферою старої Німеччини, старої Європи». Але ось він кинутий у сучасний світ і стає незалежним. Пуповина, яка зв'язує його з Бетховеном, відсікається.

Величезна симфонія може бути поділена на чотири частини.

Перша частина: Від «Світанку» до «Юності» — це відкриття музики, народжене у стражданнях, яке приносить завдяки чудовому дядечку Готтфріду втіху.

Друга частина: «Бунт», де Жан-Крістоф підіймається проти раболіпності провінційного німецького середовища. Скомпрометувавши себе у бійці між селянами і солдатами вбивством офіцера, він тікає до Франції.

Третя частина: «Ярмарок на площі», сувора картина довоєнного Парижа, суворість, на жаль, найчастіше виправдана, Парижа бульварного, легковажного, де, однак, Жан-Крістоф знаходить друга, Олів'є Жанена — проекція авторської особистості. (Справді, Ромен Роллан, як і багато хто з письменників, ніби роздвоївся: його сила породила Жан-Крістофа, а його французька витонченість — Олів'є).

Четверта частина: Олів'є одружився, але його шлюб виявився нещасливим («Друзі»). Він помирає під час бунту; Крістоф, який вдарив поліцейського, змушений тікати до Швейцарії. Там він віддається злочинному коханню, яке приводить його ледве не до самогубства, але на самотині, серед гір, він знову знаходить мужність і спроможність творити. Він пройшов через «неопалиму купину», він почув голос Бога, він врятований.

Чому ж вабила, більше ніж будь-яка інша, ця книга нас, молодих людей, котрим у 1906 році було по двадцять років? Передусім, як і при читанні всіх романів виховання почуттів («Утрачені ілюзії», «Вільгельм Мейстер», «Червоне і чорне»), було щастям знайти у цих перших зіткненнях дитини і юнака з життям наші власні тривоги, надії, мрії. Потім філософія, життєві правила, дуже прості, які виголошував простодушний і чудовий дядечко Готтфрід. «Дорожи кожним днем, що здіймається. Не думай про те, що буде через рік, через десять років Думай про сьогоднішній день. Кинь усі свої теорії. Бачиш-но, усі теорії — навіть найдоброчесніші — все одно погані і дурні, бо чинять зло... Дорожи кожним днем, навіть коли він сірий і сумний, як нині. Не тривожся. Поглянь-но. Тепер зима. Усе спить. Але щедра земля прокинеться... Чекай. Коли ти сам добрий, усе

буде гаразд. Коли ж ти слабкий, коли тобі не поталанило, все одно будь щасливий. Отже, більше зробити ти не можеш. Так навіщо ж бажати більшого? Навіщо побиватися, що не можеш більшого? Треба робити те, що можеш... Als ich kann *. Герой — це той, хто робить, що може. А інші не роблять».

Сам Ромен Роллан за дуже складних обставин зробив усе, що міг, він і в нас вселяв мужність намагатися робити все, що в наших силах. Ми були вдячні йому за це.

І ще, у цій книзі звучала музика. Це був час, коли я щонеділі приїздив з провінції у Париж, щоб піти на концерт, де симфонія Бетховена, як велика ріка, уносила мене в далечінь, де анданте П'ятої симфонії ласкавою прохолодою обвіювало стомлене чоло. У «Жан-Крістофі» ми якоюсь мірою були свідками народження музики. «Уся книжка,— говорить Ален,— музичний епічний рух, який плине у тому ж руслі, що й час. Навіть повільне адажіо не жде, воно захоплює нас, і тим краще почувається невблаганність закону у цьому величному русі, позбавленому і палкості, і слабкості. Душа музики і є той закон часу, якому підкорені останні, і ще значніші, початкові акорди творіння. Тепер я починаю розуміти, чому Жан-Крістоф не любить Брамса» [2]. Так, і тепер зрозуміло, чому я теж не люблю Брамса. І чому Крістоф ніколи надовго не розпинає намету кохання. Він закохується то в одну, то в іншу, але вони не надовго лишають слід у його серці. Таким є рух і самої музики». Але сильніше зворушила мене у «Жан-Крістофі» інша історія кохання, історія Олів'є, друга Крістофа; Олів'є, такий же справжній француз, як Крістоф німець, одружився з Жакліною. Вони кохали одне одного, вони удвох були цілим Всесвітом, непідвладним

---

* Так, як я можу *(нім.)*.

жодним законам, любовним хаосом... Спочатку Жакліна намагалася розділити з чоловіком не тільки радощі, а й його турботи. Найсумніше те, що Жакліна, яку кохання спочатку підносить, знову повертається в Париж «ярмарку на площі». Крістоф ненавидить цю Францію в карикатурі, еротичну літературу, залаштункову балаканину і альковно-літературні плітки. Його ранить твердження, що французька музика вища за німецьку. Він іде слухати «їхню» нову музику. Це епоха Дебюссі.

«Йому здавалося, що все тут потопає у півмороку. Створювалось враження якогось сірого тла, на якому лінії розпливалися, зникали, місцями знову виступали і знову стиралися... Назви творів змінювались, ішлося то про весну, то про південь, про кохання, про радощі життя. Але музика не змінювалася: вона лишалась одноманітно м'якою, блідою, притишеною, анемічною, в'ялою. У той час у Франції серед витончених аматорів була мода на шепіт у музиці». Відомі французькі критики приймали лише «чисту» музику, лишаючи решту черні. Отже, уся експресивна і дескриптивна музика була оголошена «не чистою».

«У кожному французі сидить Робесп'єр. Французу завжди потрібно когось або щось обезголовити в ім'я ідеалу чистоти».

У відповідь на обвинувальну промову Крістофа проти «ярмарку на площі» Олів'є захищає Францію: «Ти бачиш лише тіні і відблиски світла, але не бачиш внутрішнього світла нашої вікодавньої душі». Як можна дозволити собі чорнити такий народ, котрий от уже понад десять століть творить і діє, народ, який породив цілий світ за своїм образом і подобою,— він створив готичне мистецтво, він звеличив розум у класицизмі. Народ, який двадцять разів витримував випробування вогнем і лише загартовувався у них, народ, який, перемагаючи смерть, двадцять разів воскресав. «Усі твої співвітчизники, коли приїздять у Францію, не бачать нічого, крім паразитів,

які підточують її, авантюристів від літератури, від політики, від фінансів, з їхніми постачальниками, клієнтами і повіями, і вони судять про Францію за цими негідниками, які пожирають її». Коли Ромен Роллан говорив «кращі з нас» про тих, хто зберігав повагу до мистецтва і до життя, ми, молоді люди його часу, думали про нього.

«НАД СУТИЧКОЮ»

Стефан Цвейг[3] писав якось Ромену Роллану: «Як добре влаштовується все у Вашому житті! Слава прийшла до Вас дуже пізно, але саме тоді, коли Ваш авторитет був необхідним у сутичці. Подумайте тільки: коли б під час війни 1914 року ніхто не прислухався до Вашого голосу... Ніщо не було випадковим і все — необхідним: Мальвіда фон Мейзенбуг[4], Толстой, соціалізм, музика, велика війна, Ваші страждання, щоб зробити Вас таким, яким Ви стали... Ваше життя — одне з тих рідкісних життів, події якого роблять його схожим з мистецьким твором,— звивистий шлях, що веде до невідомої мети. Ця мета і стала, як на мене, моральним випробуванням Ваших ідей під час війни».

Війна 1914 року і справді була для Ромена Роллана пробним каменем. Вона не сама по собі вселяла в нього жах. Головне було в тому, що війну між Францією і Німеччиною він розглядав як братовбивство. Його викохала і сформувала німецька музика; у Німеччині він мав численних друзів. І разом з тим він, як ніхто інший, почував себе французом, сином француза, французом з діда-прадіда, який пристрасно любить свою країну. Він визнавав, що на практиці у серпні 1914 року молодому французу не лишалося нічого іншого, як іти воювати, але для нього, чий вік був не призовним і здоров'я вже не дозволяло брати участь у військових походах, як він вважав, обов'язок полягав у іншому.

Треба було рятувати цивілізацію. Він добре розумів, що європейська цивілізація, наша цивілізація — найбагатша і найцінніша — була під загрозою. Він бачив, що молоді герої, які йшли на фронт з такою мужністю, не знали, куди вони йдуть. Безумовно, обов'язок був зрозумілий: захищати свої землі, свої вогнища. Ну, а далі? Як примирити любов до батьківщини і врятування Європи? Життя раптом поставило перед вибором. Терзаючить сумнівами, він чекав, що вночі пролунає гучний голос: «Сюди!» Але нічого не було чути, крім гомону боїв. Ті, хто йшов в атаку під час справи Дрейфуса,— Анатоль Франс, Октав Мірбо [5],— мовчали. Усі зреклися, Жореса вбили. «Скрізь смертельна ненависть, розпалювана ораторами, які самі нічим не ризикують». Друзі Роллана — Пегі, Луї Жійє, Жан-Рішар Блок [6] — воювали, а він перебував у Швейцарії, він вважав, що його обов'язок — сказати те, чого ніхто ні у Франції, ні в Німеччині не наважився б сказати.

«Великий народ, втягнутий у війну, повинен захищати не тільки свої кордони; він повинен захищати також і свій розум. Він повинен рятувати його від галюцинацій, від несправедливостей, від глупоти, які це лихо випускає на волю. Кожному — свій обов'язок: арміям охороняти рідну землю. Людям думки — захищати думку. Коли вони примусять її служити пристрастям свого народу, може трапитись, що вона стане їхньою корисною зброєю; але вони ризикують зрадити розум, який являє не малу частку спадщини цього народу».

Він сподівався, що, коли кинути заклик до справедливості, лишаючи осторонь пристрасті, найвизначніші німці відгукнуться. 29 серпня 1914 року, дізнавшися про зруйнування Лувена, великого культурного центру, він написав Герхардту Гауптману [7]. «Я не з тих французів, які вважають Німеччину варваром. Мені відома розумова і моральна велич вашої могутньої раси... Я не докоряю вам за наш траур, ваш траур буде не меншим. Коли

Францію зруйнують, те саме буде і з Німеччиною». Але він дорікав німцям за жахливі і безглузді дії.

«Ви бомбардуєте Малін [8], ви спалюєте Рубенса. Лувен уже не більше як купка попелу... Та хто ж ви такі? Чиї ви онуки — Гете чи Аттіли? [9] Чекаю від вас відповіді, Гауптман, відповіді, яка була б дією».

Відповідь була негативна і різка. Дев'яносто три німецьких інтелігенти у своєму маніфесті виступили з захистом кайзерівської манії величі. Томас Манн у нападі гніву і вираженої гордості захищав як знак доблесті все те, у чому вороги звинувачували Німеччину. Інтелігенція під час війни чи то з інстинкту самозбереження, чи то зі страху перед громадською думкою зрікалася розуму. Ромен Роллан опублікував тоді у «Журналь де Женев» славнозвісну статтю «Над сутичкою», яка спочатку мала назву «Над ненавистю». Ця стаття викликала у Франції страшенну лють. Не тільки явні націоналісти з письменників обвинувачували автора у тому, що він більше не француз, але навіть друзі, які любили Роллана і захоплювались ним, вважали, що у розпалі війни потрібна одностайність і він не повинен був відколюватись.

Коли перечитуєш статтю сьогодні, коли всі пристрасті згасли, бачиш, наскільки вона розумна і поміркована. Що говорив він? Він звертався передусім до тих, хто воював, до Луї Жійє, до Жан-Рішара Блока. Він закидав не бійцям, а псевдогероям тилу те, що вони уготовили майбутнє, яке нічим не спокутувати.

На протилежність тому, що говорили його вороги, він твердив, що найсерйознішою небезпекою лишається німецький імперіалізм, виразник інтересів феодальної і військової касти. «Це його слід розгромити передусім. Але він не єдиний. Настане черга і для царизму». Він був переконаний, що на злочинців чекає відплата.

Я не бачу нічого порочного з цих ідеях. Проте у 1914 році їх не прийняли і — не простили. «Вигнаний з цього

заплямованого кров'ю об'єднання, я опинився на самоті». На самоті? Не зовсім. Кілька чоловік насмілились йому писати: Жід, Стефан Цвейг, Мартен дю Гар, Жюль Ромен, Ейнштейн, Бертран Рассел [10].

Але вірних друзів можна було перелічити на пальцях, зграї ворогів ім'я було — легіон. Він викривав колись «ярмарок на площі» та його продажність. Тепер він мстився йому за це. Навіть письменники, які не почували до нього неприязні, мимохідь підставляли зачумленому ногу. Стаття називалася «Пісня про Роланда». «Пан Ромен Роллан, який на своїх двох крилах ширяє так високо над сутичкою... Пан Ромен Роллан береже Дюрандаль [11] для нового Соломонового рішення. Він розрубує дитину навпіл [12]. Одну половину — Німеччині, другу — Франції... Пан Ромен Роллан вважає себе також сином Бетховена, Лейбніца і Гете. Ми не можемо поділяти вашу пишномовну і огидну германофілію, яка прикрашає ваш французький герб». Інші виступали ще образливіше. «Чи віддасть пан Ромен Роллан своє серце чарівним бошам, яких він так полюбляє?»

Уже в 1914 році він побоювався наслідків неполюбовного миру для Європи: «Що б він змінив, хіба що викликав бажання реваншу. Стежте за тим, щоб майбутній мир не перетворився на загрозу нової війни. Стежте за тим, щоб виправлення помилок не викликало нових, ще серйозніших. Стежте за тим, щоб клятви союзників не були забуті... і хай республіканська Франція, яка воює з Німецькою імперією, ніколи не втратить своєї волелюбності».

Російська революція 1917 року викликала у Роллана живу симпатію, хоч його індивідуалізм погано узгоджувався з комунізмом.

Перемога здавалась йому знеславленою мирною конференцією. Він покладав деякі надії на Вільсона, але побачив у ньому лише марнославного, нерішучого і відлюдного проповідника. На конференції лідирував Кле-

мансо [13], велика людина, але не далекозора. Повернувшись у Париж, Ромен Роллан відчув, що не має більше впливу на громадську думку. Ще раз підтвердилось, що він веслував проти течії. Систематично організовувався бойкот його «Кола Брюньйона». Журнали відмовлялись приймати його статті і рекламувати твори.

«23 червня 1919 року... Я чую гуркіт. Спочатку я подумав, що це удари грому, але гуркіт тривав. Це підписання миру. Гармати вітають його залпами через однакові проміжки часу, кожний раз по двадцять залпів. Сумний мир! Нікчемний антракт між двома бойнями народів! Але хто думає про майбутнє?»

Хто думав про майбутнє? Ромен Роллан, і він мав рацію, думаючи про нього, це майбутнє настало у 1939 році.

КІНЕЦЬ ПОДОРОЖІ

Для людей, котрим, як і мені, було 20 у 1905 році, великий Ромен Роллан лишається і тепер творцем «Життя Бетховена», «Мікеланджело», автором «Театру Революції», «Жан-Крістофа», а трохи пізніше — «Над сутичкою». Але його творчість цим не обмежується. Із статті «Над сутичкою» народжуються алегоричний фарс «Ліліюлі» і роман «Клерамбо», який є історією «вільної свідомості під час війни», інакше кажучи, історією трагічних пристрастей одинака, в образі якого втілено до певної міри риси автора.

Справді, божевільні ті, хто хоче зробити космополіта з цього француза за походженням і культурою, улюбленими вчителями якого — він це не раз твердив — були Монтень і Рабле. Безумовно, він любив Шекспіра і Данте, Бетховена і Толстого, безумовно, йому були близькі індуські містики. Ніщо велике не було йому чужим. Він вірив, що заради врятування цивілізації треба збли-

зити людей, не як Полоній — промовами, а діями. Він вважав необхідним об'єднати Європу, а можливо, створити і Євразію, але не нівелюючи особливостей кожної нації.

Музика допомагає зрозуміти цю гармонію дисонансу: «Чи не так само створені ми, як у музиці ноти,— писав Шеллі [14],— одні для других і не схожі один на одного». Інтернаціональна мова музики зближує серця. Бетховен однаково зрозумілий французу і німцю, американцю та італійцю. Музичні і виразні — засоби, які полюбляє Ромен Роллан-романіст.

У гармонії поєднуються любов і ненависть, героїзм і відчуженість, страждання і радість: Durch Leiden Freude — через страждання до радості — це і є історія Жан-Крістофа. Це й історія Ромена Роллана.

Страждання... Він пізнав усю його глибину, коли писав «Над сутичкою». Після війни він знайшов особисте щастя, одружившись 1934 року з молодою росіянкою, француженкою з боку матері, яка стала для нього другом і помічником. Він знову відчув щастя творення, коли почав писати великий роман «Зачарована душа», який є історією жінки, «історією кохання і смерті»; збагачуючи свій «Театр Революції», написав велике музикознавче дослідження про Бетховена — «Творчі епохи». Перекладений всіма мовами, тим, хто не знає усіх обставин його життя, він здається і одним з найвідоміших, і одним з найсамотніших у своїй країні французом. Але це не так. У самій Франції у нього були і вірні друзі: Клодель, Луї Жійє, Арагон, Жан-Рішар Блок, Роже Мартен дю Гар, Ален. За кількома винятками, його дружні взаємини відхиляються «ліворуч». Його дуже люблять у Радянській Росії. В Англії — Бернард Шоу, Бертран Рассел, які іноді відвідують його. Вони приймають Роллана за його відразу до війни, за його прагнення піднестися над кастовими забобонами. І все ж таки він лишається аристократом духу. Про це свідчить

його зовнішній вигляд, його витонченість. Хоч він і приймає революцію і прагне її, він боїться її небезпечних крайностей. Істеричність натовпу вселяє у нього страх. Проливши кров, цей натовп божеволіє. Роллан зобразив натовп, який жадав кровопролиття у «14 липня». Натовп вбиває Олів'є у «Жан-Крістофі». Людина людині вовк. Що ж у такому разі робити?

Ромен Роллан не песиміст і не оптиміст. Він вважає, як і Готтфрід, що треба дорожити кожним днем, який займається, намагаючись примирити суперечливі нахили, властиві кожному з нас. Він відмовляється належати до будь-якої партії, яка б вона не була. Його роль — боротися з жорстокістю і ненавистю серед друзів, як і серед ворогів. Ким же він хоче бути? Моралістом у широкому розумінні слова, тобто не просто людиною, яка повчає кого-небудь, майстром загострених максим, а письменником, який виховує душі, примушує їх побачити все, що є в них прекрасного. А в який спосіб? Шляхом спілкування з природою, з мистецтвом, з прекрасним.

Ось чому, незважаючи на моду, я лишаюсь прихильником Ромена Роллана. У кращих своїх творах він великий. Він добре розуміє, що мистецтво «вливається» у природу. Музика, живопис, книги — необхідні засоби, щоб внести у світовий хаос гармонію, доступну людині.

1937 року, проживши двадцять шість років у Швейцарії, Ромен Роллан купив будинок у Франції, у Везеле, через який проходили хрестові походи, місце цілком гідне цього хрестоносця. Тільки-но він влаштувався на новому місці і почав працювати над «Робесп'єром», як була складена Мюнхенська угода [15]. У вересні 1939 року він звернувся до Даладьє [16], щоб висловити свою прихильність до табору союзників І через те, що справа, яку він захищає, така само важлива, як бій під Вальмі [17], він віддає їй всього себе. Молодим людям він радив не впадати у відчай в разі поразки. «Випробування лише оздоровить міцне плем'я. І я бачу, як з глибини поразки

постає зміцніла і помолоділа Франція — варто лише їй цього зажадати. Я вірю у майбутнє моєї батьківщини і всього світу. І я прощаюся з молоддю, і в серці моєму панує мир, хоча навкруги війна, і дух мій спокійний, хоч земля навколо здригається. Я, як Кандід, повертаюся у свій сад. У свій нічим не огороджений сад».

Його життя кінчалося, як симфонія Бетховена, багато разів повтореним утвердженням, повнозвучним акордом.

МАРСЕЛЬ ПРУСТ

Гадаю, письменники, які жили на початку цього століття, надзвичайно здивувалися б, почувши, що один з найвизначніших серед них, той, кому судилося модернізувати мистецтво роману і ввести у світ мистецтва ідеї філософів і словник учених своєї епохи,— це постійно хвора, невідома широкому читачеві і освіченій публіці молода людина, у якій ті, хто зустрічав її, бачили людину світську, можливо, інтелігентну, але неспроможну написати великий твір. Ця помилка, яка давалася взнаки тривалий час, навіть після виходу в світ першого тому «У пошуках утраченого часу», аналогічна помилці Сент-Бева щодо Бальзака і свідчить, наскільки критики повинні бути обережні і стримані...

* * *

«Кожний соціальний устрій,— говорить Пруст,— по-своєму цікавий, і митець може з однаковим інтересом зображати манери королеви і звички кравчині». Вище суспільство завжди лишалось однією із сфер, найсприятливіших для формування митця, який прагне спостерігати людські пристрасті. Завдяки дозвіллю почуття стають інтенсивнішими. У сімнадцятому столітті — при дворі, у вісімнадцятому — у салонах, а у дев'ятнадцятому — у світському товаристві французькі романісти

могли знайти справжні комедії і трагедії, які досягали повноти свого розвитку,— передусім тому, що у героїв їх було досить вільного часу, і ще тому, що багатий словник давав їм можливість виразити себе.

Твердити, що Пруст був засліплений світом, що у снобізмі своєму він не розумів навіть того, що інтерес можуть викликати всі класи і кравчиня так само, як королева,— значить дуже погано прочитати його і зовсім не зрозуміти. Бо Пруст ніколи не був засліплений вищим світом, безумовно, і там виявлялись властиві йому привітність, надзвичайна чемність, а також його сердечність, бо в світі, як і в будь-якому людському середовищі, є істоти, гідні любові, але за цією зовнішньою чемністю часто ховалася чимала іронія. Ніколи не переставав він протиставляти порокам якого-небудь Шарлюса або егоїзму герцогині Германтської чудову доброту жінки з буржуазного кола, такої, як його мати (що у книзі стала його бабусею), здоровий глузд дівчини з народу, як Франсуаза, або благородство тих, кого він називає «французами з Сент-Андре-де-Шан», тобто народу Франції,— таким зобразив його один наївний скульптор на церковному порталі. Проте полем його спостережень було світське товариство, і він відчував у ньому потребу.

У 1896 році, коли йому було 25 років, він видав свою першу книжку «Утіхи й дні». Невдача була повною. Оформлення книги могло лише відштовхнути вибагливого читача. Пруст побажав, щоб обкладинку прикрашав малюнок Мадлен Лемер [1], передмову написав Анатоль Франс, а його власний текст чергувався з мелодіями Рейнальдо Ана [2]. Це надто розкішне видання і химерний склад імен, що прикрашали його, не викликали враження чогось серйозного. Проте, коли б якийсь значний критик зумів знайти у книзі серед пустої породи кілька крупиць дорогоцінного металу, це був би чудовий привід для передбачень! Уважно читаючи «Утіхи

і дні», помічаєш уже деякі теми, які будуть характерними для Марселя Пруста — автора «У пошуках утраченого часу». В «Утіхах і днях» є неправдоподібна дивна новела, де герой, Бальтасар Сільвандр, перед смертю просить юну принцесу, яку кохає, трохи побути з ним; вона відмовляється, бо у своєму егоїзмі не хоче позбавити себе розваги навіть заради вмираючого. Ми знову зустрінемося з цією темою, коли вмираючий Сван поділиться своїм стражданням з герцогинею Германтською, після чого вона, однак, поїде на обід.

Є в «Утіхах і днях» оповідання «Сповідь молодої дівчини», героїня якої стає причиною смерті своєї матері — вона дозволяє юнакові цілувати себе, а мати (у котрої хворе серце) бачить цю сцену у дзеркалі. З подібною сценою ми знову зустрінемось, коли мадемуазель Вентей глибоко засмутить свого батька і, з другого боку, коли оповідач (або ж сам Пруст) своєю слабкістю і неспроможністю працювати завдасть гіркоти своїй бабусі.

У кожного митця можна знайти подібні не задоволені «комплекси», які починають вібрувати, тільки-но їх пробудить якась тема такої самої резонуючої сили. Тільки вони здатні породити ту неповторну мелодію, яка й примушує нас любити цього автора. Ось чому деякі письменники постійно переписують ту ж саму книгу. Тому й Флобер у кожному із своїх романів приборкує свій непоправний романтизм. Тому Стендаль тричі виводить юного Бейля під ім'ям Жюльєна Сореля, Фабріціо дель Донго і Люсьєна Левена, і тому у двадцять п'ять років негармонійними мелодіями «Утіх і днів» Пруст накреслює велику симфонію «У пошуках утраченого часу» і трохи пізніше, у незакінченому романі «Жан Сантей», який за його життя не побачить світ,— основні теми свого творіння.

Але в ту пору він ще надто поринув у життя, щоб зображати його з потрібної дистанції. Він сам пояснює, що стати великим митцем можна лише після того, як

охопить поглядом своє власне існування. І не має значення, чи являє це існування особливий інтерес і чи володіє автор могутнім розумовим апаратом,— важливо, щоб цей апарат міг, як висловлюються льотчики, «відірватися». Щоб Пруст зумів «відірватися», події повинні були віддалити його від реального життя.

[...] Він зробив відкриття, яке мало зіграти у його житті і в його мистецтві величезну роль: мова йде про Рескіна [3]. Сам він переклав дві його книги — «Ам'єнську біблію» і «Сезам і Лілеї», супроводивши свої переклади посиланнями і передмовами. У цих двох письменників було чимало спільного: обох у дитинстві оточувало надто ніжне піклування рідних; обидва вели існування багатих дилетантів — існування, небезпечне тим, що при цьому втрачається контакт з тяжкою повсякденністю, але й де в чому позитивне: воно захищає вразливу душу і дозволяє естету уловлювати найтонші нюанси. Саме у Рескіна Пруст навчився розуміти — значно краще, ніж сам Рескін,— твори мистецтва. Саме Рескін спонукав Пруста здійснити паломництво до Ам'єнського і Руанського соборів. Рескін уявлявся йому духом, який оживив мертві камені: Пруст, який більше не подорожував [4], знайшов у собі сили поїхати до Венеції, щоб побачити там втілення ідей Рескіна про архітектуру — палаци «загасаючі, але все ще живі і рожеві».

Ми пізнаємо дійсність лише завдяки великим митцям. Рескін був для Пруста одним з тих письменників-посередників, які необхідні нам, щоб зіткнутися з реальністю. Рескін навчив його вдивлятися у квітучий кущ, у хмари і хвилі і зображати їх з тією старанністю, яка нагадує деякі малюнки Гольбейна [5] або японських художників. Рескін бачив світ, ніби у мікроскоп. Пруст перейняв його метод, але розвинув його значно далі, ніж учитель, і з тією скрупульозністю, зразком якої був для нього Рескін, підійшов до зображення почуттів. Можливо, що без любові до творчості Рескіна він так і не зна-

йшов би себе. Ось чому численні послідовники Пруста у Франції є в той же час послідовниками Рескіна, про що вони, однак, не відають. Бо досить уже одного примірника якої-небудь книжки, занесеної волею випадку, котра проникла у свідомість, знайшовши сприятливий грунт для цього особливого світосприйняття, щоб у краї̈ні розвинувся цілком новий літературний жанр, подібно до того, як досить однієї занесеної вітром зернини, щоб рослина, котра не росла у цій місцевості, раптом розповсюдилась і вкрила її.

У 1903 році помер його батько, у 1905 — мати. Докори сумління по відношенню до матері, яка так вірила в нього, але не дочекалася результатів його праці, чи лише хвороба примусили його покинути світське товариство і жити у відлюдді. А може, хвороба і докори сумління були тільки приводом, яким скористалася несвідома потреба написати книгу, майже створену уявою? Важко сказати. У всякому разі, саме з цього моменту починається те саме життя Пруста, що стало легендою і про яке його друзі зберегли для нас спогади.

Тепер він живе у стінах, оббитих корком, які не пропускають гомону з вулиці, з постійно зачиненими вікнами, щоб невловимий і хвороботворний запах каштанів з бульвару не проникав у кімнату; серед дезинфікуючих випарів з їхнім задушливим запахом; він одягає плетені фуфайки, які перед тим обов'язково гріє біля вогню так, що вони стають дірявими, немов старі знамена, зрешечені кулями. Це був час, коли, майже не встаючи, Пруст заповнює двадцять зошитів, які складають його книжку. Він виходить лише вночі і тільки для того, щоб знайти якусь деталь, потрібну йому для його твору. Часто його штаб-квартирою стає ресторан «Ріц», де він розпитує офіціантів і метрдотеля Олів'є, про що розмовляють відвідувачі. Коли йому треба побачити квіти глоду, які він пам'ятає з дитинства, він їде за місто у закритому автомобілі.

Так пише він з 1910 по 1922 рік «У пошуках утраченого часу». Він знає, що книжка його прекрасна. Він не міг цього не знати. Людина, яка писала наслідування Флобера, Бальзака і Сен-Сімона, що свідчили про чудове розуміння цих великих письменників, була надто тонким літературним критиком, щоб не розуміти, що і вона у свою чергу створила визначну пам'ятку французької літератури. Але як примусити прийняти цей твір? У Пруста не було ніякого «становища» в літературі, і навіть коли у нього й було певне реноме, воно було негативним. Професіональні письменники були схильні не довіряти тому, що було створено цим дилетантом, бо він був багатий і мав репутацію сноба.

Він запропонував свій рукопис видавництву «Нувель ревю франсез». Йому відмовили. Нарешті 1913 року йому пощастило видати перший том, «В бік Свана», у Бернара Грассе, щоправда, за власний рахунок. Успіх книги був невеликий. До того ж незабаром війна перервала публікацію, так що другий том з'явився лише 1919 року, на цей раз у «Нувель ревю франсез». Честь «відкриття» Марселя Пруста належить Леону Доде [6]. Завдяки йому Пруст одержав у 1919 році премію Гонкурів, яка принесла славу багатьом талановитим письменникам. Тепер він став славнозвісним, і не тільки у Франції, а й в Англії, Америці і Німеччині, де його твір відразу знайшов аудиторію, на яку заслуговував. Англосаксонська література була Прусту завжди особливо близькою.

Вже з перших томів усім стало зрозуміло, що перед нами не просто великий письменник, але один з тих рідкісних першовідкривачів, які вносять у розвиток літератури щось абсолютно нове.

Що є темою цього твору? Було б великою помилкою вважати, що «У пошуках утраченого часу» можна пояснити такими словами: «Це історія хворобливо вразливої дитини, того, як вона пізнавала життя і світ, її друзів і близьких, її кохання до кількох дівчат — Жільбер-

ти, Альбертіни, одруження Сен-Лу з Жільбертою Сван і незвичайних любовних захоплень пана де Шарлюса». Чим більше ви назбираєте подібних фактів, тим важче вам буде визначити, у чому ж оригінальність Пруста. Як чудово сказав іспанський критик Ортега-і-Гассет [7], це те саме, якби вас попросили пояснити живопис Моне [8] і ви б відповіли: «Моне — це той, хто малював собори, пейзажі Сени і водяні лілеї». Щось ви при цьому пояснили б, але ж ніяк не *природу мистецтва Моне.* Сіслей [9] теж малював пейзажі Сени; Коро теж малював собори. Моне відрізняється не своїми сюжетами,— він знаходив їх волею випадку,— а певною манерою бачення природи. Щоб пояснити свою думку, Ортега-і-Гассет наводить повчальний анекдот. «Одну бібліотеку,— пише він,— відвідував маленький горбань, який приходив щоранку і просив словник. Бібліотекар питає його: „Який?" — „Байдуже,— відповідає горбань,— мені треба сидіти на ньому"».

Те саме стосується і Моне, і Пруста. Коли б ви запитали їх: «До якого сюжету ви хочете звернутись?.. Яку особу хочете ви зобразити?» — кожен з них відповів би: «Все одно, сюжет і особи для того тільки й існують, щоб дозволити мені лишатися самим собою».

І коли Моне — це певне бачення природи, Пруст — це передусім *певна манера воскрешення минулого.*

Отже, є різні способи воскрешати минуле? Так, безумовно. Передусім минуле можна воскрешати умоглядно, намагаючись нині відновити умови, які підготували цю сучасність. Буває також, ми намагаємось воскресити минуле за допомогою документів. Наприклад, коли я хочу уявити собі Париж часів Пруста, я прочитаю Пруста, я розпитуватиму людей, які його знали, читатиму інші книжки, написані в ту епоху, і поступово мені вдасться намалювати якусь картину Парижа кінця століття, схожу або ні. Цей метод воскрешення, на думку Пруста, зовсім не придатний для створення худож-

нього твору. Аж ніяк не шляхом відновлення за допомогою уяви вдається нам передавати справжнє відчуття часу і оживляти минуле. Для цього потрібне *воскрешення через несвідомі спогади.* Як відбувається це несвідоме воскрешення? *Через збіг безпосереднього відчуття і якогось спогаду.* Чому такий метод є найбільш дійовим? *Тому, що образи спогадів, як правило, швидкоплинні, бо, не підтримані сильними відчуттями, знаходять підтримку у безпосередньому відчутті.*

Резюмуємо: *в основі творчості Пруста лежить воскрешення минулого через несвідомий спогад.*

Перечитавши твір Пруста, дивуєшся, що деякі критики обвинувачували його у відсутності плану. Навпаки, весь цей величезний роман побудований як симфонія. Мистецтво Вагнера [10], безперечно, великою мірою вплинуло на всіх митців тієї епохи. Можливо, роман «У пошуках утраченого часу» побудований скоріше як опера Вагнера, ніж як симфонія. Перші сторінки роману є прелюдією, де вже звучать основні теми: час, годинник пана Свана, літературне покликання, «мадлен» [11]. Потім величезна арка перекидається зі Свана до Германтів, і нарешті усі теми стикаються, а твір завершується словом «час», яке виражає головну тему. Поверхового читача вводить в оману те, що всередині цього плану, такого довершеного і строгого, відродження спогадів відбувається не в логічному і хронологічному порядку, а так, як у сновидіннях,— шляхом випадкової асоціації спогадів і несвідомого воскрешення минулого.

У чому оригінальність цього твору? Передусім у тому, що мистецтво Пруста несе в собі естетичну, наукову і філософську культуру. Пруст спостерігає своїх героїв з пристрасною і разом з тим з тією холодною цікавістю, з якою натураліст спостерігає комах. З тієї висоти, на яку підноситься його чудовий розум, видно, як людина посідає відведене їй місце у природі — місце чуттєвої тварини серед інших тварин. Навіть її рослинне начало

освітлюється яскравим світлом. «Молоді дівчата у цвіту» — це більше, ніж образ, це обов'язковий період у короткому житті людської рослини. Захоплюючись їхньою свіжістю, Пруст уже бачить у них симптоми, які передвіщують плід, зрілість, а потім сім'я і усихання.

Кохання, ревнощі, марнославство уявляються Прусту у буквальному розумінні хворобами. «Кохання Свана» — це клінічний опис повного розвитку однієї з них.

Науковий аспект його манери чудовий. Багато його прекрасних образів завдячують фізіології, фізиці або хімії. «Прекрасні і точні аналізи ведуть до того, що можна було б назвати *розкладанням класичних почуттів*. Довгий час моралісти задовольнялися загальними термінами, неясними поняттями з дуже невизначеним змістом і вважали, що такі абстрактні істоти, як Кохання, Ревнощі, Ненависть, Байдужість, розігрують добре побудовану балетну виставу, яка відображає наше емоційне життя. Стендаль спробував розкрити зміст цих неясних понять, виявивши різницю між коханням-потягом, коханням-пристрастю і коханням-марнославством і визначивши явище, назване «кристалізацією» почуття. При цьому він зіграв роль цілого покоління хіміків кінця XVIII століття, які, не вірячи більше у чотири елементи, зуміли виділити певну кількість простих тіл. Але Пруст показав, що й самі ці неподільні атоми являють складні світи, які містять нескінченну кількість почуттів і у свою чергу можуть ділитися без кінця.

Подібно до спостерігача у літаку, який з висоти польоту одночасно бачить свої позиції і позиції ворога, здобуваючи безсторонність, болісну, але необхідну, закоханий Пруст проникає одночасно у свідомість того, хто кохає, і коханої жінки і бачить образ одного з них в іншому, а іноді навіть долає час і з якоюсь спокійною жорстокістю зіставляє свою нинішню, змучену душу з душею майбутньою, що одужала. Ніщо не викликає у нього такого інтересу, як чудові перспективи такого

роду: клан Вердюренів, яким його бачить Сен-Жерменське передмістя, водночас з Сен-Жерменським передмістям, побаченим кланом Вердюренів; наше мистецтво очима майбутнього і імпресіонізм — очима сучасності.

Але чому ж ця безсторонність, ця незворушність дослідника викликають максимум естетичного переживання? Тому що мистецтво по суті своїй покликане, очевидно, відволікати почуття від діяльного життя і підключати їх до того допоміжного двигуна, яким є фантазія. *Фантазія морального характеру,* претендуючи на те, щоб рекомендувати *правила життєдіяльності,* пробуджує внаслідок цього саме всі ті сили, які вона мала б приспати. У момент, коли виступає моральна думка, естетичне переживання згасає з тієї самої причини, з якої статуя є твором мистецтва, а оголена жінка ні в якій мірі не є ним.

Стендаль це добре розумів і у мові своїй, подібній до мови цивільного кодексу, прагнув засвоїти тон високої безсторонності. Пруст робить ще більше — йому щастить надати своєму творові характеру непорушної об'єктивності, яка є одним з обов'язкових елементів краси.

Пруст і Флобер згодні у тому, що єдиний реальний світ — це світ мистецтва і що справжнім є лише той рай, який втрачено. Чи може рядова людина сповідувати цю філософію? Звичайно ж, ні. Жити без віри у реальність переживань важко. І справді, адже існує тип кохання, зовсім не схожий на кохання-хворобу, описану Прустом,— кохання щасливе, таємниче, безмежне, вірне, повне прийняття іншого, те кохання, романічними героїнями якого є пані де Реналь і пані де Морсоф, а героїнями живими — тисячі жінок. Пруст зобразив таке кохання лише в образі материнської любові.

Сам він усю самовідданість, на яку був здатний, вклав у мистецтво, а мистецтво, яке підноситься до такої самосвідомості, до такої вимогливості до себе, надзвичайно нагадує релігію.

ЖАН КОКТО

Тому, хто добре знав Кокто, важко судити про нього неупереджено. Добре знати Кокто — значить любити його. Його привабливість, блиск його красномовності не вміщалися у звичайні рамки. Його страждання, його тривоги викликали сердечне співчуття друзів. Кажуть, блиск Кокто був штучним, а його усні оповідання швидко перетворювались на затверджені «номери», серію дисків. Можливо, нікому не дано щохвилини ставати новим — це означало б перестати бути самим собою; але цей «номер» захоплював. Він потряс мене, коли я вже після смерті Кокто востаннє почув його по телебаченню.

Дехто бачив у ньому лише легковажного Принца, яким він був у молоді роки, акробата та ілюзіоніста, але цьому акробатові вдавалися усі його трюки, але за цією безтурботністю ховалися глибокі безодні. Інші обвинувачували його в тому, що він іде за модою. «Я не йшов за модою,— говорив він,— я її створював і кидав, ледве пустивши у світ, полишаючи іншим слідувати їй». Це вірно: він іноді надихав, а іноді підтримував усі спроби оновлення в усіх сферах мистецтва. Чутливий рупор Дягілєва [1], а також Пікассо, він надихав і зближував кращих музикантів, кращих художників, кращих письменників своєї епохи. Творча натура, він мав також талант об'єднувати.

Чудова різноманітність його обдарувань довго заважала сучасникам оцінити достоїнства його творів. Надзвичайна активність цієї людини, яка легко долала будь-які підйоми і примудрялася бути водночас видатним поетом, оригінальним романістом, драматургом, новатором кіно, прекрасним художником-графіком, дивувала і бентежила критиків. Їм важко було повірити, що подібна безладність може бути формою вияву генія. Кокто усвідомлював небезпеку, але йшов на риск, він завжди був готовий ризикувати. Кожного разу, коли він

досягав досконалості в одному жанрі, він залишав його заради іншого, часто протилежного. Ледве очоливши авангард, він уже вважав його ар'єргардом. Його метання шокували людей, позбавлених такого універсального розуму. Його легенда примушувала забути, що його секрет — праця, шістдесят років праці, довгого суворого подвижництва. «Я живу потаємно, прикрившись плащем легенд»,— казав він. Він сам допоміг зіткати цей плащ, бо вважав, що під його покровом таємна таємних особистості стає невидимою. Про Кокто говорили, що, подібно до Оскара Уайльда, він був геніальним у житті і талановитим у творчості. Ні, він був геніальним у своїх твореннях, а у життя вклав свій великий талант, талант, який поєднувався з ніяковістю, майже дитинною, бо Кокто завжди лишався дитиною, здивованою, ніжною і боязкою.

ЖИТТЯ

Життя Кокто було низкою втеч і повернень. Йому випала небезпечна удача: безтурботне дитинство; він народився 1889 року в Мезон-Лаффіт у родині, що належала до потомственої паризької буржуазії і любила мистецтво, особливо музику. Його дід грав з Сарасате[2] в аматорському квартеті і був добре знайомий з Россіні.

Як і Пруст, Кокто належав до тих, хто на все життя позначений печаткою дитинства. Це водночас і сила і слабкість. Сила тому, що чарівний світ, у якому вони живуть, охороняє їх від озлоблення, яке настає з роками, слабкість тому, що, не вміючи розстатися з утраченим раєм, вони більше за інших страждають від жорстокості світу дорослих і до старості мріють про кімнату, зігріту материнським теплом, де вони могли б затишно скрутитися калачиком, зібравши навколо себе іграшки

і своїх близьких. Для Кокто рай дитинства невіддільний від Парижа. Парижу він зобов'язаний жвавістю розуму, безпомилковістю смаку і почуттям сучасності. Він відвідував новий цирк Шатле, класичні ранки у «Комеді франсез», спізнав надзвичайну поетичну чарівність ідолів театру. У ліцеї Кондорсе він працював мало і здобув, як сам каже, репутацію ледаря. Але в ньому дуже рано прокинулося бажання писати. «Поезія — це природжене лихо». Як кожне юне обдарування, він мріяв розірвати зі смаками свого середовища (до речі, досить нестійкими), але його власні уподобання ще далеко не визначилися. Він був одержимий театром, і вся його молодість пройшла під знаком ідолів сцени — Муне-Сюллі, Сари Бернар, Режан і де Макса [3]. Один з ліцейських товаришів, Рене Роше, ввів його в дім румунського трагіка. «Людина великої душі,— говорить Кокто,— він зробив чергову помилку смаку, захопившися своїми першими поемами і відкривши їм шлях». 1906 року де Макс організував у театрі «Феміна» вечір, присвячений віршам сімнадцятилітнього Кокто.

Ніколи ще Жан Кокто не був під загрозою більшої небезпеки. Сп'янілий від похвал, слухав він, як видатні актори курять фіміам його поганим віршам. Родичі були у захваті. Вони любили літературу і не мали жодного уявлення про драму творчості. Пишаючись Кокто, вони потурбувалися про видання його віршів, які сам він дуже швидко визнає бездарними. «Моє життя буде витрачено на те,— скаже Кокто,— щоб примусити забути цей дебют». Не слід перебільшувати. Безперечно, цьому початкові життя, цим похвалам він зобов'язаний своєю репутацією «легковажного принца». Ну то що? У його творчості юнацькі поеми відіграли ту саму роль, що «Утіхи і дні» для Пруста. Перш ніж знайти себе, дебютант віддає данину моді. Подібно до молекул, які, стикаючись одна з одною, несподівано змінюють свою траєкторію, випадкові зустрічі кидають молоду людину

у непередбаченому напрямі, доки новий учитель або новий друг не потягнуть його за собою в інший бік.

1912 року російські балети Дягілєва засліпили Париж своїми яскравими барвами. Вони приголомшили і збудили Кокто. Саме Дягілєв, з яким він потоваришував, сказав йому знаменну фразу, яка вирішила його кар'єру: «Здивуй мене». Чи треба дивувати? У мистецтві — безумовно. Шокове лікування відкриває очі — і душі. Але шок уже за самою своєю природою короткочасний. «Ніщо так швидко не старіє, як новизна»,— говорив Валері. Захоплення тривають недовго. Мистецтво авангарду дуже швидко стає штампом. Уми знов поринають у сплячку. Ось чому, коли хочеш збудити їх, треба щоразу атакувати у несподіваному напрямку і безперервно оновлюватись. Так Кокто вгадав інстинктом цю стратегію сюрпризу, і з цього почались його вольти, які постійно дивували публіку.

Він зрозумів, що поезія вимагає повної самовіддачі. «Поет,— говорить він,— служить якійсь силі, що живе в ньому і яку він сам погано знає. Він повинен лише допомогти їй знайти форму». Звідси — гімнастика душі, яка вимагає усамітнення подалі від світського товариства і Парижа. Усе своє життя Кокто влаштовував втечі, щоб працювати. Він переховувався в Оффранвілі у Жака-Еміля Бланша [4], потім у Лейзені, де разом із Стравинським [5] писав «Потомак» — складний і двозначний твір, який, проте, був корисним, струсонув уми. Ніхто в нашу епоху не виявив такої винахідливості у створенні нових форм, як Кокто. У 1913 році, в останні мирні дні, він зблизився з Пікассо і Браком [6], чиї пошуки якимись несповідимими шляхами перетнулися з його власними.

Вибухнула війна. Кокто був звільнений від військового обов'язку, але вступив санітаром до польового госпіталю, який обслуговували добровольці. Сміливий і привабливий, він припав до серця морським піхотинцям, вів сповнене небезпек окопне життя у Діксмюде

і Ньюпорті. У той момент, коли Кокто мали нагородити за бойові заслуги хрестом, з'ясувалося, що він порушив військову дисципліну. Начальник штабу врятував його від жандармів, а також від смерті,— весь полк морської піхоти був знищений. Після часу, потрібного для визрівання художнього задуму, з цієї історії народився чудовий роман «Тома-самозванець».

Париж, 1916 рік. Кокто літає разом з Гарросом, часто зустрічається з Еріком Сагі, Максом Жакобом [7], Пікассо. 1917 року трупа Дягілєва ставить його балет «Парад» з музикою Саті і декораціями Пікассо. Балет викликав справжній скандал. Сьогодні навіть важко зрозуміти чому. У темі не було нічого скандального: балаганний парад перед ярмарковим театром, три номери мюзик-холу, на очах у публіки, яка не розуміє, що справжній спектакль ховається глибше. Але Пікассо і Саті збивали з пантелику; Кокто, вірний своїй тактиці, дивував. Коли б не прийшов до них на підмогу цього вечора Аполлінер [8] в офіцерській формі, авторам дісталося б від глядачів. У 1921 році такий самий скандал вибухнув під час постановки іншого параду — «Молоді з Ейфелевої башти».

Але ось і новий поворот — скандальна молода людина звернулася до класицизму, теж «шокового». Для нього це було природним кроком. Епоха не визнавала ніяких рамок, жодного порядку. Заклик «до порядку» став формою оновлення. У «Півні та арлекіні» (1918) Кокто сформулював свою естетику. Він блиснув тут своїм «даром лаконізму». Деякі з його афоризмів пережили Кокто. «Такт сміливості полягає у тому, щоб знати, до яких меж можна надто далеко зайти...» «Мистецтво — це наука, укрита плоттю...» «Я знаю, що поезія необхідна, тільки не знаю, для чого...» «Молода людина не повинна придбавати апробовані цінності...» «Митець повинен жити, доки живий, а слава хай буде посмертною...» «Буржуазія — плодючий грунт Франції, усі наші митці

вийшли з неї; Бодлер — буржуа». Усе це — правда; потрібна була мужність, щоб її висловити.

«Півень та арлекін» — твір, який зробив Кокто рупором «Шестірки» [9], музичного антивагнерівського руху і кубістського живопису. «Бережись живопису!» [10] — закликають деякі плакати. Я додам: бережись музики! У словнику поета завжди забагато слів, у палітрі художника — забагато фарб, у клавіатурі музиканта — забагато нот». Це було суто французьке повернення до точності і чистоти стилю.

Монпарнас [11] відірвав Кокто від багатого нового будинку на вулиці Анжу, де жила його родина. Пікассо перший зрозумів, що Монпарнас такий само мертвий, як і вулиця Анжу. Кокто пішов на виучку до нового генія — Раймона Радіге [12], якому на той час було п'ятнадцять років. Цей митець, який рано дозрів, був маленьким, блідим, короткозорим підлітком. «Він очищав штампи від рутини, здирав шкурку з заяложених істин». Його романи — таке ж саме виняткове явище, як і поеми Рембо. Гарний роман, написаний у двадцять років,— завжди чудо. Радіге підтримав Кокто у його повороті до класицизму, він спонукав його стерегтися нового, коли у нього надто новий вигляд, протистояти авангардистській моді і шукати взірців у старих майстрів. Художник оволодіває своїм фахом, копіюючи шедеври. Корнель став Корнелем, наслідуючи іспанців. Так і Радіге став самим собою, коли створив, копіюючи «Принцесу Клевську», свій «Бал у графа д'Оржель».

Під благотворним впливом свого юного друга Кокто взяв за взірець «Пармську обитель», коли писав «Томасамозванця»; Малерба і Ронсара [13], коли створював «Церковний спів». Якщо недавно він мчав щодуху до своїх дивних парадів, то після зустрічі з Радіге різко затормозив, вирішивши повернути на шлях класицизму. Він поставив себе тим самим у небезпечне становище, викликавши обурення і лівих і правих.

Кокто зробив спробу змінити форму, коли раптово смерть Радіге, забраного тифом, залишила його на певний час без керма і без вітрил. Не маючи сил перенести це горе, він намагався знайти забуття в опіумі і згодом лише з великими труднощами спромігся вилікуватись. Його врятувала праця. Просто гідне подиву, як багато він зробив з 1923 по 1956 рік. Три романи — «Тома-самозванець», «Великий відступ», «Важкі діти», які належать до кращих перлин у літературній скарбниці нашого часу; кілька томів поезії, чудові есе, як, наприклад, «Професіональний секрет» і «Тягар буття», і в той самий час він нарешті вирушив у плавання по червоно-золотій річці театру. Ще Радіге зрозумів, як тонко відчуває Кокто природу міфа, і звернув його увагу на грецьких трагіків. Спочатку він наслідував їх, разом з тим оновлюючи («Антігона»), і таким чином відкрив шлях Жіроду і Аную; потім він дав волю своїй фантазії («Пекельна машина», «Орфей»). Переслідуваний темою фатуму, він знайшов пристановище своєму відчаю серед зруйнованих колон стародавніх храмів. З оглушливим дзвоном подолав він стіну звичок і розірвав з бульварним театром.

Але одного чудового дня драматург-новатор зрозумів, що настав час оновити своє мистецтво, хай навіть всупереч собі, і пошукати, як говорив Стравінський, свіже місце на подушці. «Скандал стає справжнім, коли він з животворного і цілющого перетворюється на догму і починає приносити прибуток». Прагнучи відновити зв'язок між сценою і залом, між автором і публікою, він вирішив «писати вишукано бругально п'єси і спокусити великих акторів великими ролями». Після театру «авангарду» він зробив ставку на масовий театр і виграв цю партію з допомогою Івонни де Бреї, Едвіги Фейєр [14] і Жана Маре. «Важкі батьки», «Священні чудовиська», «Двоглавий орел», «Пекельна машина» мали успіх. Втім, у цій подвійній грі Кокто не було суперечності.

Вічні істини живуть у мистецтві, з часом змінюючи форму.

Ця праця переривалася хворобами і подорожами (одна з них — «80 днів навколо світу»), а також сміливими пошуками нового. «Людський голос» — монолог по телефону — відчинив йому двері «Комеді франсез». Мандрівний поет, він писав «Важких батьків» у готелі в Монтагрі, «Кінець Потомака» — в Ексідейє (Дордонь). Він виступив у «Фігаро» з серією блискучих «Портретів-спогадів». Потім почалася друга світова війна, більшу частину якої він прожив у Парижі, атакований з усіх боків і продовжуючи, однак, працювати; він написав за цей час «Вічне повернення» за мотивами «Трістана» [15] і трагедію у віршах «Рено і Арміда», яка була поставлена у «Комеді франсез».

Кіно давно вже захоплювало Кокто. Короткометражний аматорський фільм «Кров поета», знятий ним 1931 року, ще й досі відомий в усьому світі. Ось уже тридцять років, як він іде в Нью-Йорку та Берліні. Спробуємо розповісти про внесок Кокто у мистецтво екрана. Класифікуючи свої твори, він звичайно наклеював етикетки: поезія роману, поезія театру, поезія кіно. Зокрема, він зрозумів величезні поетичні можливості кіно, якому приступні будь-які чудеса, необмежена свобода миттєвих перемін, втілення символів. «Орфей» і «Красуня і Чудовисько» досі лишаються і назавжди залишаться у числі найоригінальніших творів, зафіксованих камерою. Нещодавно нам довелося знов побачити їх по телевізору; вони не застаріли і ніколи не застарюють.

Після другої світової війни Кокто жив то на півдні Франції, то поблизу Фонтэнбло у Мійї-ла-Форе у власному будинку, який він перетворив на свого роду шедевр декоративного мистецтва, дружби, продовженого дитинства. Більшу частину свого часу він віддавав декоративним працям, оформив каплиці (у Вільфранш-сюр-Мер і в Мійї) і будинок мерії (у Ментоні), продемон-

струвавши справді чудову майстерність композиції і малюнка.

У той же час він писав поеми («Світлотінь»), есе («Щоденник невідомого») і п'єси («Вакх»). Ця надлюдська праця виснажувала Кокто. Його постійно оточують нерозуміння і пересуди, його атакують вороги з усіх таборів, і він вирішив, що Французька академія повинна стати «пристановищем для гнаних митців, яких обвинувачують в індивідуалізмі».

Якось ввечері, на обіді в одного з наших друзів, виходячи з-за стола, він узяв мене за руку. «Я хотів би поговорити з вами,— сказав він.— Ось вам, очевидно, говорили, що я не маю ані найменшого бажання вступити до Французької академії і навіть відхилю цю честь, в разі мені її запропонують, бо це не в моєму стилі, це було б запереченням усього мого життя... Так от, це неправда. Коли Академія зажадає мене прийняти, це надзвичайно втішить мене... Всупереч легенді, я завжди з великою повагою і навіть любов'ю ставився до традицій. На мій погляд, нема нічого дурнішого за конформізм антиконформізму. І потім є ще одна причина. Мені потрібна опора, мені треба почувати підтримку друзів. Ви навіть не уявляєте собі, яких нападок я зазнавав, як мене переслідували і цькували... Так, я знаю. Багато хто, навпаки, вважає мене такою собі пещеною, капризною дитиною. Усе своє життя я страждав від цієї помилки... Я трудівник і майстер літературного цеху... Втім, судіть самі. Коли ви вважаєте, що у мене є серйозний шанс, коли вирішите підтримати мене, я виставлю свою кандидатуру».

Я подумав, що коли ми не відгукнемось на прохання Кокто, то вчинимо водночас несправедливо і по відношенню до нього, і по відношенню до нашого спільного дому. Він був прийнятий без будь-яких утруднень. Під час своїх візитів він зачарував своїх майбутніх побратимів.

Прийом в Академію (четвер, 20 жовтня 1955 року) був тріумфальним. Натовп, що заповнив набережну Конті, довів, якою великою була його аудиторія. Йому сподобався барабанний бій, котрий супроводжував вступ до Академії, гвардійці, що віддавали честь, цей партер королев і поетів. Він почував нашу любов і повагу і був, я гадаю, дуже щасливий серед нас. Але навіть у щасті Кокто ніколи не забував про смерть... І ось якогось ранку 1963 року чітким рухом руки у рукавичці вона подала сигнал своїм слугам.

Похорон Кокто у Мійї-ла-Форе був теж свого роду шедевром — так проводжають в останню путь лише людину, яку дуже любили. Нам було сумно, тому що ми втратили його, і радісно, тому що дали йому все, чого він міг би зажадати. Ми оплакували смерть, ми проводжали безсмертного, увінчаного не жалюгідними лаврами офіційного визнання, а тим істинним і міцним безсмертям, яке живе в умах і серцях.

ТЕМИ. ЧЕРВОНА НИТКА

У чудовій новелі під назвою «Потаємний мотив» Генрі Джеймс [16] твердить, що в житті і творчості митця завжди існує мотив, схований у переплетіннях арабесок, який і становить його таємницю. Щоб виразити себе, Кокто вдавався до найрізноманітніших форм. Яка ж тема проходить червоною ниткою через його твори, що здаються такими різними?

Важко, мабуть, ухопити цю нитку, і Кокто сам знав це, що водночас і засмучувало і заспокоювало його. Він страждав, почуваючи, що, хоч і дуже знаменитого, його майже не знають.

На очах у всіх він лишався наче невидимим, і, коли скористуватися його власним двозначним і багатозначним виразом, на нього «дивилися скоса». Нав'язлива

легенда оповивала Кокто і маскувала його. Вона зробила з нього спочатку легковажного молодика, освітленого яскравими променями багатокольорових дягілєвських прожекторів, потім — мага, якому досить махнути чарівною паличкою, щоб виникли поеми, романи, п'єси, фільми, балети, малюнки і пастелі. Реальний Жан Кокто, серйозний і працьовитий, ненавидів цей персонаж. Він уникав його, наче чуми; він відмовився б потиснути йому руку Ось чому, намагаючись втекти від нього, він так часто жив подалі від Парижа. «Іди собі з миром, мій двійник; можете робити з ним усе, що завгодно. Така вже роль маріонеток».

Цей міфічний двійник не мав майже нічого спільного з Кокто. Багато хто закидав йому те, що він за все береться, і це особливо безглуздо. Він міняв засоби, щоб виразити все ті ж самі істини. У пляшку можна налити білу або червону рідину, зелену чи чорну; від цього ніяк не зміниться її форма. Кожну з дев'яти муз він просив розповісти про свої пошуки і турботи, і кожну із своїх дев'яти сестер він кидав, тільки навчившись в неї всього, що вона могла дати йому. «Коли я пишу, то пишу,— говорив він,— коли малюю, то малюю, коли працюю для екрана, кидаю театр; коли звертаюсь до театру, залишаю кіно, і скрипка Енгра [17] завжди здавалась мені кращою із скрипок».

У поемі або романі, фільмі або театрі інгредієнти його алхімії завжди лишаються незмінними, хоч і вступають у безліч комбінацій. Це: ангел, троянда, півень, статуя, коні, мармур, лід, сніг, тир, кулі, яєчна шкаралупа, яка танцює на воді, смертельно поранена дитина, цівка крові у кутку рота, кімната, в якій все перекинуте догори ногами. Він писав все ту ж саму книжку, все ту саму п'єсу, творив усе ту саму поему, виражав усе ті самі почуття та ідеї. Які почуття? Які ідеї? Хто ж такий Кокто?

Передусім він був поетом і цілком справедливо вкла-

дав у це слово значно глибший зміст, ніж це прийнято: він був поетом, а не просто автором віршованих творів. Для нього поет — це творець міфів, який своїми чарами і заклинаннями робить зрозумілою красу і таємницю світу, сховану за подобою речей. Народжуючи ритми і добираючи слова, насичені міфологічним значенням, висвітлюючи деталі, які до нього лишались невидимими, поет відтворює всесвіт. Він сам не знає, яким чином. Якийсь ангел — краща частина його душі — живе в ньому, «ангел льоду і м'яти, снігу, вогню і ефіру». Кокто дав своєму ангелу ім'я: Ертебіз. Даремно намагався він захистити свій спокій від цього чужинця, який був більше Кокто, ніж сам Кокто.

Правду кажучи, ангел Ертебіз зовсім не ангел: це надособистість, яку кожен несе в собі. Не дивно, що Кокто так привертав міф про Орфея. Він був водночас Орфеєм і ангелом Ертебізом. Одна його половина вела другу в пекло, щоб урятувати Еврідіку його мрії. Ангел мучив його. Але цей мучитель був єдиний, хто його розраджував. Ниці пристрасті тягли Кокто, як і всіх людей, на дно: він жив, як умів. Потім ангел витягав його із людської багнюки, яка ніжно оповивала, допомагав йому подолати свої пориви. Не так легко виховати себе, ще важче перевиховатись. І, проте, він перевиховав себе, переміг свою легковажність. Він працював усе швидше, став економнішим у словах і жестах. З роками він ставав усе суворішим і вимогливішим.

Але світ не переносить форм, котрі пропонує йому поезія. Вульгарні і брутальні монстри починають цькувати поета. Кокто був для них добірною дичиною. Він гостро почував самотність, у якій б'ється людина, неможливість з'єднатися з тими, кого любиш, коротше, тягар існування. Захоплюючись іскрометним блиском його розуму, ми не думали про те, що коли настає ніч, на еспланаді, де блищали чарівні спалахи бенгальського вогню, лишаються тільки обвуглені палички. Життя

поета схоже на танок, але воно подібне до танцю акробата над безоднею. За всяку помилку він розплачується смертельним падінням.

Червона нитка його життя дуже рано вималювала обличчя Смерті. Вона уявлялася йому молодою і дуже гарною жінкою у білому халаті доглядальниці і в гумових рукавичках, яка швидко говорить сухим, безбарвним голосом. Мотоциклісти у чорному, її помічники, ескортують її довгу машину. Її стерильна адміністративна сухість була жахливішою за танок смерті скелетів. І тому, що ця зловісна розпорядниця відібрала у нього ще у ранній молодості тих, кого він любив, Кокто зводив у постійному контрапункті мелодії кохання і смерті. Він не знав жодного надійного захисту від смерті і нещастя. Він був не тільки фаталістом, а й вірив у змову могутніх сил фатуму проти людини.

Однак треба намагатися жити. У Кокто були свої рецепти. Перший — невидимість. Він вважав її своїм обов'язком. Він зберігав свої секрети, бо секрет, який не зберігають, перестає бути секретом. Вороги, які так часто обстрілювали його, ніколи не могли влучити в нього, бо невидимий щоразу бував не там, де вони гадали.

Другий спосіб захисту — розвага у паскалівському розумінні цього слова [18]. Деякі його фрази викликають у пам'яті відомі «Думки». «Коли мені судилося прожити навіть сто років,— писав Кокто,— це лише кілька миттєвостей. Але мало хто хоче визнати, що ми займаємося своїми справами і граємо у карти в експресі, який мчить до смерті». А сам він грав у карти у цьому швидкому, який розрізає темряву віків. Я хочу сказати — він головував на святі, на кориді; був чарівним гостем на дружньому бенкеті; він споруджував сотні образів між собою і безоднею, яка розверзалася під його ногами.

По суті, тільки праця була для нього надійною бронею проти смертоносних часток, які розщепляли думку.

Він сумнівався у всьому — у житті і богові, але в одне він вірив: у своє покликання поета.

Його третім пристановищем була дружба. Кокто заслужив прихильність найвидатніших людей свого часу — Пікассо і Макса Жакоба, Дягілєва і Стравинського, Жіда, Радіге і багатьох інших. Він легко забував про себе заради тих, кого любив, намагався їм допомогти. Його смак сформував романіста Радіге, актора Жана Маре, художника Едуарда Дермі.

ТЕХНІКА

Для кожного митця стиль — основа техніки. У Кокто він лишається по суті незмінним, що б він не творив: прозу, поему, фільм, картину. Завжди стрімкий і суворий, він економний у словах і прикрасах і довго цілиться, щоб влучити у саме яблучко, чого б це не коштувало. Я часто спостерігав, як він малює. Потрібна лінія лягала на папір без вагань і без переробок, з чудовою майстерністю. Це було майже неймовірно. Здавалось, він обводить заздалегідь нанесений малюнок, але недоторканна білість паперу гарантувала справжність творчого акту.

І так само було з віршами і прозою. Він довго обмірковував і мало закреслював. У його поезії послідовно змінювались два стилі. В часи його бурхливої молодості для нього був характерний стиль параду, ярмаркового оркестру, словесної фантазії та гри слів; але незабаром він втомився від цього жонглювання і декоративних надмірностей і благополучно перейшов до другого стилю, який нагадує своїми незвичайними інверсіями великих поетів XVI століття.

«Наслідування»,— твердили його ганьбителі. Але Пруст і Валері вважали, що наслідування — школа митця, і довели це своїм прикладом. У прозі Кокто прагне міцного мускулистого стилю. Він завжди приймає пер-

ше ж слово, підказане музою, навіть коли воно дещо дисонує, тим більше коли воно дисонує. «Ідея народжується з фрази, як сновидіння — із положення сплячого». Його вчителем у прозі був Монтень, який завжди казав те, що хоче сказати, і так, як подумалося. У стилі Кокто є певна кострубатість, але, перечитуючи себе, він соромився тільки зайвих прикрас. Він хвалить Чарлі Чапліна за те, що після кожного фільму той, за його власним виразом, трусить дерево. «Треба,— казав Чаплін,— лишати тільки те, що тримається на гілках». Кокто знав, що може зберегти свій стиль, лише залишившись вірним своїй натурі, і що його вольти обмежені дуже маленьким простором.

Він часто повторював, що розвиток таланту митця — це його моральний розвиток. Скромність, безпомилковість суджень і душевна щедрість потрібні для чистоти стилю. Гюго сказав би: «У віртуозності є своя доброчесність». Кокто говорив: «Коли б це було можливо, я б з радістю відкрив інститут краси для душ, хоч зовсім не вважаю, що моя душа прекрасна, і не надіюся творити чудеса, але мені хотілося б, щоб клієнти турбувалися про свою внутрішню витонченість». І справді, зовнішня витонченість — лише віддзеркалення внутрішньої. Кожен твір — завжди портрет-спогад його автора.

У романі його техніка з часом все удосконалювалася. «Великий відступ» автобіографічний. «Тома-самозванець» теж до певної міри близький автору. У Гійома Тома де Фонтеноя багато спільних рис з Кокто. У «Важких дітях» є незабутні описи й образи, які роблять цей роман майже шедевром: краса жорстокого учня Даржело, ліцеїсти у снігу і особливо дитяча кімната. Бувають сім'ї з укладом життя, які приголомшують людину із здоровим глуздом. Кокто — майстер таких описів. Але головна і надзвичайно рідкісна перевага Кокто в тому, що він зберіг у собі досить дитинності, щоб любити дітей і описувати їхні священні ігри.

Ми вже описали криву його театральної кар'єри. Так званий «бульварний» театр умирав, коли Кокто прийшов до нього. «Треба було перейти до інших вправ». Цим викликано його звернення до античності («Антігона», «Едіп», «Орфей»), до середніх віків («Рицарі круглого стола») або до сюрреалістського фарсу («Парад», «Молоді»). Потім для Кокто настав час вступити у суперечку з самим собою. «Расін, Корнель, Мольєр були бульварними авторами своєї епохи. Не слід обманюватися, бульвар означає масового глядача. Саме масовому глядачу адресується театр». Звідси — повернення до «бульварної» трагедії: «Важкі батьки», «Священні чудовиська», «Пекельна машина», «Двоглавий орел».

Надзвичайним є його внесок у розвиток кінематографії. Він був одним з перших письменників, які зрозуміли, що так само, як роман і театр, кіно може народжувати твори мистецтва. Творці фільмів пишуть «світловим чорнилом», але закони стилю лишаються незмінними: сувора простота, ритм, скромне підпорядкування вимогам фаху. Камеру важче пересувати, зате в неї є власні відкриття, які використовує великий митець. Так, Мікеланджело вмів здобувати навіть з недоліків мармуру рідкісну красу. Кокто хотів бути в кіно не поетом, який, жалібно зітхаючи, поблажливо ставиться до техніки, а майстром на всі руки, котрий працює на знімальному майданчику. «Мій метод простий,— казав він.— Не турбуватися про поезію. Вона повинна з'явитися сама собою. Досить вимовити вголос її ім'я, щоб сполохати її».

Таїна, як і поезія, не дозволяє приручити себе. Вона тікає від того, хто її шукає. Вона давалася Кокто, який, затаївшись, чекав на неї в студії, оточений своїми спогадами. Найпрекрасніші міфи приходять до нас з глибини віків Він приймав їх, омолоджував і оновлював. Відомо, що поряд з Бюнюелем, Рене Клером [19] Кокто був одним з перших творців фільмів-поем. «Кров поета», «Красуня і Чудовисько», «Вічне повернення», «Орфей»

залишаться шедеврами наших кінотек. Як і Свіфт, він розумів, що чим надзвичайніша розказана історія, тим реалістичнішим має бути оповідач. Треба зашифрувати невидиме і чітко окреслити контури неймовірного. Вірогідність виникає лише в тому разі, коли автор оточує таїну прикметами буденності. Ось чому у творах Кокто Смерть супроводжує моторизований ескорт, замість чортів у пеклі діють бюрократи у піджаках і по радіо передаються кодовані послання з того світу. Цим він досягає особливої таємничої краси. Значення великих міфів у тому, що вони існують.

Що ж залишиться від Жана Кокто? Загалом, досить багато. Два фільми, які належать до числа найкращих, створених у нашу епоху, яку можна вважати середньовіччям кінематографа; трагедії, романи, поеми, кілька глибоких есе про мистецтво. Залишиться усе те, що хоч і не носить його імені, але зобов'язане йому народженням: від російських балетів Дягілєва до музики «Шестірки», від романів Радіге до картин Едуарда Дермі і Жана Маре. Залишаться витончені і благородні фрески, каплиці, зал одружень. Головне ж — залишиться, поки хоч один з нас живий, спогад про Жана Кокто, чарівника слова, законодавця смаку, поета невидимого; залишиться ця непокірна шевелюра, ці живі ніжні очі, нарешті, цей низький хвилюючий голос, який звучав незабутньою музикою.

РОЖЕ МАРТЕН ДЮ ГАР

Я познайомився з Мартен дю Гаром 1922 року в абатстві Понтіньї [1]. Після виходу «Жана Баруа» я не переставав захоплюватись його талантом. Як людина він теж мене не розчарував. Живучи у Понтіньї, він ніколи не брав участі у широких дискусіях і, незважаючи на всі спроби залучити його до них, вперто мовчав, хоча час

від часу діставав свою маленьку записну книжку, щоб зробити помітки. Все, що він чув, бачив і думав, відкладалося у своєрідну сажалку, звідки він черпав потім усе потрібне йому для творчості. Мартен дю Гар ніколи не писав статей, не читав лекцій. «Усе, що я можу сказати,— твердив він,— автоматично входить у „Сім'ю Тібо"». Значно пізніше, коли я навідував його у Ніцці, у період його працелюбного затворництва, я бачив старанно розсортовані картки з занотованим минулим і майбутнім Тібо. Лише спроби писати для театру — «Заповіт дядечка Леле», «Водянка», «Мовчазний», створення похмурої картини з життя селянства — «Стара Франція» (1933) переривали працю над «Сім'єю Тібо». Він заперечував те, що письменник може займатися політикою, підписувати маніфести. «Ті письменники,— говорив він,— які вважають своїм обов'язком зачіпати сучасність, найчастіше роблять їй погану послугу... Маститі письменники, позначені таким вірним смаком, такі прискіпливі у доборі слова, коли говорять про політику, не вагаючись, вживають заяложену і порожню політичну термінологію». Це твердження здається мені спірним і несправедливим і щодо Бенжамена Констана, і Моріака, але для Мартен дю Гара воно було достатнім виправданням його власного небажання говорити про політику.

Вивчаючи «Тібо», ми знайомимося з філософією письменника. Про що він думав? У що вірив? Як змінювалися його погляди протягом життя? Про це нелегко дізнатися, бо Мартен дю Гар не любив бути надто відвертим. «Література,— казав він,— займайтесь нею, коли хочете, але, боронь боже! Не говоріть про неї».

Як і «Жана Баруа», «Сім'ю Тібо» читала широка публіка. Це був один з тих рідкісних творів, які зустрічають теплий прийом у середнього читача і повагу сучасного читача з витонченим смаком.

1937 року Мартен дю Гар одержує Нобелівську премію. Нагорода була заслуженою не тільки тому, що

«Сім'я Тібо» — серія прекрасних романів, але й тому, що не можна уявити собі життя письменника, більш гідне поваги, ніж життя Роже Мартен дю Гара. Після війни я часто зустрічався з ним у Ніцці. Він уважно стежив за всім, що писали інші, зберіг критичний розум, суворість в оцінках і водночас уміння захоплюватись. Сам він не видавав нічого; він працював з 1941 року над твором великого дихання «Щоденник полковника Момора». «Я думаю зробити сюжет книги всеохоплюючим. До неї увійде все: роздуми всілякого роду про сучасність, медитації освіченого старця про людей і життя, портрети сучасників, пережиті події»,— писав він А. Жіду. Дю Гар хотів зробити книжку підсумковою, але це йому не вдалося. Мемуарний жанр зв'язував його. Він міг (казав він) створити картину, але не проаналізувати почуття («школа Толстого, а не Пруста»).

«Жан Баруа», можливо, і не мистецький твір, але це книга, яка хвилювала ціле покоління французів. Чому? Тому, що вона висуває деякі з найважливіших проблем нашого часу. Роже Мартен дю Гар вмістив на початку свого роману репродукцію «Вмираючого раба» Мікеланджело. І не випадково. Жан Баруа — це людина, яка намагається розірвати кайдани, вирватися з рабства і стати володарем життя. Це йому не вдається, але він залишає іншим можливість надіятись. Ось два основних моменти його боротьби: а) Релігійна криза. Баруа, народжений католиком, намагається відринути пута віри, не визнавати нічого, крім науки. б) Справа Дрейфуса. У період з 1895 по 1905 рік вона була для французів приводом для того, щоб пристати до тієї або іншої партії. Романізована у «Жані Баруа» «справа» схвилювала читачів, бо й у житті вона ще продовжувала тривожити уми. Мартен дю Гар включає у розповідь деякі реальні події, сцену реннського процесу, журнальні статті, нічого в них не змінюючи. У «Сім'ї Тібо» він відмовиться від таких спрощень.

Жан Баруа, який став захисником антиклерикалізму, проповідує войовниче вільнодумство. Але одного разу він потрапляє під трамвай, і в момент, коли йому здається, що помирає, він бурмотить: «Пресвята діво Маріє...» Але ось свідомість повертається до нього, він згадує про цю слабкість і починає боятися того, що́ живе десь у самій глибині душі. Він пише духовний заповіт: «Я не вірю у безсмертя людської душі, яка нібито існує окремо від тіла... Я вірю у суцільний детермінізм і у причинну зумовленість людської долі... Я певен, що наука, привчивши людей *ігнорувати непізнаванне,* допоможе їм здобути душевну рівновагу, якої їм ніколи не давала жодна релігія...»

Але з цього моменту у ньому починається розлад. Баруа бачить нове, підростаюче покоління молоді, котре, щоб виразити свій протест проти бунтівного романтизму старшого покоління, повертається до догматичного католицизму і традиційної політики. Марі — дочка Баруа і Сесілі — збирається постригтися у монахині. Сам Баруа вагається. На сході життя він доходить думки про безсилля науки. ...він помирає, з жахом волаючи: «Пекло!», нестямно притискаючи розп'яття до губ.

Цей роман доречно було б написати після суперечок між Анатолем Франсом і Брюнетьєром, після нещодавніх для того часу гарячих дебатів про неспроможність науки. Чи вносить наука духовні цінності, які могли б замінити релігійні? Як поєднати її з догмами християнства? Мартен дю Гар не робить спроби відповісти на всі ці питання, але він виводить на сцену людей, яких вони хвилюють. Він ставить їх з усією серйозністю, гідністю і глибоким розумінням двох полярних аспектів проблеми. Можна пошкодувати лише, що Люс, показаний як один з кращих умів свого покоління, не висловлює жодної більш-менш ясної думки з приводу цієї проблеми, не висуває жодної визначеної доктрини. Але генія завжди важко змалювати. Навіть Бальзаку це не вда-

лося жодного разу. «Геній може створити все — за винятком генія...»

Намалювати картини свого часу було предметом погордливих мрій багатьох романістів нашої епохи. Мрій досить незвичайних, невідомих за інших часів, коли кожна спроба «суми» [2] вважалася скоріше здобутком думки теологічної, філософської або енциклопедичної; думка про створення такої узагальненої картини в літературі зобов'язана, з одного боку, чудовим досягненням Бальзака і Толстого, з другого — розвиткові цивілізації. Мартен дю Гар не обирає ні центральної постаті («Жан-Крістоф»), ні групи, об'єднаної якою-небудь ідеєю («Люди доброї волі»); він будує свій роман-потік навколо однієї сім'ї, або, точніше, навколо двох сімей: сім'ї Тібо — католиків і сім'ї Фонтанен — протестантів. Суперечності між цими двома релігійними течіями, як йому здається, ще відіграють велику роль у французькому суспільстві XX століття,— і це справді так.

У «Ругон-Маккарах» Золя родинні зв'язки були досить слабкі і поверхові, тому що тут іноді розглядаються родинні взаємини, які виходять за межі власне сім'ї. У романі про Тібо сім'я обмежується батьком, двома синами, Антуаном і Жаком, і онуком, який з'являється наприкінці роману. Ми досить добре знаємо, що являють собою Тібо, французькі буржуа-католики. У всіх у них однакові позитивні риси: величезна працездатність, воля, ретельність — і однакові недоліки: інтелектуальна зверхність, суворість, упертість. «Усі Тібо здатні бажати,— з гордістю говорить Антуан Жаку.— І тому ж бо всі Тібо можуть братися до всього. Випереджувати інших! Викликати до себе повагу! Це потрібно. Треба, щоб сила, яка таїться у цілому роді, вирвалася нарешті назовні».

Роман «Сім'я Тібо» відрізняється від «Людей доброї волі» не тільки своєю структурою, але й темою. Жюля Ромена цікавить передусім взаємодія прихованих пру-

жин суспільства: церква, таємні товариства, оборудки, еротичний бік життя. Для Мартен дю Гара головною проблемою лишається та сама, яку він намагався розв'язати у «Жані Баруа»: у чому зміст усього сущого? Навіщо стільки страждань? І чи є в усьому цьому сенс?

Композиція роману дуже вільна. Мартен дю Гар не показує своїх персонажів у якійсь часовій послідовності. Він детально малює кілька епізодів, розділених періодами, коли невідомо, що відбувається. Він прагне різноманітності фактів і незвичайних персонажів. У всій першій частині книги історичні і суспільні проблеми зачіпаються побіжно або зовсім не зачіпаються. Фон безбарвний. Можливо, тому, що у молодості головне — розвиток індивідуальності. Наприкінці серії, навпаки, війна, питання світової революції пересуваються на перший план. Особистість розчавлена. Байдужий світ продовжує існувати.

Чи можна знайти у творчості Мартен дю Гара якунебудь філософію? Мені здається, на це питання автор відповів би так: «Коли вам це вдасться, я загинув». Тому що, як і Флобер, він вважає, що мистецький твір нічого не має доводити. «Такий світ,— говорить він нам.— Люди такі, якими я їх малюю». Ось погляд справжнього романіста.

Проте, з одного боку, істоти, яких малює цей романіст, вірують, міркують про життя, яке не дозволяє їм стати справжніми людьми; з другого — не можна допустити, щоб читач, стежачи за їхнім життям, не зробив для себе якихось загальних висновків. Після читання «Сім'ї Тібо» у нас не виникають ті самі емоційні відчуття і думки, як після читання «У пошуках утраченого часу». Чи не добором епізодів, які його цікавлять, кожний романіст створює свій особливий світ, властивий тільки йому, що має свої закони, проблеми, свою мораль.

Який же світ Мартен дю Гара? Безумовно, не той, що у Моріака, де точиться постійна боротьба, у якій

ставка — спасіння людини, боротьба між плоттю і духом, де людину рятує звернення до бога. Але, може, це той самий світ, що в «Людях доброї волі» Жюля Ромена? У «Сім'ї Тібо» є багато людей доброї волі. Не тільки один Жак. Антуан за всіх обставин поводиться, як належить чесній людині. Жінки у коханні здатні на безмежну відданість. Діти-сироти, які утворюють союз, де старший піклується про молодшого, чарівні. Лікарі, такі численні у романі, чесно виконують свій обов'язок, як і абат Векар — свій. Так, безумовно, Мартен дю Гар, подібно до Ромена, визнає, що є в цьому світі люди, які поважають свої заняття і виконують іноді ціною життя, без усякої надії на нагороду, земну чи загробну, те, що вони вважають своїм обов'язком.

Але у його творі багато монстрів. Як Жід і Моріак, він відчуває потребу малювати людей-слимаків, істот порочних, сумнівних, вульгарних; такий пан Фем, директор виправної колонії у Круї, пан Шаль, секретар старого Оскара Тібо, сестра-жалібниця, що доглядає його. Пан Тібо — теж монстр, він вважає себе релігійним, але насправді він — огидне поєднання егоїзму, фанатизму і марнославства. І, однак, пан Тібо у молодості був людиною чутливою, здатною кохати. Це доводять листи, знайдені Антуаном, але вік, успіх, гроші вбили у ньому благородство душі. Як, можливо, ті самі причини вбили б це благородство і в його синах, схожих на батька, коли б вони не загинули молодими.

Мартен дю Гар ніколи не засуджує чудовиськ, котрих малює. Митець, на його думку,— не суддя. Романіст — не присяжний. Скоріше він спостерігає за ними як натураліст, що вивчає якісь особливі види. Те, що Рашель абсолютно аморальна, здається Мартен дю Гару природним. Коли він змальовує у «Старій Франції» село, жителі якого озлоблені, брехливі і жорстокі, він робить це холоднокровно і не жалкуючи. Він знає, що майже усі люди — жертви інстинктів, яким вони не можуть

протистояти. Одним, спритнішим або удачливішим, щастить сховати ці інстинкти під маскою доброчесності. Інші впадають у гріх. Чи винні вони? Про це автор умовчує. Мені здається, що він навіть не замислюється над цим.

Серед усіх людських досягнень найбільшу повагу Мартен дю Гара викликає наука. Цікаво, що він, такий скептичний у питаннях релігії, з надзвичайною шанобливістю ставився до наукових гіпотез, навіть коли вони претендували на ранг догматів віри. У «Сім'ї Тібо» його скептицизм поширюється (цілком законно) навіть на науку. Справжні учені відмовляються робити з науки релігію. «Рецепти» науки мають успіх. Вона не всевідаюча і не безпомилкова, але науковий метод лишається єдиним світлим вогником, який допомагає нам бачити трохи ясніше у цьому нескінченному і ворожому світі невідомості. Такою є філософія, що її сповідає Антуан Тібо.

Ліричний герой Жак довгий час вірив у революційний шлях у політиці. Він щиросердно сподівався, що можна встановити мир шляхом бунту. Мартен дю Гар любить його і поважає, і все ж таки показує повну поразку Жака, примушуючи його померти. Антуан — лікар, він несвідомо переносить і в політику наукові методи. Він шукає ліки, але більше не вірить у можливість відвернути війну, так само як і в можливість перемогти хворобу. Коли Антуан і вірить у моральний прогрес людства, він вважає, що потрібні тисячоліття еволюційного розвитку, щоб перемогти первісне дикунство. Головне, що мало значення для такої людини, як Антуан Тібо,— це зберегти незалежний і ясний розум. Не обдурити самого себе... Не дозволити себе обдурити іншим. «...Кріпись, заперечуй лозунги! Не дозволяй завербувати себе! Хай краще муки непевності, ніж ліниве моральне благополуччя, яке пропонують доктринери кожному, хто згоден піти за ними...»

«Марне питання, але відбутися від нього до кінця неможливо: „У чому зміст життя?“ І, оглядаючи подумки моє минуле, я ловлю себе нерідко на думці: „А який у всьому цьому сенс? Ніякого; абсолютно ніякого. При цій думці почуваєш якусь незручність, бо в тебе в'їлися дев'ятнадцять століть християнства. Але чим більше думаєш, чим більше оглядаєшся навколо себе, вдивляєшся в самого себе, тим більше усвідомлюєш цю безсумнівну істину: «Ніякого глузду в цьому немає». Мільйони істот виникають на земній поверхні, вовтузяться на ній якусь мить, потім розпадаються і зникають, а на їхньому місці з'являються нові мільйони, які завтра так само розсиплються на порох. У їхньому короткому існуванні ніякого сенсу немає. Життя не має сенсу. І ніщо не має значення, хіба тільки намагатися бути якомога менше нещасливим під час цього швидкоплинного перебування на землі.

Втім, цей висновок не такий вже безнадійний, не такий вже страшний, як може здатися на перший погляд. Почувати себе омитим, цілком звільненим від усіх ілюзій, якими заколисують себе люди, бажаючи що б там не було бачити у житті якийсь сенс; почувати так означає досягти найчудовішого стану просвітлення, могутності, свободи. Більше того, ця ідея могла б випромінювати, коли тільки вміти нею користуватися, навіть якусь тонізуючу дію».

Філософія глибоко песимістична, але не позбавлена величі. Для розуму невіруючого боротьба людини протягом цього «швидкоплинного перебування» здається майже марною. Точніше, вона здається марною, коли розглядати її з точки зору всесвіту, у загальносвітовому масштабі. Вона не така, коли її розглядати по відношенню до індивіда. Наше життя різко обмежене у часі, коли взяти до уваги нескінченність віків, але воно безмежне у нашій власній свідомості, тому що ми ніколи не дізнаємось, коли настане кінець. Доки ми можемо думати про

смерть, ми живі. Згода з самим собою, гармонія у свідомості, безумовно, не має ніякого значення на шкалі космічних подій, але вона надзвичайно важлива у масштабі людського існування.

Нам потрібне своє власне схвалення і якась певна єдність нашого внутрішнього, особистого світу. Цього досить, щоб людина була істотою моральною, бажає вона того чи ні. Навіть цинік почуває потребу якось виправдати свій цинізм. Чому? Щоб зберегти внутрішню згоду, без якої людина не може існувати. І потім, сказав би Антуан, все ж існує наука. Вона недосконала, але вона існує. Цей світ здається божевільним, але він підкоряється якимсь постійним законам, які може відкрити вчений. Яке чудо примушує всесвіт підкорятися цим постійним законам? Ми не знаємо. Але не має значення! Закони — це факти. Ми ще не навчилися перемагати всі хвороби; але з багатьма з них ми вже вміємо боротися. Коли світ знання ще слабкий, хіба можна з цієї причини зовсім не рахуватися з ним?

І все те, що вірне відносно медицини, на думку Антуана, справедливе також і для політики. Ця галузь не є справді науковою. У ній немає визначених і постійних законів. Немає можливості експериментувати. Але хіба це підстава, щоб не спробувати якусь розумну форму організації? Антуан, добрий лікар, не може припустити, що ліки некорисні. Помираючи, він плекає надію на Вільсона і Лігу націй. Може, вони покінчать з війнами? Він не знає. Але будучи лікарем, він, у крайньому разі, хоче, щоб цей засіб був використаний на практиці. Відомо, що такий дослід був здійснений двічі, але обидва рази надто недосконало, щоб про предмет можна було судити з певністю. Але питання слід вивчити. У цій галузі експеримент може розтягнутися на віки.

Досі я говорив про філософію Антуана Тібо, а не про філософію Мартен дю Гара, тому що письменник відтіс-

няє себе на задній план, бажаючи бути тільки творцем, «рупором» своїх персонажів. Наскільки можна про це здогадуватись,— а про це можна лише здогадуватись,— Мартен дю Гар — натура двополюсна. Він довго вагався між Жаком, бунтівним ліриком, і Антуаном, тверезим стоїком. Його життя, як і життя багатьох інших, було, безперечно, тривалою боротьбою суперечностей. Антуан, на думку його творця, зовсім не бездоганний. Його щастя не позбавлене егоїзму. За походженням буржуа, досягнувши успіхів у житті, він схиляється до думки, що суспільство, у якому живе, найкраще з можливих у цьому світі і що «кожний загалом може обрати для себе особняк на Університетській вулиці і займатися там почесним фахом лікаря», споживаючи все найкраще, що є в житті. Мартен дю Гар знає, що це не так. Але поступово Антуан усвідомлює, що він не один у світі, що самопожертва — це щастя, що великодушність — невід'ємна риса його натури, його потреб. Його образ набуває у романі все більшої привабливості, грає все значнішу роль, тому дозволено гадати, що свого творця він зробив своїм послідовником.

* * *

Людина з юнацьких років обирає мету: бути не володарем життя, але його митцем. З самовідданістю монаха-бенедиктинця він офірує весь свій час створенню величезного роману. Він був реалістом, коли хочете, натуралістом, який, однак, визнавав ту роль, яку в реальному житті відіграє духовне начало, надавав важливого значення моральним конфліктам. Деякі французькі критики вважають Мартен дю Гара продовжувачем Золя. Але оскільки він звільнився від романтизму Золя і вклав у дослідження ідеологічних конфліктів нашої епохи нове розуміння, глибше і принаймні на перший погляд вільніше від пристрастей, справедливіше порівняти його з великими російськими письменниками. Серед французьких

романістів Роже Мартен дю Гар більше за інших наближається до Толстого. Але водночас, говорить Альбер Камю, він, можливо, єдиний, хто провістив літературу сьогодення, віддав їй у спадок проблеми, які його хвилюють.

ЖАН ЖІРОДУ

У плеяді нашого покоління Жан Жіроду був зіркою першої величини. Був час, коли постановки його п'єс з участю Жуве, Ренуара і Валентини Тессьє [1] захоплювали нас і апелювали до нашого почуття обов'язку. Ми пишалися чудовим письменником і артистами, гідними його таланту. Але сьогодні суворі судді переглядають наші захоплені оцінки. На їхню думку, весь цей словесний фейєрверк, перегорівши, залишив після себе тільки попіл і обвуглені палички. Але я перечитав усього Жіроду, романи і драми, і, хоч іноді стомлювався від шаблонних сюжетних прийомів, блискучих і легковажних, він знову полонив мене, я лишився йому вірний. Крізь словесну гру я знову відчув чистоту і благородство, любов до певної Франції, яка і є справжня Франція, і до певного типу людини, який і є справжня людина. Не все, створене Жіроду, переживе його (це справедливо по відношенню до будь-якого письменника), залишаться кілька чудових сторінок, кілька прекрасних монологів, кілька незабутніх фраз, де французька мова звучить з усією притаманною їй музикальністю. Той Жіроду, яким я його знав,— усміхнений і серйозний, насмішкуватий і суворий, дипломат і людина богеми,— житиме у своїх есе, у «Беллі» й «Інтермеццо». І до того часу, поки у Франції збережуться маленькі міста і маленькі чиновники, юні дівчата, білочки і пам'ять про Лафонтена, у повітрі залишиться щось від Жіроду.

Хоч він і захистив (само собою зрозуміло, блискуче) ступінь ліценціата з німецької літератури, Жіроду обрав

іншу кар'єру: Кар'єру з великої літери. 1910 року, перемігши (без жодних зусиль) на конкурсі, він вступає у чині віце-консула до міністерства закордонних справ. Кабінет міністрів очолював на той час Філіпп Бертело, людина надзвичайно обдарована, освічена, парадоксального розуму, чарівна. Молодий віце-консул, елегантний без дендізму, гордий без зарозумілості, дотепний без злості, гарний і не банальний сподобався своєму шефу. Бертело став, так би мовити, його проводирем у кулуарах міністерства. Але у серпні 1914 року мобілізація зробила поета сержантом.

Сержант залишиться поетом і винесе з війни кілька чудових книжок: «Читання по тіні», «Чарівна Кліо». Хоробрий, як це й належить зразковій людині, не хвалькуватій і навіть з гумором, Жіроду, ставши офіцером, був (зрозуміло) першим письменником, нагородженим за воєнні заслуги. Війна (яку він ненавидів) дала йому нову можливість поповнити свої спостереження французів. Двічі поранений, спочатку на Ейні, потім біля Дарданелл, лейтенант Жіроду був направлений завдяки втручанню Бертело, який хотів врятувати від загибелі цей чарівний розум, військовим інструктором до Португалії, а згодом — у Сполучені Штати (звідси — «День у Португалії» і «Amica Америка»). Пройшовши, таким чином, з оцінкою «відмінно» світову війну, він повернувся, коли було встановлено мир, у міністерство закордонних справ, де завдяки своїм нагородам, таланту і дружбі могутньої людини був незабаром призначений керівником відділу французьких видань за кордоном. 1921 року Жіроду публікує свій прекрасний роман «Сюзанна і Тихий океан». Коли його патрон Філіпп Бертело був усунутий від справ Раймоном Пуанкаре [2], Жіроду описав обох у «Беллі»,— це був дуже суворий роман. З того часу, як він ввів у свої книжки історію і пристрасті, збуджувані нею, вони набули зовсім іншого масштабу. «Еглантіна», «Жером Бардіні», «Битва з анге-

лом» і «Вибір обранців» блищали розумом і поезією і могли б створити йому ім'я серед читачів, втім, досить обмеженого кола. Жіроду здавався складним автором, навальна зміна картин засліплювала слабі очі. Зустріч з Жуве зробила його людиною театру, одним з ідолів молоді, і забезпечила всесвітню славу. «Актор,— писав Жіроду,— це не тільки тлумач, а й натхненник». А такий актор-постановник, як Жуве, котрий мав гостре почуття театру, стає і порадником поета. І коли автор звикає працювати для певної трупи (як Шекспір, як Мольєр), між ним і акторами встановлюється така тісна близькість, що його персонажі ніби самі собою вписуються у ці живі форми.

Про театр Жіроду, який не схожий на жоден інший, крім, мабуть, театру Арістофана і який поряд з клоделівським повернув колишнє значення сценічному стилю, ми скажемо пізніше. Паралельно йшла його дипломатична кар'єра. Мстивий Пуанкаре відпроваджує Жіроду, який завинив, написавши «Беллу», на задвірки — у комісію по союзних репараціях до Туреччини. Після смерті Пуанкаре він починаючи з 1934 року багато подорожує і стає інспектором дипломатичних постів. Але цей зразковий громадянин страждав, живучи у такій недосконалій Франції. Він бачив розрив між Францією — розпорядницею міжнародних церемоній і середнім французом, дріб'язковим, буркотливим; між Францією — уособленням непорушної твердості і французом мінливим, без керма і без вітрил. Між Францією — символом сумлінності у праці і пролазливим французом. У політичній книжці «Повнота влади» він висловлює своє побажання, щоб кожний француз працював задля блага Франції.

Після розгрому Франції у червні 1940 року він опублікував книжку «Без влади», де викривав мобілізацію, яка нагадувала втечу емігрантів, і армію, що перетворилася на гарнізон. Він знав, що заціпеніла вітчизна одного чудового дня опам'ятається.

* * *

Щоб охарактеризувати письменника, французький критик охоче підшукує йому предків. Тіборе розрізняє генеалогічні віти, що тягнуться від віконта (Шатобріана) і від лейтенанта (Стендаля); Жіроду не належить ні до однієї, ні до другої. Дехто бачив у ньому реставратора преціозної літератури XVII століття, тобто однієї з форм риторики, для якої стилістичні пошуки значно важливіші за ідею. Але Жіроду, навпаки, надає величезного значення ідеї. Інші посилались на барокко з його «жірандолями», що висять посередині роману подібно до люстр Крістіана Бернара [3] у декораціях «Школи дружин»; говорили також про «придворних поетів XV і XVI століть. Найбільш ерудовані вбачали певну схожість з середньовічною літературою. І справді, Жіроду, як і поети середньовіччя, шукає за буденними речами суть життя. [...] Цілком очевидно, що він вихований на грецькій трагедії і Гомері, що він «відчув потребу вигострити свій смак до життя на цих вічних каменях». І не менш очевидно, що він відчував постійну і глибоку прихильність до Расіна і Лафонтена. Його есе про Расіна читаєш, ніби мемуари самого Жіроду.

Він присвятив п'ять лекцій спокусам Лафонтена [4], тому що відчував потребу пояснити французький характер і з допомогою цього викруту — свій власний. Адже у кожному французі, крім Жака Простодушного і Жозефа Прюдома [5], крім стурбованості і самовдоволення, є те, що ріднить його з цим чудом безтурботності і свободи, яким був Лафонтен. Його життя прозоре, як вода чистого фонтана [6]. Тема лекцій — захист Лафонтена від пасток наступаючої цивілізації, яка спробувала скористатися цією простотою, щоб схилити до компромісу з людством.

Творчість Жіроду позбавлена метафізичної посилки. Істини, яких він навчає, ідеї, які захищає, стосуються

земного життя, заштатних містечок, тих, хто кохає, дітей, людей-монстрів. Його романи не можна переповісти. Будь-який виклад просто вбиває їх. Це не романи, а поетичні і гумористичні варіації на різні теми, коло яких поступово розширюється. Він не тільки не намагається бути реалістом, а й сміливо створює абсолютно ірреальні світи. Йдеться не про традиційні романи (особливо у першій групі, яку можна об'єднати навколо «Сімона»), а скоріше про балети, де у якомусь фантастичному і симетричному танці рухаються герої і люди, провінція і Париж. Як і Жюль Ренар [7], Жіроду затримується на цікавих подробицях, але в той же час як Ренар, безжально підкреслює блазенство своїх персонажів, Жіроду любить наділяти своїх героїв величчю і красою. Але при цьому його не залишає гумор. Навіть коли Жіроду пише про війну, тон його оповідання мужній і разом з тим невимушений.

Після війни, незважаючи на неприємні спогади, він відчув потребу знов зустрітися з німцями і відновити взаємини з друзями з Берліна і Мюнхена. Вартий уваги цей безсумнівний потяг до німецького романтизму з боку найбільш французького з французів, лімузенця, який так любив Ватто [8], Дебюссі і Лафонтена. В той час Франція і Німеччина вважали себе ворогами; в очах Жіроду вони скоріше доповнюють одна одну. Він почував, що йому важко було б жити без друзів з Баварії і Саксонії, романтиків і містиків, які прилучили його до ірраціональних істин і таємниць, що не виростають на грунті Беллака.

З цього душевного роздвоєння народилася книжка «Зігфрід і Лімузен». У творах німецького літератора Зігфріда фон Клейста, який уславився після війни, оповідач узнає стиль і навіть окремі фрази свого друга дитинства Форестьє, французького письменника, який пропав без вісті. Насправді Клейст і є Форестьє, який втратив пам'ять після поранення, був підібраний на

полі бою і неначе заново відроджений у німецькому госпіталі; і ось цей француз став проводирем німецької молоді. Оповідач намагається пробудити в цій людині без пам'яті французькі спогади. Наприкінці роману оповідач везе Зігфріда в Лімузен, що дало чудовий привід письменнику оспівати повітря батьківщини і кантони провінції.

Роман? Безумовно, але передусім есе про Францію і Німеччину, написане людиною, яка не тільки добре знала обидві країни, але й любила їх. Згодом на основі «Зігфріда» буде написано п'єсу, яка принесе Жіроду його перший театральний успіх. Визначимо, до речі, ідею: людина, яка втратила пам'ять і позбавлена минулого, може почати жити спочатку. Ми ще не раз зустрінемо її у творах Жіроду (де задоволена людина охоче відмовляється від своєї долі), а потім і в Ануя.

У «Зігфріді» чимало словесної гри і «жірандолей», але все це лише орнамент. Головна тема — франко-німецьке зближення — найважливіше для Жіроду. Починаючи з «Белли», де хоч і зберігається та сама форма, що в «Сюзанні і Тихому океані» [9], «Жюльєтті в країні людей» (те, що Кокто назвав «поезією роману»), зміст стає вагомішим, бо автор пізнає життя суспільства вже не по-школярському. У «Беллі» розповідь ведеться від особи Філіппа Дюбардо, сина великого Дюбардо з Міністерства закордонних справ, тобто Філіппа Бертело. Картина родини Бертело, цього збіговиська геніїв, де астроном дядя Гастон демонструє карту зоряного неба, а хірург, хімік і фінансист розповідають про свої останні експерименти, сповнена величі. «То було людство, яке вело розмови з самим собою на самому краю невідомого. То була відповідь Ейнштейну, Бергсону, Спенсеру [10], Дарвіну. В іншій сім'ї лихословили б про родичів, тут визнають свій розрив,— слід сподіватися, тимчасовий,— з Лейбніцом і Гегелем». У «Беллі» школяр подекуди дорослає до генія.

Друга частина диптиха, де дається портрет Ребандара (Пуанкаре), написана безжально — ніщо так не дратувало Жіроду, як експлуатація війни з політичною метою.

На фоні вендети Ребандарів і Дюбардо розквітає кохання нових Монтеккі і Капулетті — молодого Філіппа Дюбардо і двадцятип'ятирічної Белли, витонченої, мовчазної удови сина Ребандара. Це Ромео і Джульєтта, Родріго і Хімена [11], їхнє кохання весь час у небезпеці, бо Ребандар погрожує заарештувати за службовий злочин батька коханця Белли. Та намагається боротися з долею. Нездійсненне завдання, і, вражена невдачею, Белла падає мертвою.

Дивний роман: у ньому є незабутні сцени, які не мають відношення до сюжету, разом з тим він побудований абияк і наполовину не вдався. Усі романи Жіроду — це свого роду намиста виблискуючих куплетів, балети стилізованих персонажів.

Друга група романів вибудовується навколо «Жерома Бардіні». Жером — рідний брат Жіроду, людина, яка мріє втекти від життя, від власного життя і від людей. Цей майже сорокарічний мужчина кохає свою дружину Рене, але він зазнав поразки у своєму першому двобої з життям і тепер палко бажає почати все спочатку, звільнившись від минулого, перетворитися на іншого Бардіні, з новою плоттю, виховати цього двійника, дати йому в руки зброю і благословити. Одне слово, він мріє стати своїм власним сином. Жером залишає свою одежу на березі Сени і пливе назустріч новому єдиноборству з життям. Але він уникатиме жінок і знайде трохи щастя лише поряд з дитиною, таким саме втікачем, як він сам.

Очевидно, ностальгія за власним дитинством, яке він так любив, не залишає Жіроду. Він завжди на боці дітей і тварин, проти дорослих людей. Тільки дитинство має ту свіжість почуттів, яка дозволяє творити поезію і щастя з будь-чого, з шкільних «творів», з метричної

системи, з «буденності закутка». Тільки дитині дано у супутники великих людей з історії і хрестоматій.

«Вибір обранців» (1939) — останній і, мабуть, найлюдяніший роман Жіроду. Тридцятитрьохрічна Едме живе в одному з міст Каліфорнії зі своїм чоловіком інженером П'єром і двома дітьми, Жаком і Клоді. Усі четверо люблять одне одного, вони ніби щасливі, але Едме не може без сліз чути слово «щастя». Вона відчуває нестерпну тугу, зазнає почуття вини, омани. Незважаючи на свою доброчесність, відданість, любов, вона несе кару невірної дружини, терзається докорами сумління. Чому? Тому, що в її стосунках з чоловіком є прихована тріщина. П'єр — гарний, мужній і розумний випускник Політехнічного інституту — страждає, почуваючи, що Едме вірна йому з порядності, а зовсім не тому, що він — зразок усіх людських доброчесностей. Він почуває, що вона кохає його як дружина, але його сповнює відчаєм думка, що вона була б так само вірною будь-якому мужчині, який ділив би з нею шлюбне ложе. П'єр — сама довершеність, а Едме любить чоловіків легковажних, ненадійних, гультяїв, їй подобаються легковажні сенатори, легковажні торговці гарматами.

Едме відчуває цю тріщину і, подібно до Жерома Бардіні, зазнає спокуси втекти. Не з яким-небудь мужчиною, а просто щоб бути вільною, щоб покінчити з поцілунками, якими обмінюються через непорозуміння, щоб позбутися примх свого партнера. Але навіть втеча Едме дратує П'єра. «Якби він одного дня, піддавшись безумству, збився з пуття, ви знайшли б його де-небудь на краю Корфу, у кутку Парфенона або перед порталом Шартрського собору. Едме ви знайдете у скверику...» Незабаром вона повернеться до П'єра, але для її дочки почнеться та сама драма. Сімейна шахова партія буде продовжена з новим складом пішаків: батько, мати, син з невісткою, дочка і зять. Усі вони зазнали «великих почуттів». Фортеці кохання було взято, здано і взято

знову. Тепер вони обідають, згадуючи про минуле, подібно до акробатів, які базікають після свого номера. Усе в порядку, усе не склалося.

У романах Жіроду пристрасті звичайно вщухають і закінчуються примиренням з життям. Він захоплено оспівує світанок, дитину, юну дівчину, але йому подобаються також чисті жінки і ніжні старі. Грубі почуттєві натури жахають його. Він бажав би, щоб чуттєвість прикривалася розумом, гумором і доброчесністю.

Втім, усі персонажі для нього — лише привід. Він аж ніяк не думає, що читач 1930 року чекає від своїх авторів романів-шедеврів, на зразок «Пані Боварі» або «Принцеси Клевської» [12]. Шедеври — це статуї, які слід ставити на перехрестях літератури. Коли їх забагато, вони захаращують шлях. Справжній цінитель Жіроду шукає в його романах не точно скопійованих з життя персонажів, а іскрометного блиску розуму, благородства характеру і поезії культури.

* * *

У театрі Жіроду сповідував прості і зрозумілі ідеї. Передусім театр не повинен бути реалістичним. У 1900—1910 роках автори прагнули реалізму в театрі: це називалося вільним театром. «Нічого собі вільний театр! На сцені говорили: „Зараз п'ять годин", і справжній маятник бив п'ять разів. Свобода маятника зовсім не в цьому!.. Ось коли маятник б'є двісті разів, тут-таки й починається театр... *Театр — це значить бути реальним в ірреальному»*. Шекспір виводив на сцену духів і чудовиськ. Жіроду — привид та ундину. Ось що говорить Ален: «Цілком зрозуміло, що умовності міста, підстроєні зустрічі героїв, монологи і наперсники не результат чиєїсь примхи, вони притаманні самій театральній формі». Треба, щоб «драма вже закінчилася фактично до того моменту, коли поет показує її нам; ось чому стародавня історія має успіх у театрі; славнозвісні

нещастя досить широко відомі, так що глядач заздалегідь знає, чим справа кінчиться, і відволікається від своєї епохи і від своїх власних турбот». У цьому один із секретів Жіроду.

З аналогічних причин мова сцени не повинна копіювати найбільш ниці вирази повсякденної мови. Не всі критики це зрозуміли. П'єсам, де французька мова не була спаплюжена і вульгаризована, вони дали «епітет, рівнозначний, мабуть, найгіршим обра́зам, назвавши їх літературними. Коли у ваших творах персонажі уникають цього зниження стилю і слова, коли вони ввічливі, зібрані і делікатні, коли вдаються до монологу, оповідання, прозопопеї і закликають до чогось, тобто коли вони запалені натхненням, уміють бачити, вміють вірити, вони відразу скажуть... що ви не театральна людина, а літератор». Коротше, ті люди даремно визнані «театральними», котрі називають будь-яку тираду, якою б чудовою вона не була, «тягомотиною», мабуть, вважають, що для літератури відкриті всі види діяльності — мода, торговельне судноплавство і банк, за винятком одного — театру. Жіроду повстав проти цієї єресі і примусив визнати свій літературний театр, який по праву можна назвати доброю літературою.

Друга єресь: кажуть, що публіка має право розуміти. «Ідіть дивитись лише те, що вам зрозуміло»,— повторюють їй вже півстоліття. «Підіть на „Тоску“ [13], і коли вам покажуть, як дванадцять карабінерів стріляють з мушкетів у коханця героїні, ви маєте всі шанси зрозуміти, що його вбивають. Підіть на „Зіпсованих“ [14], вам стане ясно, що напередодні весілля ви аж ніяк не зацікавлені в тому, щоб поховати своє холостяцьке життя у лавах найманців. На щастя, справжня публіка не розуміє, а почуває. А той, хто хоче розуміти в театрі, не розуміє театру». «Театр не теорема, а видовище, не урок, а приворотне зілля. Ви перебуваєте у театрі, тобто у царстві світла і радощів, прекрасних пейзажів і уявних

осіб; насолоджуйтесь цими пейзажами, квітами, лісами, вершинами і безоднями вистави, решта — теологія».

Твердження, що між театром і релігійним святом існує зв'язок, стало загальником, справедливим, як інші загальники. «Краще місце для театру — на паперті». Люди йдуть туди не для того, щоб побачити своє повсякденне життя, а «щоб почути сповідь, яка проливає світло на їхні власні долі. Кальдерон [15] — це людство, яке сповідується у своїй тузі за вічністю. Корнель виражає його гідність, Расін — слабкість, Шекспір — його смак до життя, Клодель — гріховність і надію на спасіння».

Отже, Жіроду, не вагаючись, використав у театрі усю свою привабливість освіченого поета, свій прекрасний стиль, грецькі та лімузенські образи. Він і тут залишився самим собою. Однак дисципліна і вимоги театру стануть для нього благотворними і корисними. Необхідність вести діалог вчасно перерве його довгі переліки. Він мимоволі шукатиме виграшну театральну репліку, влучну фразу, куплет, що зриває аплодисменти публіки, і доб'ється всього цього. Під впливом Жуве він зробить ясною інтригу, від чого вона тільки виграє. У романі «Зігфрід і Лімузен» дія іноді ніби загрузала у непотрібних подробицях, у театрі «Зігфрід і Лімузен» розгортається навально і легко.

У п'єсах Жіроду ви знайдете ті самі теми, що і в його романах, які переслідують його ще з Педагогічного інституту, з Шатору, з Беллака. Це франко-німецька тема, це тема поезії маленького містечка, що надихнула його на написання «Інтермеццо»; тема роз'єднаності коханих, яку втілюють у «Виборі обранця» Едме і П'єр, а пізніше у «Содомі і Гоморрі» Жан і Лія; тема ненависті до війни, яка була лейтмотивом Дюбардо у «Беллі», Броссара у «Битві з ангелом» і стане лейтмотивом Гектора у п'єсі «Троянської війни не буде».

Театр Жіроду не схожий на жодний інший. Іноді здається, що він наближається до Маріво, Мюссе або

Арістофана; але це враження швидко розсіюється. Схожість тут уявна. «Амфітріон-38», можливо, тридцять восьма п'єса, присвячена легенді про Юпітера і Алкмену, але Жіроду так само далекий від Мольєра, як і від Плавта [16]. Тема Жіроду — людська чистота Алкмени, яка перемагає свавілля богів. Ті не вміють розмовляти зі смертними. Щоб сподобатись їм, вони повинні загасити блиск своїх божественних очей. Комічні непорозуміння Мольєра тут поступаються місцем ніжній манірності і забавним анахронізмам, які підкреслюють ірреальність цієї історії.

Яке майбутнє чекає на цей театр? Думки щодо цього розійшлися. Дехто продовжує захоплюватись ним і вважає, що п'єси Жіроду незабаром посядуть своє місце серед творів французьких класиків. Інші гадають, що тільки окремі вдалі сторінки (як, наприклад, звернення Гектора до мертвих у «Троянській війні») виринуть в антологіях, в той час як сама п'єса буде забута. Третіх, нарешті, дратує гумор Жіроду, на їхню думку, цей театр приречений, тому що не приймає себе всерйоз. У Расіна, кажуть вони, не було ні свідомих анахронізмів, ані преціозності.

Цей песимістичний вирок здається мені надто суворим. Я переконаний, що кращі п'єси Жіроду можна з успіхом ставити в наші дні. Вірно, що «Амфітріон», «Троянська війна», «Електра», «Содом і Гоморра» навмисно анахронічні. Але це пояснюється, з одного боку, бажанням міцно утвердитись на грунті ірреального, а з другого боку — тим, що в епоху Жіроду у театрі панував стиль «параду». Дух Юбю [17] відроджується у «Божевільній з Шайо». Досить схожа у цьому відношенні п'єса «Молоді з Ейфелевої башти». Ми мали можливість переконатися в успіху, яким користувалася у Нью-Йорку «Ундина». Добре була б зустрінута публікою і «Троянська війна», коли «Комеді франсез» відновила б цю виставу. Сюжет «Зігфріда і Лімузена» лишається актуаль-

ним. Було б невірним твердити, що цей театр несерйозний. Жіроду з легкістю маніпулює аж ніяк не легковажними ідеями. «Аполлон Беллакський» — маленька п'єса на велику тему: безмежне марнославство людей. «Доповнення до подорожі капітана Кука» не менш серйозне, ніж твори Вольтера і Дідро, і так само розумне.

Але мені особливо подобається «Інтермеццо», єдина п'єса, яка поетично і правдиво малює на сцені провінційну, глуху Францію. Суперечність між Ізабеллою, вічним образом юної французької дівчини, цією Генріеттою з «Учених жінок» [18], зіграною з такою елегантною і переконливою силою Валентиною Тессьє, між Ізабеллою, яка навчає маленьких дівчат арифметики, і наглядачем, що уособлює антипоетичне начало,— ця суперечність притаманна і самому Жіроду, жонглеру, котрий грає образами, і зразковому чиновнику, вона властива і Франції в цілому, вольтер'янській і раціоналістичній, яка, однак, зовсім не від того, щоб зустрітися де-небудь на галявині біля річки з привидом, що виринув з прибережного туману.

* * *

Жіроду поводиться з темами, наче музикант. Яка-небудь викладена ним ідея потім розробляється в усіх тональностях, для правої і лівої руки, для флейти, гобоя і контрабаса.

Створюється враження, що Жіроду, письменник енциклопедичної культури, присвятив себе колекціонуванню дивних анекдотичних відомостей. Ця суміш ерудиції, фантазії та іронії перетворює деякі його романи на геніальну нісенітницю.

Переліки, симетрія, ерудиція — ось деякі елементи стилю Жіроду. Поезія всюдисущого об'єднує індивідуум і всесвіт, садок кюре і планету. Здається, що Жіроду зазнає фізичної насолоди, транспонуючи яку-небудь музичну фразу на всіх широтах. Рабле і Гюго теж знали

це сп'яніння словом, але раблезіанська річка кипіла веселощами і дотепами, бурхливий водоспад Гюго виплескував величні епітети, а струмок Жіроду несе лише чисті, свіжі слова, імена юних дівчат і французьких містечок.

Деяких читачів дратують ці примхи стилю, вони бачать у них суєтність, педантизм, кривляння. Правду кажучи, педантизм Жіроду необразливий, бо завжди компенсується гумором. «Дуже добрий учень, який урівноважує свою розважливість відмінника таємничою привабливістю ледаря»,— як говорив Кокто. А ось Арагон: «Не знаю, як це все сталося. Можу лише сказати, що я змінився. Одного чудового дня я побачив, що захопився Жіроду. Він уже не дратував мене. Так, я навіть полюбив його. Усе це... І хай мене простять, але я гадаю, що полюбив тоді Францію». Ось таким я бачу Жіроду: найбільш французьким з усіх французів.

ФРАНСУА МОРІАК

Франсуа Моріак — визначний французький прозаїк, і посідає одне з перших місць серед послідовників Шатобріана і Барреса; він також і християнський мораліст, який прагне жити у злагоді зі своєю вірою. Моріакулюдині були притаманні численні риси, успадковані ним від предків — провінційних буржуа, але він поступово звільнився від їхніх забобонів. Моріак-письменник глибоко проник у душі людей і знайшов там під щільним шаром бруду чисті, такі, що б'ють фонтаном, джерела. «Літератора,— писав свого часу Моріак,— можна порівняти з ділянкою землі, де проводять розкопки: він буквально здиблений і постійно відкритий усім вітрам».

Слід відзначити, що у Моріака вже у юності поряд з вірою, яка міцно вкоренилася, наявне певне роздратування проти святенників, поведінка яких, вважав він,

визначається не стільки релігійним почуттям, скільки прагненням підкорити собі інших. Пізніше, ставши романістом, він з побожною повагою малюватиме праведних і благородних служителів церкви, але водночас суворо висміюватиме улесливість і єлейність священнослужителів. Але ці відступи від догми, ці спалахи гніву завжди поверхові. Основна суть його світогляду, граніт-ний пласт, на який він спирається,— це католицизм. «Чим більше я стрясав грати, тим більше я почував їхню непохитність».

Ні, він аж ніяк не був щасливою дитиною, цей юний тріумфатор з худорлявим обличчям, чиї перші романи — «Дитя під тягарем ланцюгів», «Патриціанська тога», «Плоть і кров», «Родителька», «Поцілунок, подарований прокаженому» — з казковою легкістю покоряли найвимогливіших читачів. Він був людиною, яку краяли внутрішні суперечності, і його полотна, котрі зображали провінційну буржуазію, заможну, побожну, з чиїх рядів він вийшов сам, були похмурими і тривожили душу. «Херувим з ризниці» [1] недовго оспівував у ліричному і ніжному дусі свої дитячі мрії; те, що він виконував тепер на органах з уже могутнім звучанням, було скоріше похоронним маршем, і звучав цей траурний марш для цілої соціальної групи, з якою автор був з'єднаний узами плоті і землі.

Група ця жила під тягарем кайданів, і найважчим з них були гроші. Бо чоловіки і жінки, що належали до неї, походили з селян, їхні предки протягом століть пристрасно жадали тієї землі, котру обробляли, а тому виноградники і соснові ліси, що належали тепер цим чоловікам і жінкам, були їм дорожчі за спасіння душі. «Кібелі [2] поклоняються більше, ніж Христу»,— суворо писав Моріак. Він змальовував зловісні махінації цих чудовиськ (які не усвідомлюють, що вони чудовиська), котрі для врятування успадкованого майна забувають про жалість і втрачають усякий стид. Одна з героїнь,

Леоні Костадо («Шлях у нікуди»), дізнавшись, що нотаріус Революю розорився і збезчещений, готовий покінчити з собою, не вагаючись, прибігає опівночі до нещасної Люсьєнни Революю, своєї кращої подруги, щоб вирвати у неї підпис, який збереже хоч частину майна дітей Костадо. Шлюб у таких сім'ях — не єднання двох істот, а складання двох цифр, об'єднання двох земельних володінь. Бернар Дескейру одружується не з Терезою — один сосновий ліс приєднується до другого. Бідній і гарній дівчині, переслідуваній хтивим потворним холостяком-калікою, який володіє великими маєтками, навіть і на думку не спадає відмовитись від шлюбу з ним, і вона дарує Прокаженому цілунок, від якого має померти. І в лоні сім'ї гроші роз'їдають усе людяне. Діти нетерпляче чекають спадщини і тому жадібно спостерігають за новими зморшками, непритомностями, задишкою батька, а той, знаючи, що вони шпигують за ним, намагається з допомогою витончених і добре обміркованих маневрів позбавити спадщини своїх негідних нащадків. Навіть найблагородніші натури кінець кінцем поступаються цій заразі — жадібності і ненависті. Ще одному ідолу, крім Грошей, поклоняються ці спустошені душі, це — Становище в суспільстві.

Для чого ще, крім Грошей і Становища в суспільстві, живуть ці жалюгідні фанатики? Кохання-пристрасть у їхньому колі — явище рідкісне, але ж вони теж люди, і їм відомі муки Плоті. Старі холостяки, що успадкували виноградники і ланди, купують собі юних і гарненьких дружин або ховають у якій-небудь самотній квартирі в Бордо або в Ангулемі коханок, котрих вони утримують дуже скупо і з якими поводяться з презирливою суворістю. Молоді люди борсаються між покликом Плоті і боязню Гріха. Вони вступають у життя з вірою в ідеал чистоти, але неспроможні зберегти йому вірність. Ну, а ті, що поступаються спокусі, чи щасливі вони? Моріак з суворістю християнського моралісга спрямовує на

розбещену пару, яка зустрілася йому в одному з романів Лоуренса [3], нещадне світло свого світогляду. Та хіба не існують законні прихильності, які дозволяють людині уникнути жахливої самотності, врятуватися від прокляття хтивості? Адже є родина, друзі. В усіх сім'ях, які змальовує Моріак, наче привиди, блукають найжахливіші спокуси. Брати й сестри стежать одне за одним, зітхають одне за одним. Чоловіки і дружини, ніби скуті спільними кайданами каторжники, зневірені і ворожі, шматують одне одному душі. «Власне кажучи, ніхто нікого не цікавить; кожний думає тільки про себе». А коли батько і мати роблять спробу подолати бар'єр мовчання, який роз'єднує їх, стид і звичка паралізують їх. З прогулянки, на яку вони пішли, щоб висловити все, поговорити про сина, котрий їх непокоїть, вони повертаються, так нічого одне одному й не сказавши. Перечитайте цю чудову сцену з «Пустелі кохання».

Деякі з католицьких читачів Моріака закидають йому песимістичний погляд на світ. Він, у свою чергу, закидав їм те саме. «Ті, хто відкрито визнає, що вірить у первородний гріх і розбещеність Плоті, не виносять,— говорив він,— твори, які про це свідчать». Інші читачі гудили авторів, які домішують релігію до конфліктів, де панує плоть. «Такі письменники,— відповідав Моріак,— аж ніяк не намагаються зробити яскравішими свої твори, додавши до них дещицю тьмяного містицизму, ні використати божественне як приправу. Але як малювати порухи серця, не говорячи про бога?» Ця «жага абсолюту», яку деякі з його героїв вносили у кохання, чи не християнська вона у своїй основі, так само як і їхні сумніви? Щоб ігнорувати муки плоті, щоб писати романи, де б не було мови про зіпсованість людської натури, слід було б навчитися відвертати увагу від кожної думки, кожного погляду, відмовитись від прагнення знаходити там зародки бажання, скверни. Слід перестати бути романістом.

Як може письменник або художник, коли тільки він щирий, змінити свою манеру письма, котра є не що інше, як зовнішня форма, проекція його душі? Адже ніхто не закине Мане [4] те, що він малював полотна у дусі Мане, або Греко, що він створював картини у дусі Греко. «Не говоріть мені про натуру! — повторював Коро.— Я бачу тільки полотна Коро». Подібно до цього Моріак заявляє: «Тільки-но я сідаю за роботу, як усе навколо забарвлюється у мої постійні кольори. Моїх персонажів відразу оповиває сірчастий дим — серпанок, властивий моїй манері; я не обстоюю його, але він належить мені і тільки мені». Кожна людська істота під пером Франсуа Моріака стає персонажем письменника Моріака. Але чи правду пише Моріак? Невже всі ми його персонажі? Невже ми — рідні брати цих чудовиськ? Суть багатьох творів Моріака полягає у тому, щоб довести: деякі елементи цих чудовиськ наявні в кожному з нас.

Усі ми, читачі, які живемо спокійним життям, щиро протестуємо: «У мене немає на совісті жодного злочину». Але чи це так насправді? Ми нікого не вбивали з допомогою вогнепальної зброї, ми ніколи не стискали руками тріпотливе горло. Але хіба ми ніколи не усували із свого життя — і до того ж безжалісно — людей, яких одна наша фраза могла підштовхнути до смерті? Хіба ми не відмовляли у допомозі одному або навіть кільком людям, для яких допомога ця була б порятунком? Хіба ми ніколи не писали фраз або книжок, які оберталися для інших смертним вироком? Коли міністр-соціаліст Саленгро внаслідок кампанії, розгорнутої проти нього пресою, покінчив життя самогубством, Моріак у статті в газеті «Фігаро» показав з майстерністю великого романіста людську драму, що таїлася у цій політичній драмі. Той, хто вів цю кампанію у пресі,— чи він відповідальний за цю смерть, чи вважає себе вбивцею? А скільки злочинів ховає у собі сфера почуттів? Яким шляхом може уникнути ролі ката той, кого кохає інша

істота? Кожний, хто свідомо або несвідомо викликає в іншого пристрасть, якої сам не поділяє, стає — бажає він того чи ні — знаряддям тортур.

Пари, які блукають пустелею кохання, у своїй нестямі постійно терзають одне одного. Літератор, котрий через свою одержимість стає небезпечним, бо вважає, що йому все дозволено, не менш страшний, ніж який-небудь бродяга з застави. Адже такий письменник гадає, що він вільний від обов'язків, які всі інші повинні виконувати. Коли того вимагатиме його творчість, він без вагань мучитиме людей, які його оточують, щоб вивергнути з їхніх грудей зойк, необхідний для його химерних співзвуч. Хіба можна вважати цю вівісекцію чимсь невинним? Істина полягає у тому, що кожна людина має страшну здатність завдавати зло іншим людям, які оточують її.

«І все ж,— протестує оптиміст, якого можна було б також назвати людиною ангельського складу,— і все ж є люди добрі, люди побожні». Є, відповідає з прозорливою гостротою Моріак, люди, які вважають себе добрими, які вважають себе побожними, але коли вони надто легко дійшли такої думки, то цілком можливо, що вони помиляються щодо себе, що вони саме і є найгіршими з усіх. Усією своєю творчістю Моріак нещадно переслідує удаваного праведника. Ми знаходимо його у п'єсах Моріака—це пан Кутюр, член мирської конгрегації, персонаж, який викликає тривогу, який крутиться біля жінок, маскуючи свої похітливі бажання релігійними напученнями. Ми знаходимо такого святенника у романі «Фарисейка»: це Бріжітта Піан. Ця християнка, що хизується своєю піднесеною душею, жорстоко і злобно переслідує кохання інших людей. Прозорливість католика-мораліста нагадує багатьма своїми рисами прозорливість психоаналітика. І той і другий вміють знаходити приховані пристрасті у словах і вчинках, котрі є лише зовнішніми прикметами цих пристрастей.

На початку свого літературного шляху Моріак вважав своїм обов'язком наприкінці роману — з допомогою дуже прозорого штучного прийому — приводити до бога тих, кого похіть або скнарість відвернули від нього. Пізніше Моріак ставився нещадно до цього *удаваного спасіння,* яке має лише формальний характер, бо не пов'язане із справжнім каяттям, з тією глибокою зміною самого єства людини, зміною, котра тільки й може вважатися свідченням благодаті. Письменник менш суворий до найглибшого падіння юного шибайголови і розпусника, ніж до поведінки тих, хто являє собою «карикатуру на найсвятіше у світі». Навіть атеїст здається йому іноді менш далеким від бога, ніж жінка цього безбожника, святенниця, яка кожним своїм словом, кожним вчинком заперечує Христа. «Не було жодної з форм благодаті,— пише своїй дружині герой роману „Гніздо гадюк",— яку ти не перетворювала б на свою протилежність».

Чим душевно зрілішим стає Моріак, тим краще осягає він людей, тим непримиренніше його ставлення до удаваної доброчесності. У першому-ліпшому з нас — єпископі, купці, поеті — можна знайти «хижого звіра і бідне серце». У першому-ліпшому з нас... І Моріак довгий час задовольнятиметься тим, що показуватиме нам,— не осуджуючи їх, людей, які борсаються між неясним прагненням чистоти і жорстоким наступом спокус. Моріаку здавалося, що ниціть душ, позбавлених благодаті, які існують у безбожному світі,— краща апологія християнства. Але потім, в середині життя, промінь сонця пронизав похмурий фон його творчості.

Несподівано у внутрішньому світі письменника відбувся серйозний переворот. 1928 року Андре Бійї [5], який за дорученням одного паризького видавця готував серію книжок, що були «продовженням уславлених творів», запропонував Франсуа Моріаку написати продовження «Трактату про похіть» Боссюе. Внаслідок цього з'явилася книжка, коротка, але полум'яна,— «Страждання

християнина» (пізніше Моріак дав їй іншу назву — «Страждання грішника»), де письменник розглядав «досить ниці домагання Плоті». Ниці? Не знаю, але змальовані вони були дуже патетично. У книжці чимало прекрасних місць. Її тема — непримиренна суворість християнства по відношенню до Плоті. Християнство не визнає за Плоттю жодних прав, воно її просто умертвляє.

Книжка «Страждання християнина», яку критики назвали шедевром стилю і думки, болісно збентежила католицьких друзів письменника. У книжці помітно було якесь самозамилування відчаєм, до релігійного почуття тут домішувалась чуттєвість, і це здалося їм небезпечним. Під впливом Шарля дю Боса, а потім і абата Альтермана Моріак вирішив усамітнитись для глибоких роздумів. З цього періоду медитацій він вийшов глибоко «зворушеним». Незабаром, ніби відповідаючи самому собі, він публікує нову книгу — «Щастя християнина». У ній він засуджує «жалюгідну тривогу» і «прихований янсенізм» людини, яка перебуває у розладі з самою собою і добровільно обрала таке життя у розладі. Похмурій монотонності хтивості він протиставить радощі відродження у благодаті.

Ще одна подія довершує чудо, яке сталося в душі Моріака: це чудо слід безумовно іменувати навернен-ням, хоч це було скоріше повернення до бога. Коли він досяг середнього віку, страшна хвороба, яку вважали раком горла (на щастя, ці побоювання не справдились), привела його до брами смерті. Протягом кількох місяців друзі і близькі Моріака вважали його приреченим, і він, що так сумнівався у наявності любові, побачив себе оточеним такою любов'ю, що сумнівам більше не лишалося місця. «Багато критиків і читачів звинувачували мене, як звинувачують у поганому вчинку, у песимізмі, що спонукав малювати надто вже похмурих персонажів. Я й сам закидав собі цей песимізм, закидав у дні моєї хвороби, коли бачив навколо чудових, добрих і відданих

мені людей. Я захоплювався своїм лікарем. Я думав про тих, хто любив мене з дня моєї появи на світ. І я більше не розумів, як це я примудрявся досі малювати людство таким жорстоким. Саме в цю пору у мене народилося бажання написати книжку, над якою я зараз працюю».

Книга, про яку йдеться,— «Таємниця Фронтенака» — і справді, найбільш розчулений, найбільш гармонійний і безпосередній з романів Моріака. Це картина світлих і ніжних сторін сімейного життя, картина, яка змальовує дружбу братів і сестер, що живуть під опікою матері, котра захищає своїх дітей з самопожертвою і гордим достоїнством.

Моріак не зрікається чудовиськ, змальованих у його романах, усіх цих «чорних ангелів», він продовжує відтворювати їх. Проте тепер він вважає, що «чорні ангели» можуть бути врятовані вже не засобами примітивної розв'язки, їх непоясненного звернення до бога, а внаслідок щирого навернення, глибокого духовного перевороту, якого вони зазнали, пізнаючи самих себе і наслідуючи Христа. [...] Навіть чудовиська, коли вони самі усвідомлюють себе як чудовиськ і викликають у самих себе жах, можуть у майбутньому стати святими.

У романі «Кубло гадюк» — одній з найчудовіших своїх книжок — письменник малює злобного старика, недовірливого, відлюдного, до того ж лютого ворога релігії, який наприкінці життя несподівано починає розуміти, що міг би «одним махом» звільнитися від кубла гадюк, які душать його. «Любов сповнює людину певністю...» «Нещадний і песимістичний аналіз якого-небудь Ларошфуко безсилий перед вірою святих — він неспроможний похитнути милосердя, основну властивість їхньої натури, і перед вірою святих диявол втрачає свою силу».

Сам Моріак — живе свідчення моральної сили такої віри. Жодною мірою не втративши ні своєї дотепності,

ні навіть насмішкуватості, він зумів, «земне життя пройшовши до половини», стати одним з наймужніших французьких письменників, які переконано відстоюють принципи, що здаються їм вірними, навіть коли ці принципи не користуються популярністю. Можна поділяти або не поділяти його погляди, однак кожний сумлінний читач має визнати, що Франсуа Моріак прагне за будь-яких обставин говорити і робити те, що, на його думку, повинен говорити і робити християнин.

* * *

Англосаксонський роман можна порівняти з сільським путівцем: його перетинають плоти, обрамовують квітучі огорожі, він губиться у луках, кружляє, звивається, ведучи до невідомої мети, яку читач знаходить, тільки дійшовши до неї, а іноді не знаходить зовсім. Подібно до класичної трагедії, французький роман до Пруста являв собою — якщо й не завжди, то переважно — історію якої-небудь кризи. Персонажі у ньому, на відміну від такого роману, як, скажімо, «Девід Копперфільд», де історія героя простежується від його народження, описуються у який-небудь трагічний момент їхнього життя, а про їхнє минуле лише натякається, або стає відомо з розповіді про минуле.

Так само й чинить Моріак. Він читав Пруста, завжди любив його і, гадаю, багато чого навчився у нього, особливо в галузі аналізу почуттів. Але манера письма Моріака близька до манери Расіна. Його романи — завжди романи про душевну кризу. Молодий селянин не бажає бути священиком, він кидає семінарію і повертається до мирського життя; у цей день він потрапляє в поле зору Моріака («Плоть і кров»). Багата буржуазна родина, для якої гроші відіграють вирішальну роль, дізнається про своє розорення; з опису цієї катастрофи й починається роман («Дорога в нікуди»). Якийсь чоловік випад-

ково зустрічає у паризькому кафе жінку, володіти якою він мріяв у юності, але не мав успіху. Так стрімко починається друга книжка Моріака («Пустеля кохання»), і тільки заглибивши героя і чигача in medias res *, автор згадує події минулого.

Дія у романах Моріака розвивається навально. Почувається, що вони написані на одному диханні, здається, ніби розповідь вирівається назовні під тиском несамовитих пристрастей, що автор охоплений нетерплячкою, майже шаленством. «Писати — це значить розкривати душу». Зустрічаються письменники, яким нема чого сказати; Моріак пише тому, що йому треба надто багато сказати. Народний вираз «серце його переповнене по вінця» примушує Моріака завжди думати над тим, що є мистецтво романіста: «Під нестерпним гнітом пристрастей поранене серце розривається, кров б'є фонтаном, і кожна крапля цієї пролитої крові подібна до запліднені клітинки, з якої народжується книга».

«Письменник — це передусім така людина, яка не упокорюється з самітністю. Літературний твір — завжди глас волаючого в пустелі, голуб, випущений з посланням, прив'язаним до лапки, запечатана пляшка, кинута в море». Роман не є сповіддю. Скоріше слід було б сказати, що роман — це сповідь людини, якою ми могли б бути, але не стали.

Пруст говорив: досить письменникові хоча б на мить зазнати почуття ревнощів, і він здобуде з цього всі елементи, потрібні для того, щоб вдихнути життя в образ ревнивця. А Моріак напише: «Майже усі наші персонажі народилися з нашої плоті і крові, і ми точно знаємо, хоч і не завжди визнаємо, з якого ребра створили ми цю Єву, з якої глини виліпили ми цього Адама. Кожен з наших героїв втілює знайомі нам видозмінені або перетворені стани душі, наміри, нахили, як добрі, так і пога-

* У середину речей, тобто у саму суть *(лат.)*.

ні, як піднесені, так і ниці. Втім, вони завжди ті самі за різних умов, у які потрапляють персонажі. Ми випускаємо на арену нашої творчості постійну трупу мандрівних комедіантів.

Романісти по-різному розв'язують проблему створення персонажів, і щодо цього їх можна поділити на дві великі групи. Одні весь час вивчають досі незнайомі їм соціальні верстви, знаходять там людські типи і досліджують їх (так діяв Бальзак); другі заглиблюються у свої спогади і використовують у своїй творчості власні риси і риси добре відомих їм людей (так діє Моріак). Втім, можливе поєднання обох методів, і не важко уявити собі романіста, який запозичує з вивченого ним соціального кола риси зовнішності або пристрасті якоїнебудь людини, надаючи персонажу характеру іншої людини, знайомої авторові з дитинства, а чи й просто збагачує його плодами власного досвіду. «Пані Боварі — це я»,— говорив Флобер, і Сван також значною мірою сам Марсель Пруст.

У романістів, котрі, як правило, віддають нові ролі своїй постійній і незмінній «трупі» і рідко запрошують на свою сцену нових зірок, часто можна зустріти під іншими іменами тих самих акторів. Таким був Стендаль: його Жюльєн Сорель, Люсьєн Левен і Фабріціо дель Донго — лише різні іпостасі самого автора. Знайомлячись з творчістю Моріака, ми досить швидко пізнаємо його трупу. Тут і поважна буржуазна дама з Бордо, турботлива мати сімейства, ревна охоронниця родового майна, яка попеременно буває то втіленням величі, то чудовиськом; є тут і старий холостяк, егоїст, небайдужий до молодих дівчат, але обережність завжди перемагає в ньому пристрасті; є тут і «чорний ангел», персонаж, який уособлює зло, але іноді виступає як знаряддя спасіння; є і позбавлена віри жінка, освічена, скептична, сміливa до злочинної безрозсудності і така нещаслива, що готова накласти на себе руки; є тут і сорокарічна

особа, побожна, доброчесна, але настільки любострасна, що досить пройти поряд якому-небудь молодику з розстебнутим коміром і трохи вологою шиєю, як вона готова розчулитися, є і молоді люди, непокірні, зухвалі, злі, пожадливі, але, на жаль, непереборно чарівні! Є у цій трупі Тартюф — мужчина (Блез Кутюр) і Тартюф — жінка (Бріжітта Піан). Є в ній священики, відважні і мудрі, і юні дівиці, цнотливі і чисті. Хіба не досить усіх цих людей для того, щоб вдихнути життя у ціле суспільство і розіграти на сцені сучасну «Божественну комедію»? У творчості Моріака постійно оновлюються не декорації і не трупа, тут весь час оновлюється аналіз пристрастей. Письменник провадить розкопки на одній і тій самій ділянці землі, але щоразу копає все глибше і глибше. Ті самі відкриття, які Фрейд і його послідовники здійснили, на їхню думку, в галузі підсвідомого, вже давним-давно робили католицькі сповідники, проникаючи у найпотаємніші закутки людської свідомості. Вони перші виганяли з заболочених надр душі ледве видимих чудовиськ. За їхнім прикладом Моріак теж виганяє цих чудовиськ, спрямовуючи на них безжалісне світло свого роману.

Стиль його романів чудовий. Моріак — поет; його поезія породжена, з одного боку, глибоким і пристрасним вивченням рідних йому країв, Франції соснових лісів, де знаходять собі притулок дикі голуби, і виноградників, тієї Франції, яка подарувала йому стільки образів; з другого боку, вона породжена близьким знайомством письменника з Євангелієм, з псалмами, цими джерелами поезії, а також з творчістю кількох особливо дорогих його серцю письменників, таких, як Моріс де Герен, Бодлер, Рембо [6]. У Рембо Моріак запозичив чимало назв для своїх книжок, а можливо, почасти й той вогненний лексикон, який осяває його фразу похмурим вогнем, що нагадує відблиск пожежі, котра спустошує ланди.

Слід додати, що Моріак після другої світової війни став видатним журналістом — кращим журналістом свого часу — і грізним полемістом. Він, щоправда, опублікував ще кілька романів («Мавпочка», «Агнець», «Галігаї»), але головним об'єктом його таланту став своєрідний щоденник — «Нотатки», який має водночас особистий і політичний характер. Ще у 1936 році Моріак дійшов висновку, що обов'язок кожного християнина — зайняти певну позицію. Він це й зробив з властивою йому пристрасністю. Почуття, що надихали письменника, досить складні: це гостра неприязнь по відношенню до буржуазного лицемірства; огида до святенників, які не стільки поважають релігію, скільки використовують її у своїх цілях; гаряча прихильність до деяких людей — до Мендес-Франса [7], а потім до генерала де Голля; презирство до тих, хто протистоїть його героям, які уособлюють його ідеали. Публіцистика Моріака — високого класу, вона рідна сестра публіцистики Паскаля у його «Листах до провінціала». Стиль Моріака близький стилеві Барреса, у ньому можна помітити також відчутні сліди впливу публіцистів з Пор-Рояля [8]. Політичний запал пом'якшується тут спогадами дитинства і думкою про смерть. Лілеї Малагара [9] і релігійні свята надають сторінкам щоденника свого аромату і ласкавої солодкості, і це зменшує різкість його суджень. У цьому поєднанні надзвичайна чарівність щоденника Моріака, і деякі його сторінки, здобувши перемогу над нинішніми суперечками, довго житимуть у майбутніх антологіях.

АНТУАН ДЕ СЕНТ-ЕКЗЮПЕРІ

Авіатор, цивільний і військовий льотчик, есеїст і поет, Антуан де Сент-Екзюпері слідом за Віньї, Стендалем, Вовенаргом, разом з Мальро, Жюлем Руа [1], а також кількома солдатами і моряками належить до

числа небагатьох романістів і філософів дії, породжених нашою країною. На відміну від Кіплінга [2], він не просто захоплювався людьми дії; він, подібно до Конрада [3], особисто брав участь у діяннях, які описав. Протягом десяти років він літав то над Ріо-дель-Оро, то над гірським пасмом Анд, він загубився у пустелі і був врятований владарями пісків; одного разу він упав у Середземне море, іншого разу — на гори Гватемали; він воював у повітрі у 1940 році і знов бився у 1944-му. Підкорювачі Південної Атлантики — Мермоз і Гійоме [4] — були його друзями. Звідси та достовірність, яка звучить у кожному його слові, звідти ж бере початок і життєвий стоїцизм, бо діяння розкриває кращі якості людини.

Однак Люк Естан, автор прекрасної книги «Сент-Екзюпері про самого себе», має рацію, говорячи, що діяння ніколи не було для Сент-Екзюпері самоціллю. «Літак — не мета, тільки засіб. Життям ризикуєш не заради літака. Адже не заради плуга оре селянин». І Люк Естан додає: «Він оре, і не для того, щоб просто провести борозни, а для того, щоб їх засіяти. Дія для літака — те саме, що оранка для плуга. *Які вона обіцяє посіви і який урожай можна буде зібрати?* Я вважаю, що відповісти на це питання можна так: правила життя — ось що сієш, а врожай — це люди. Чому? Та тому, що людина здатна осягнути тільки те, у чому сама брала безпосередню участь. Ось звідки виникла та тривога, яка на моїх очах гризла Сент-Екзюпері в Алжірі 1943 року, коли йому не дозволяли літати. Він втрачав контакт з землею тому, що йому відмовляли у небі.

ЗАКОНИ ДІЇ

Закони героїчного світу постійні, і ми маємо право чекати, що знайдемо їх у творчості Сент-Екзюпері майже такими, якими знали їх в оповіданнях Кіплінга.

Перший закон дії — дисципліна. Вона вимагає, щоб підлеглий поважав свого начальника; вона вимагає також, щоб начальник був гідний такої поваги і щоб він, зі свого боку, поважав закони. Рів'єр, командир пілотів у «Нічному польоті», добровільно замикається у самотності. Він любить своїх підлеглих з якоюсь похмурою ніжністю. Але як може він відкрито бути їхнім другом, коли зобов'язаний бути суворим, вимогливим, безжальним? Йому важко карати, більше того, він прекрасно знає, що покарання іноді несправедливе, що людина не мала змоги чинити інакше. Проте тільки найсуворіша дисципліна зберігає життя інших пілотів і забезпечує регулярне виконання служби. Іноді необхідно, щоб одна людина померла заради порятунку багатьох інших. На плечі начальника лягає страшна відповідальність — обрати жертву, і коли доводиться пожертвувати другом, начальник, на жаль, не має права вагатися, не має навіть права виявити свою тривогу.

Що дає начальник своїм людям в обмін на їхню слухняність? Він дає їм накази. Для них він наче маяк у ночі дії. Його мозок випромінює надійні промені світла, і ці промені вказують льотчику шлях. Життя — це буря; життя — це джунглі. Коли людина не бореться з хвилями або з корчастим переплетінням ліан, вона загинула. Постійно підстьобувана твердою волею начальника, людина перемагає джунглі. Той, хто підкоряється, вважає законною суворість того, хто ним командує, коли ця суворість відіграє роль постійної і надійної зброї, яка захищає його життя. Що ще дає начальник людям, якими він командує? Він дає їм перемогу, велич, довгу пам'ять у серцях сучасників.

Коли після відданого наказу люди починають діяти, за законами героїчного світу вступає у свої права дружба. Узи спільної небезпеки, самопожертви, спільні технічні засоби породжують її, а потім підтримують. «Такі є уроки, які дали нам Мермоз та інші наші товариші.

Велич будь-якого фаху, можливо, передусім у тому й полягає, що він об'єднує людей, бо нічого в світі немає дорогоціннішого за узи, які з'єднують людину з людиною».

Яку роль відіграє у цьому героїчному світі жінка? У творах Кіплінга жінка виступає або як подруга у небезпеках і трудах («Голод») [5], або як спокусниця, що відриває мужчину від його покликання («Історія родини Гетсбі»). Іноді в романах Сент-Екзюпері на задньому плані проходять дружини льотчиків — ніжні, люблячі, які покірно прирекли себе на життя, пов'язане з постійним чеканням чоловіка, на котрого щодня чатує смерть. Коли спостерігаєш за героями Сент-Екзюпері, починає здаватись, що у льотчика значно менше часу мріяти про відсутню кохану, ніж у солдата або моряка. Для льотчика небезпека, пов'язана з його професією, безпосередніша, постійніша. Якщо глухне мотор — це смерть. Якщо під час польоту на великій висоті закупориться балон з киснем, льотчик засинає вічним сном. Що для такої людини міста і жінки? Тільки зупинки в дорозі.

Льотчик відрізняється від усіх інших людей дії ще й тим, що світ його надзвичайно абстрактний. Коли дивишся на землю з величезної висоти, вона здається ніби порожньою. Дев'ять годин з десяти літак ширяє над океаном, або над пустелею, або над джунглями. Для повітряного мандрівника клімат і пори року втратили зміст. Він переходить від весни до зими, а ще за кілька годин повертається до літа. Життя для нього справді сон.

Реальність для нього в іншому місці. Реальність — це ескадрилья, це товариші по повітряній лінії; щодо реальності природи, то він пізнає її з допомогою літака. Перечитайте, як виглядав відступ 1940 року, побачений з висоти пташиного лету: «І ось я лечу над дорогами, а по них нескінченною рікою тече чорна патока». Коли льотчик говорить про людську ріку, то для нього це не поетичний образ, а просто точний і правдивий опис того,

що він бачить. Будь-який опис набуває змісту тільки тоді, коли людина дивиться крізь призму своєї професії. Льотчик дивиться, мислить крізь призму сузір'їв і континентів.

Людина дії — поет у найвищому розумінні слова, бо вона «та, хто діє, хто творить».

ТВОРЧІСТЬ

Чи можна назвати його книжки романами? Навряд. Від твору до твору елемент вигадки в них усе зменшується. Скоріше це все про діяння, про людей, про Землю, про життя. Декорація майже завжди зображає льотне поле. І не тому, що письменник прагне зажити слави спеціаліста, а тому, що саме так живе і мислить автор. Чого ж йому не описувати світ крізь призму своєї професії, коли саме в такий спосіб він, як і кожний льотчик, вступає у контакт з навколишнім світом?

«Південний поштовий» — найромантичніша книга Сент-Екзюпері. Льотчик Жак Берніс, пілот компанії «Аеропосталь», повертається у Париж і зустрічає там подругу свого дитинства — Женев'єву Ерлен. Чоловік у неї — людина посередня; її дитина вмирає; вона кохає Берніса і погоджується тікати з ним. Але майже відразу Жак розуміє, що вони не створені одне для одного. Чого він шукає в житті? «Скарб», яким є істина,— «ключ до розгадки» життя. Спочатку він сподівався знайти його у жінці. Невдача. Пізніше він, як Клодель, надіявся знайти його у соборі Паризької богоматері, куди Берніс зайшов, бо почував себе дуже нещасним; але й ця надія обманула його. Може, шукати відповідь у фаху? І Берніс настійно, мужньо везе пошту в Дакар, летячи над Ріодель-Оро. Одного разу автор знаходить труп Жака Берніса — льотчика, вбитого кулями арабів. Але пошту було врятовано. Її буде доставлено в Дакар у встановлений строк.

«Нічний політ» належить до південно-американського періоду життя Сент-Екзюпері. Для того щоб пошта, одержана з Патагонії, з Чілі, з Парагваю, вчасно прибула в Буенос-Айрес, пілотам компанії «Аеропосталь» доводиться летіти вночі над нескінченними гірськими хребтами. Якщо їх наздожене буря, якщо вони зіб'ються з дороги, вони приречені. Але їхній начальник, Рів'єр, знає, що на такий ризик необхідно йти. Разом з Рів'єром, разом з одним з інспекторів, Робіно, разом з дружиною пілота Фаб'єна ми стежимо за польотом трьох літаків під час грози. Один з них, літак Фаб'єна, губиться під час урагану. Перед ним наче змикаються пасма Кордільєр. У льотчика залишається тільки на півгодини пального, він розуміє, що надії більше нема. І тоді він підіймається до зірок, туди, де немає жодної живої істоти, крім нього самого. Завойовник легендарних скарбів Фаб'єн гине. Молода жінка, запалена нею лампа, з такою любов'ю приготований обід марно чекатимуть на нього. Та Рів'єр, який теж на свій лад любив Фаб'єна, з холодним відчаєм починає займатися відправкою пошти в Європу.

Рів'єр прислухається до того, як трансатлантичний літак «виникне, пророкоче і розтане», ніби грізний поступ армії, що рухається серед зірок.

«Планета людей» — це чудова збірка есе, деякі з них набирають форми новели. Оповідання про перший політ над Піренеями, про те, як старі, досвідчені льотчики залучають до фаху новачків, про те, як під час польоту відбувається боротьба з «трьома споконвічними божествами — з горами, морем і бурею». Портрети товаришів автора: Мермоза, який зник в океані, Гійоме, який врятувався в Андах завдяки своїй витримці. Есе про «Літак і планету», небесні пейзажі, оазиси, посадку в пустелі, у самому таборі маврів, і оповідання про той день, коли, загубившись у лівійських пісках, ніби в густій смолі, автор ледве не вмер від спраги. Але сюжети самі по собі

мало чого варті; важливіше те, що людина, яка оглядає з такої висоти планету людей, знає: «Самий лише Дух, торкнувшись глини, творить з неї людину». За останніх двадцять років надто багато письменників говорили нам про слабкості людини. Нарешті знайшовся письменник, який говорить нам про її велич.

«Військовий льотчик». Ця книжка написана Сент-Екзюпері після короткої кампанії — і поразки — 1940 року. Під час німецького наступу у Франції капітан де Сент-Екзюпері і екіпаж літака одержують від свого начальника, майора Аліаса, наказ здійснити розвідувальний політ над Аррасом. Цілком можливо, що під час цього польоту їх зустріне смерть, смерть безглузда, бо їм доручено зібрати відомості, які вони вже ніколи не зможуть передати,— шляхи будуть безнадійно захаращені, телефонний зв'язок перерваний, генеральний штаб передислокується в інше місце. Віддаючи наказ, майор Аліас і сам знає, що наказ цей безглуздий. Та що тут можна сказати? Кому спаде на думку ремствувати? Підлеглий відповідає: «Слухаюсь, пане майор... Так точно, пане майор...», і екіпаж летить, щоб виконати завдання, яке стало непотрібним.

Книжка складається з роздумів льотчика під час польоту до Арраса, а потім під час його повернення посеред ворожих снарядів і ворожих винищувачів. Роздуми ці піднесені. «Так точно, пане майор...» Чому майор Аліас посилає своїх підлеглих, які до того ж його друзі, на безглузду загибель? Чому тисячі молодих людей згодні загинути у бою, який, судячи з усього, вже програно? Тому, що вони розуміють: беручи участь у цьому безнадійному бою, вони підтримують дисципліну в армії і зміцнюють єдність Франції. Вони добре знають, що їм не пощастить за кілька хвилин, здійснивши кілька героїчних вчинків і офірувавши кілька життів, перетворити переможених на переможців. Але вони знають також, що поразку можна перетворити у відправний

пункт на шляху до відродження Франції. Чому вони б'ються? Що рухає ними? Відчай? Аж ніяк.

«Є істина, вища за усі докази розуму. Щось проникає в нас і керує нами, чому я підкоряюсь, але чого не зміг ще усвідомити. У дерева немає мови. Ми — віти дерева. Є істини очевидні, хоч їх і неможливо виразити словами. Я вмираю не для того, щоб затримати навалу, бо немає такого захистку, де, сховавшись, я міг би чинити опір разом з тими, кого люблю. Я вмираю не заради врятування честі, бо не вважаю, що ображена будь-чия честь,— я нехтую суддями. І я помираю не з відчаю. І все ж таки я знаю: Дютертр, який зараз дивиться на карту, розрахує, що Аррас знаходиться десь там, на курсовому куті сто сімдесят п'ять градусів, і через півхвилини скаже мені:

— Курс сто сімдесят п'ять, пане капітан...

І я візьму цей курс».

Так міркує французький льотчик, чекаючи загибелі над охопленим полум'ям Аррасом; і до того часу, доки у таких людей будуть такі думки і доки вони висловлюватимуть їх такою піднесеною мовою, французька цивілізація не загине.

Надзвичайно дивно, що знайшлися критики, які вважають цю прекрасну книгу «пораженською». А ось я не знаю іншої книги, яка б вселяла більшу віру у майбутнє Франції: «Поразка... Перемога... (повторює автор слідом за Рів'єром). Я погано розуміюсь на цих формулах. Є перемоги, які надихають, є й інші, які принижують. Одні поразки несуть загибель, інші пробуджують до життя. Життя виявляється не у станах, а у діях. Єдина перемога, яка не викликає у мене сумнівів,— це перемога, закладена у силі зерна. Зерно, кинуте в чорнозем, уже перемогло. Але має минути певний час, щоб настала година його торжества у достиглій пшениці».

Французькі зерна проростуть. Вони вже кільчаться з того часу, коли був написаний «Військовий льотчик»,

і нові жнива наближаються. І Франція, яка довго страждала, терпляче чекаючи нової весни, зберігає вдячність до Сент-Екзюпері за те, що він жодного разу не зрікся її.

«Якщо я невіддільний від своїх, я ніколи не зречусь їх, що б вони не скоїли. Я ніколи не звинувачуватиму їх перед сторонніми. Коли я зможу взяти їх під захист, я захищатиму їх. Коли вони зганьблять мене, я приховаю цю ганьбу у своєму серці і промовчу. Що б я тоді не думав про них, я ніколи не виступлю свідком обвинувачення...

Ось чому я не знімаю з себе відповідальності за поразку, через яку не раз почуватиму себе приниженим. Я невіддільний від Франції. Франція виховала Ренуарів, Паскалів, Пастерів [6], Гійоме, Ошеде. Вона виховала також тупиць, політиканів і пройдисвітів. Але мені здається надто зручним проголошувати свою солідарність з одними і заперечувати будь-яку спорідненість з другими. Поразка розколює. Поразка руйнує створену єдність. Нам це загрожує смертю; я не сприятиму такому розколу, покладаючи відповідальність за розгром на тих з моїх співвітчизників, які думають інакше, ніж я. Такі суперечки без суддів ні до чого не ведуть. Ми всі були переможені».

Визнавати свою власну, а не тільки чужу відповідальність за поразку — це не пораженство,— це справедливість. Закликати французів до єдності, яка зробить можливим майбутню велич,— це не пораженство,— це патріотизм.

Я не робитиму навіть спроби «пояснювати» «Маленького принца». Ця «дитяча» книжка для дорослих багата на символи,— вони прекрасні, бо здаються водночас прозорими і туманними. Головна цінність мистецького твору полягає в тому, що він виражає сам по собі, незалежно від абстрактних концепцій. Кафедральний собор не потребує коментарів, так само як не потребує комен-

тарів зоряний небозвід. Я допускаю, що «Маленький принц» — певне втілення Тоніо-дитини. Але подібно до того, як «Аліса у Країні Чудес» [7] була водночас і казкою для дівчаток, і сатирою на вікторіанське суспільство, так само поетична меланхолія «Маленького принца» містить у собі цілу філософію. Короля тут слухають лише у тих випадках, коли він наказує зробити те, що і без того здійснилося б; ліхтарника тут поважають тому, що він зайнятий ділом, а не самим собою; ділову людину тут висміюють, бо вона вважає, що можна «володіти» зірками і квітами; Лис тут дозволяє приручити себе, щоб відрізняти кроки хазяїна серед тисяч інших. «Спізнати можна тільки ті речі, які приручиш,— каже Лис.— Люди купують речі готовими у крамницях. Але ж немає таких крамниць, де торгували б друзями, і тому люди більше не мають друзів». «Маленький принц» — творіння мудрого і ніжного героя, який мав багатьох друзів.

Тепер слід поговорити про «Цитадель» — посмертно видану книжку Сент-Екзюпері, для якої він залишив багато нарисів і заміток, але у нього не вистачило часу, щоб відшліфувати цей твір і попрацювати над його композицією. Ось чому так важко робити висновки про цю книжку. Сам автор, безумовно, надавав «Цитаделі» великого значення. Це був підсумок, звернення, заповіт.

Вже сама природа твору таїть у собі небезпеку. Є щось штучне у тому, що сучасний нам житель Західної Європи засвоює тон, властивий книзі Іова,— євангельські притчі піднесені, але вони лаконічні і сповнені містики, в той час як «Цитадель» розтягнута і дидактична. У цій книзі є, звичайно, щось від «Заратустри» [8] і «Промов віруючого» Ламенне [9], її філософія, безумовно, лишається філософією «Військового льотчика», але в ній немає життєвої опори.

І все ж таки блискітки, що залишаються у тиглі після читання цієї книжки,— з чистого золота. Її тема над-

звичайно характерна для Сент-Екзюпері. Старий володар пустелі, який ділиться з нами своєю мудрістю і досвідом, був у минулому кочівником. Потім він зрозумів, що людина може здобути мир, тільки спорудивши свою цитадель. Людина відчуває потребу у власному пристановищі, у своєму полі, у країні, яку вона може любити. Купа цеглин і каміння — ще ніщо, їй не вистачає душі зодчого. Цитадель виникає передусім у серці людини. Вона споруджена із спогадів і обрядів. І найголовніше — берегти вірність цій цитаделі, «бо мені ніколи не оздобити храм, коли я щохвилини починаю зводити його знову». Коли людина руйнує стіни, бажаючи здобути цим свободу, вона сама стає схожою на «напівзруйновану фортецю». І тоді нею опановує тривога. «Мої володіння — це не череда, не поля, не будинки і не гори, це те, що панує над ними і зв'язує їх воєдино».

Були люди, яким хотілося б, щоб Сент-Екзюпері задовольнився тим, що він письменник, небесний мандрівник, і вони говорили: «Навіщо він постійно намагається філософствувати, коли він аж ніяк не філософ». А мені якраз подобається, що Сент-Екзюпері філософствує.

«Треба думати за допомогою своїх рук»,— писав колись Дені де Ружмон [10]. Льотчик думає за допомогою всього свого тіла і за допомогою свого літального апарата. Найпрекрасніший образ, створений Сент-Екзюпері, навіть прекрасніший за образ Рів'єра,— це образ людини, чия мужність сповнена такої простоти, що розповідати про її мужні вчинки було б смішно. «Ошеде — колишній сержант, якому недавно надали звання молодшого лейтенанта. Безумовно, культури йому не вистачає. Він не зміг би сам пояснити себе. Але він — цільна натура. Коли йдеться про Ошеде, слово «обов'язок» втрачає усяку пишномовність. Кожен хотів би так виконувати свій обов'язок, як його виконує Ошеде. Думаючи про Ошеде, я дорікаю собі за свою недбайливість, лінощі, неуважність, і передусім за хвилини зневіри. Це ознака

не моєї доброчесності, а цілком зрозумілих ревнощів. Я хотів би існувати так, як існує Ошеде. Прекрасним є дерево, яке сягає своїм корінням у землю. Прекрасна стійкість Ошеде. В Ошеде не можна помилитися».

Сент-Екзюпері ставиться зневажливо до абстрактного мислення. Він мало вірить у різні ідеологічні концепції. Він охоче повторив би слідом за Аленом: «Для мене будь-який доказ заздалегідь порочний». Як можуть абстрактні поняття обіймати істину про людину?..

Що ж таке істина? Істина — це не доктрина і не догма. Її не осягнеш, приєднавшись до якої-небудь секти, школи або партії. «Істина людини — те, що робить її людиною».

«Навіщо сперечатися про ідеології? Першу-ліпшу з них можна підперти доказами, і всі вони суперечать одна одній, і від цих суперечок втрачаєш усяку надію на спасіння людей. А люди ж навколо нас, скрізь і всюди, прагнуть одного і того ж. Ми жадаємо свободи. Той, хто працює кайлом, хоче, щоб у кожному ударі кайла був зміст. Коли кайлом працює каторжник, кожен його удар принижує каторжника, але коли кайло в руках у розвідувача, кожен його удар підносить розвідувача. Каторга не там, де працюють кайлом. Вона жахлива тим, що удари кайла позбавлені змісту, де ця праця не з'єднує людину з людьми».

Той, хто створив таке відносне уявлення про істину, не може закидати іншим людям те, що їхні вірування відрізняються від його власних. Коли істина для кожного — це те, що його звеличує, тоді ви і я, хоч ми і вклоняємося різним богам, можемо відчути між собою близькість завдяки спільній прихильності до величі, завдяки нашій спільній любові до самого почуття любові. Інтелект тільки тоді чогось вартий, коли він служить любові.

Про людину не слід запитувати: «Якої вона дотримується доктрини? Якому слідує етикету? До якої партії

вона належить»? Про неї слід питати: «Що вона за людина?» Саме: що вона за *людина,* а не що вона за індивід. Бо до уваги береться людина, яка належить до тієї або іншої соціальної групи, країни, цивілізації. Французи накреслили на фронтонах своїх громадських будівель: «Свобода, рівність, братерство». Вони мали рацію, це прекрасний девіз. Але за тієї умови, додає Сент-Екзюпері, коли усвідомлюють, що люди можуть бути вільними, рівними і можуть почувати себе братами тільки в тому разі, коли хтось або щось їх об'єднує.

Підсумуємо: життя людини дії сповнене небезпек; смерть весь час підстерігає її; абсолютної істини не існує; проте жертовність формує людей, які стануть володарями світу, бо вони володарі самих себе. Така сувора філософія льотчика. Варто подиву, що він знаходить у ній певну форму оптимізму. Письменники, які проводять життя за письмовим столом і в яких поступово холоне душа, стають песимістами, бо вони ізольовані від інших людей. Людині дії чужий егоїзм, бо вона усвідомлює себе як частину групи товаришів. Боєць нехтує дріб'язковістю людей, бо бачить перед собою мету. Ті, хто працюють разом, ті, хто поділяють спільну відповідальність з іншими, підіймаються над ворожнечею.

Урок Сент-Екзюпері все ще залишається живим уроком.

АНДРЕ МАЛЬРО

«Світ став схожим на мої книжки»,— писав Мальро. У своїх романах він змальовував риск, боротьбу, революцію; і весь світ справді був охоплений повстаннями і війнами.

Протягом усього життя його вабила мужня література, де відвага і насолода цінувалися б вище за сенти-

ментальність. Дух епохи підтвердив його правоту. Чутливість цінується у стабільні і дозвільні часи. Молодь, яка виросла під тріск автоматів, шукала суворіших наставників. Її цікавив не стільки аналіз особистості, скільки прилучення до мас. Творчість Мальро, як і творчість Хемінгуея, залучала цю молодь до кривавої і героїчної боротьби, мала сподобатись їй і сподобалась.

Але в основі престижу Мальро — відповідність його життя його творчості. Він десь сказав, що писати варто тільки мемуари. Його романи і являють собою транспоновані мемуари мужньої і розумної людини. Мальро сам пізнав і пережив китайські події «Завойовників» і «Долі людської», він брав участь в іспанській війні разом з добровольцями «Надії», був 1940 року танкістом, як герої «Альтенбурзьких ліщин», командував бригадою у кампанію визволення Франції. Ветерани знають про все це і поважають його. У ще більшій мірі, ніж Шатобріан, Мальро створив шедевр із власного життя. Це не значить, що в ньому не було складних ситуацій. Авантюрист завжди ризикує. Протягом п'ятнадцяти років Мальро віддавав усього себе світовій революції, хоч і не вступав до комуністичної партії.

ПРЕДТЕЧА АБСУРДУ

У наші дні чимало галасу породила ідея абсурдності світу. Більша частина творів Камю присвячена «абсурдній людині», тій, хто виміряла безодню між сподіваннями людини і байдужістю всесвіту. Правду кажучи, думка далеко не нова. Мальро, як і багато інших, цитує Паскаля: «Уявіть собі велику кількість людей, закутих у кайдани і приречених на смерть,— деяких з них щоденно вбивають на очах у решти, так що ті, хто залишився живий, бачать свою власну долю у долі до себе подібних. Такий образ долі людської». Так, у цьому

кристься суть абсурду. Смерть — «неспростовний доказ абсурдності життя».

Для людей віруючих проблема абсурдності буття розв'язується ясно. Для них всесвіт не байдужий, він покірний всемогутньому уважному до долі найменшого створіння богові, якого можна пом'якшити молитвою. Смерть для них не кінець усього, а початок справжнього існування. Душа безсмертна, і присутність бога сповнює її блаженством. Однак для героїв Мальро — Гаріна і Перкена, Жізора і Маньєна — бог мертвий. До чого душа, коли немає бога? Гарін потребує віри в абсурдність світу. «Людина безсила, вона не живе по-справжньому без переконання, без невідступної думки про марність світу».

Мальро ніде не говорить, що згоден з Гаріним, і я не думаю, що він згоден з ним повністю. Але сам він твердить: «Відсутність кінцевої мети життя стала умовою дії». Ця відсутність розкріпачує дію. Якщо нічого немає, можна дозволити собі все. Така, зазначає П'єр де Буадеффр [1], «люциферова спокуса, перед якою самому Мальро пощастило встояти, але якій звичайно піддавались „завойовники" від Калігули [2] до Гітлера». Людина з порожньою душею може вдатись до найризикованіших авантюр. Що їй втрачати?

Але навіщо? Хіба не було б природніше, коли всесвіт байдужий, не кидатись у бійку, назустріч тортурам і смерті, а просто жити собі на втіху? Адже Гарін воює не заради «ідеалу». Він говорить з презирливою іронією про людей, які твердять, ніби вони працюють заради щастя людства. Честолюбець? Гаріну (у якого дещо, але тільки дещо від молодого Мальро) не властиве честолюбство, яке планує майбутнє і підготовляє чергову перемогу, меркантильне честолюбство Растіньяка, «але він почуває в собі настирливу, настійну потребу в могутності». Він не чекає від могутності ні грошей, ні поваги, ні шани,— вона потрібна йому як така. «Він дохо-

див висновку, що здійснення могутності приносить свого роду розраду, свого роду розкріпачення. Його цікавила гра самим собою. Будучи відважним, він знав, що будь-який програш обмежений смертю».

Аналогічні думки раз у раз неодмінно натикаються на смерть. Іноді вона уявляється розв'язанням проблеми. Дід Берже в «Альтенбурзьких ліщинах» кінчає самогубством, як це вдіяв дід самого Мальро. У інших персонажів Мальро думка про смерть перетворюється на манію убивства. Ця жорстокість виникає здебільшого у людей принижених. «Глибоке приниження породжує заперечення світу. Лише кровопролиття, наркотики і неврози живлять такого роду самотність». І ще: «Революція,— що це таке? Я скажу тобі: ніхто не знає. Але передусім — у світі надто багато злиднів, не лише відсутність грошей, а... те, що завжди існують багатії, які живуть, і інші, які не живуть».

Це не жалість — почуття, героям Мальро мало властиве, зневажуване багатьма з них. Це потреба відвоювати для себе і для інших людську гідність. «Що ви називаєте гідністю?» — питають у Кіо («Доля людська»). Він відповідає: «Протилежне приниженню». Не така вже погана відповідь. Гідність — це повага, котру людина повинна почувати до самої себе і якої вона може вимагати від інших. Коли гідність не поважають, вона перетворюється на приниження, а приниження веде до тероризму.

АВАНТЮРА І ДІЯ

«Життя не більше як камінь, кинутий в океан, але, знаючи це, ставиш на карту саму траєкторію». Є, проте, багато способів поставити життя на карту, багато форм ризику. Молодий Мальро обрав революційну боротьбу. Не тому, що він вірив у комуністичну революцію. Він

ніколи не мислив як марксист. Серед його героїв є комуністи: Бородін, Кіо. Гарін не побажав вступити до партії, знаючи, що не витримає дисципліни, якої вона вимагає. Він не любить народ. Безумовно, він віддає перевагу бідним перед багатими, бо бідні людяніші. Але він почуває, що це доброчесність переможених.

Героїв Мальро цікавлять більше вчинки, аніж теорії. Звичайно, вони відрізняються одна від одної своїми ідеями. І значно більшою мірою, ніж це визнавалося. Один з критиків написав: «Персонажі Мальро настільки неживі, що відразу помирають у пам'яті читача. Для мене всі вони — від Гаріна до Венсана Берже — тільки дискутуючі силуети з бомбою або револьвером у руці і метафізичним мозком». Я не поділяю цієї думки. Гарін незабутній; терорист Хонг жахливий; ідеаліст Ченг Дай надзвичайно людяний і багатий на відтінки; подружня пара Кіо-Мей трагічно переживає своє дивне кохання; великий ділок Ферраль — яскравий портрет. Але усі ці люди не прагнуть, щоб їхня воля перетворилася на здатність мислити. Їм треба вирватися з самих себе, з своєї абсурдної свідомості. Авантюра — їхнє алібі. Ризик — їхня стихія. «Як і кожне напружене почуття, почуття небезпеки, зникнувши, залишило його спустошеним; він жадав відчути його знов». Ця фраза стосується Чена, персонажа «Долі людської», але погляньте, як пасує вона і самому Мальро, який, ледве позбавившися однієї небезпеки, свідомо шукає іншої і, розлучившись з Інтернаціональною бригадою, кидається у французький Опір.

До того ж, багато з його героїв — і деякі з кращих — були іноземцями у країні, заради якої билися. Гарін не китаєць, Кіо — метис; Бородіну Китай байдужий; Інтернаціональна бригада, як випливає з її назви, складається не з іспанців. Сучасний мрійник — чи то англієць Лоуренс, який воює пліч-о-пліч з арабами [3], чи американець Хемінгуей, який б'ється поряд з іспанськи-

ми республіканцями, найчастіше — людина, чужа країні, за свободу якої готова віддати життя. Ще парадоксальніше, що герой Мальро (до 1940 року) воює навіть не за ідею — у партії йому не до смаку. Він бореться проти багатих, могутніх, у чиїх руках влада; він повстає проти повсюдного тартюфства, як Ван Гог [4] проти академізму; він бореться, щоб боротися. І все це без найменших ілюзій, твердо упевнений в тому, що лицемірство відродиться в іншій формі. Це дія як така.

Мені здається, що в той день, коли Мальро побачив у де Голлі героя, який йому імпонував, людину, позбавлену багатьох ілюзій відносно людей, приблизно як він сам, але не чужу своїй справі, а, навпаки, міцно зв'язану з нею,— він відчув велике полегшення. Примусити авантюру служити порядку було розв'язанням проблеми. Битися за Францію, більше того, битися за цивілізацію, за культуру — відповідало нарешті самому єству Мальро. Франсуа Моріак, людина проникливої інтуїції, передбачив цю еволюцію ще після виходу в світ роману «Доля людська», удостоєного Гонкурівської премії — нею буржуазне капіталістичне суспільство у якомусь сп'янінні увінчало молоду людину, яка загрожувала йому повстаннями, загальними страйками і працювала разом з тими, кому судилося викинути Європу з Азії. «Ми живемо у дивному суспільстві,— писав Моріак,— воно старе, воно нудьгує, воно прощає все тому, хто може його розважити, навіть наганяючи страх. Талант його обеззброює...» Найдивніше те, що ця Гонкурівська премія, ця перемога наштовхнули Моріака на думку про можливе «вторгнення удачі в долю, орієнтовану на безнадію». 1945 року Моріак виграв парі, укладене з самим собою, а Мальро став міністром.

Мене усі його книжки вражали обізнаністю автора у найрізноманітніших галузях. Мальро чудово зрозумів механіку підривної діяльності, тероризму, а також революції. Він мав зрозуміти урядовий механізм. Мальро

знав, що кінець кінцем революцію можуть привести до перемоги тільки добре обізнані у цій справі люди. Про війну Мальро говорить, як професіональний солдат: «Вбивати — проблема економічна: як, витративши якомога більше металу і вибухівки, витратити якомога менше живого м'яса». Американські генерали, яких я знав у 1943—1945 роки, дотримувалися саме такого принципу. Не слід забувати, що Мальро був бойовим льотчиком, очолював ескадрилью, командував республіканською авіацією у боях під Меделіном. Ця компетентність надає його воєнним описам справжньої достовірності.

Ще більш дивне — і гідне Бальзака — знання справи виявляє Мальро, змальовуючи фінансового ділка Ферраля.

Крива діяльного життя Мальро чітко окреслена назвами частин роману «Надія»: I — «Лірична ілюзія», вона трималася недовго і поступилася місцем тверезості відчаю; II — «Апокаліпсис у дії» — це війна заради війни, тероризм заради тероризму; III — «Надія». Над авантюризмом сходить, наче зоря, воля до надії. «Немає ста способів боротьби; є тільки один — перемогти». Людина — сукупність своїх вчинків. Діючи, вона творить історію. Хай буде ця історія настільки великою, наскільки це можливо. Ось мета, ось вихід з абсурду.

ЛЮДИНА І ІСТОРІЯ

Думці Мальро властивий космічний розмах. Те, що він бачить, завжди викликає в його уяві минуле. Потрапивши 1940 року в полон і дивлячись на своїх товаришів, він знаходить у них готичні обличчя і тисячолітню пам'ять лих. Коли танки, брязкаючи гусеницями, в'їжджають в евакуйоване село, Мальро знаходить тут одвічні клуні, жнива, усіх тих самих шавок. «О життя, яке ти старе!»

Він любить воскрешати в уяві тисячоліття і слухати шепіт віків. Але, надзвичайно розумний, він запитує себе, наскільки правомірно шукати вічну людину у людині наших днів. Така одна з тем колоквіуму, який становить значну частину «Альтенбурзьких ліщин». Частіше за інших Мальро надає слово німецькому вченому Мельбергу, який викладає ідеї, близькі до ідей Фробеніуса [5].

Мельберг, спеціаліст, який вивчає Африку і стародавні цивілізації, твердить, що, поринаючи в глибину віків, він знаходить суспільство, яке передувало царству Ура [6], світу шумерів, іншим містам, іншим державам і яке нагадує мурашкове; над жерцями там стоїть Цар, могутність котрого зростає в міру зростання місяця, але якого вбивають, коли відбувається місячне затемнення. Цей Цар — він сам, Людина, і в той же час він — Місяць. Ми опиняємось у світі космічної, дорелігійної свідомості. Пізніше,— хай то буддизм, іудаїзм, християнство, іслам,— весь відомий нам світ почне мислити релігійно. «Але психічна структура, створювана космічною цивілізацією, так само несумісна з тією, що її створює релігія, як християнство несумісне з вольтер'янським раціоналізмом». Де ж тут вічна людина?

Існували народності, які так і не зрозуміли зв'язку між статевим актом і дітонародженням. Як примусити їх зрозуміти християнство і благовіщення? Існували і такі, які не знали обміну. Як пояснити їм нашу економіку, наші соціальні структури? У чому зв'язок між нами і ними? «Тільки історія, подібно до богів, надає змісту буттю людському,— каже Мельберг,— зв'язує людину з нескінченністю... Ми люди тільки тому, що мислимо; але мислимо ми тільки те, що дозволяє нам мислити історія, а сама вона, очевидно, позбавлена змісту». Ми, однак, не можемо погодитися з тим, що вона позбавлена сенсу. Ми потребуємо світу, який був би зрозумілим.

У Мельбургу Мальро частково втілив себе, свої негативні риси. Коли інший учасник колоквіуму настоює на тому, що всі ці міркування — парадокс, що в людині є щось вічне і ми сьогодні чудово зрозуміємо твір єгипетського або готичного мистецтва, Мельберг відповідає, що митець (і ті, хто його розуміють) — виняток, що у християнському світі було чимало людей, які не були християнами, як у Єгипті — землеробів, що не були єгиптянами. Ви знаходите одвічні клуні, одвічні жнива? Певна річ.

«Чим менше люди причетні до своєї цивілізації, тим більше у них подібного; згоден! Але чим менше вони до неї причетні, тим більш скороминущі... Можна уявити собі деяку сталість людини, але ця сталість — у небутті...

Усі люди їдять, п'ють, сплять, злягаються, безперечно; але їдять вони не одне й те саме, п'ють не одне й те ж, бачать уві сні не те саме. Спільне у них тільки сон — коли вони сплять без сновидінь — і смерть».

Не слід забувати, що це говориться на колоквіумі. Мельберг доводить свою тезу до краю, і Мальро це чудово розуміє. Інший учасник бесіди не бачить причини, яка заважає буттю людства стати історією. «Найбільша таємниця,— говорить Вальтер Берже,— не в тому, що ми свавільно закинуті між невичерпністю матерії і невичерпністю світил; вона у тому, що й у цій в'язниці ми виявилися спроможними породити з самих себе образи, досить сильні, щоб заперечити наше небуття». Ми зустрічаємося з цією ж ідеєю, звернувшись до думок Мальро про мистецтво. Але історія — інша форма творчості. Вона нав'язує зрозумілий порядок хаотичній на перший погляд масі фактів, така сама і роль науки. Мальро не приймає всевладну історію гегельянства або марксизму, свого роду необоротний потік, який несе людство. Історія твориться волею людською кожної даної миті, у кожній точці землі. «Людина — це не те, що

вона ховає... не та жалюгідна купка секретів... Людина — це те, що вона робить».

І яке має значення, що через тисячоліття те, що вона робить, буде незрозумілим, як незрозумілі сьогодні Царімісяці або люди-пантери? Пегі вже показав, що люди, які волають до нащадків, ніколи не замислюються над тим, якими є нащадки, «що нащадки схожі на них самих. Що нащадки — це вони самі, тільки трохи пізніше... Вони хочуть перетворити нащадків на суддів. А в нащадків, можливо, буде багато своїх проблем, своїх власних турбот». Пегі має рацію. Нащадків, звичайно, цікавив Цезар, але значно менше, ніж який-небудь миршавий міністр (їхнього часу), менше, ніж яка-небудь зірка (нашого часу). Нащадки ще згадують Цезаря, Людовіка XIV, але не так уже часто. І коли вони навіть згадують про Людовіка XIV, то у зв'язку з Версалем або Сен-Сімоном, іншими словами, у зв'язку з творами мистецтва. Що повертає нас до основоположної ідеї: людина — це те, що вона робить або спонукає робити.

Мальро і його герої зовсім не байдужі до того, щоб посісти місце в історії. «Існувати у багатьох людях, і, можливо, довго. Я хочу залишити слід на цій карті. Оскільки я змушений грати проти власної смерті, я віддаю перевагу тому, щоб грати з двадцятьма племенами, ніж з однією дитиною». З двадцятьма племенами? Ще краще з цілою нацією, старою нацією, яка дарує героєві незліченні скарби свого минулого і своєї слави. Бо й народ — це те, що він зробив.

Космічне почуття священного, історичне почуття Франції — ось що, мабуть, найяскравіше у зрілому Мальро.

РОЗМІННА МОНЕТА АБСОЛЮТУ

Під різними обличчями герої Мальро були захоплені пошуками цього Грааля[7]: Абсолюту. Чогось, речі або ідеї, завершеної у собі, непереборної, за яку може вчепитися індивід нерішучий, непевний себе. Коли бог помер, їм лишалася революція, надія. Але ж у це треба вірити, а вони ні в що не вірять. Опіум чистої дії, війни вхолосту замінила на якийсь час марксистська віра, але й вона, у свою чергу, згасла. Війна за Францію, примирення з історією пропонували шлях привабливіший, і Мальро обрав його. Але він бачить іншу, хоч теж зв'язану з історією, можливість спасіння — це культура; інший спосіб врятування від світу — відтворення його — мистецтво. «Мистецтво тремтінням старечої руки помститься прикрому і безглуздому світові, приневолюючи його до безсмертя».

Кожне велике мистецтво — творчість. Воно породжує сильне почуття, зовсім не обов'язково відтворюючи те, з чим пов'язане це почуття в житті. «Прекрасний захід сонця на картині — це не гарний захід сонця, а захід сонця великого художника». Щоб зробити за допомогою прикладу з музики думку Мальро яснішою: шепіт лісу у «Зігфріді» — не пташина пісня, а пісня Вагнера. Мальро наводить слова хазяїна гаража у Кассісі, котрий бачив, як малював Ренуар... «Перед ним була велика картина. Я подумав: „Піти поглянути"; це були оголені жінки, вони купалися в іншому місці. Він дивився не знаю на що і переробляв тільки якийсь малесенький куточок. Його бачення було не стільки особливою манерою дивитись на море (яке він у «Пралях» перетворював на струмок), скільки створенням світу, частиною якого був цей синій колір, взятий ним з безмежності».

Коротше, «великі митці не копіїсти світу, вони його суперники»... У прекрасному творі зникає дисгармонія між людиною і космосом. Митець перестає бути абсурд-

ною людиною. Твір — це «часточка світу, яку людина спрямувала». Митець втрачає почуття своєї залежності, як космонавт втрачає відчуття ваги. Він уникає соціального тяжіння. Це не просто образ. Балет звільняє нас від відчуття ваги легкістю танцюристів; мультиплікація Уолта Діснея була перемогою над Ньютоном. Геніальний портрет — картина, цінна сама по собі, незалежно від того, що портрет є подобою живого обличчя. Тіціанова Венера викликає не любовний потяг, а захоплення. Вистава «Едіпа-царя» [8] викликає у глядача не бажання виколоти собі очі, а бажання повернутися ще раз у театр. Ті, хто захоплюються митцем, який став вільним, чують ехо свого визволення.

Я виклав у іншому місці [9], чому вважаю, що митець, як і учений, владарює над природою, тільки підкоряючись їй або, точніше, черпаючи з неї матеріал для своїх творів. Піднесене народжується тоді, коли митець надає життєвим катаклізмам (пристрасть, буря, війна) художньої форми. Найжахливіші трагедії стають завдяки генію Шекспіра джерелами найвищої поезії. Достоєвський писав: «Головне зробити з „Братів Карамазових" художній твір». Мальро приймає мистецтво, у якому запозичення з реального зведено до мінімуму, форми спрощені або навіть вигадані митцем. Великий сучасний живопис заперечує «мистецтво умиротворення», задоволення сентиментальності або чуттєвості публіки; цей живопис бажає жити у своєму власному світі, де заново зустрічається з найвизначнішими художниками минулого, навіть доісторичного минулого, освітлюваного ними. Мане, Брак, Руо [10] дозволяють нам сприйняти велике буддійське, шумерське, доколумбове мистецтво. До появи сучасного мистецтва ніхто не бачив кхмерської, а тим більше полінезійської скульптури, бо просто на неї не дивилися.

Культура — це спадщина; велика культура несе в собі спадщину усього людства. «Мета будь-якої культури —

зберегти, збагатити або перетворити, не завдаючи йому шкоди, ідеальний образ людини, успадкований тими, хто його у свою чергу творить. І ми бачимо, що країни, одержимі майбутнім,— Росія, Америка — все уважніше вдивляються у минуле саме тому, що культура — певна якість світу, одержана у спадщину». Завдяки Уявному Музею, відкритому тепер для всіх, стає доступним мистецтво всіх епох. У цьому мистецтві ми знаходимо стійкі, у певному розумінні вічні для людини цінності.

Залучення до мистецтва виявляє взаємозв'язки, «які дозволяють людині відчути себе вже не просто безглуздою випадковістю у всесвіті». Я сам згадую, як був схвильований, коли цього літа за містом мене відвідали п'ятдесят студентів, що зібралися з усіх кінців світу — чорні і жовті, американці і радянські громадяни,— і я констатував, що з усіма ними можу спілкуватися, говорячи про Стендаля і Чехова, Мелвілла і Достоєвського, Хокусаї [11] і Сезанна. «Мистецтво — це антидоля». Воно протиставить стародавньому і дикому Фатуму іншу долю, справу рук людських.

Це свого роду Знайдений Час (у прустівському розумінні) у вселюдському масштабі. «Перемога кожного митця над своїм власним рабством спричиняється до торжества мистецтва над людською долею». Гуманізм, проповідує Мальро, вже не в тому, щоб сказати (як говорить Гійоме у Сент-Екзюпері): «Те, що я зробив, не під силу жодній тварині», а скоріше у тому, щоб сказати: «Ми відкинули усе, чого жадала в нас тварина, і ми хочемо знайти людину скрізь, де стикаємось з тим, що її пригнічує». Віруючий вважатиме досить уразливою цю життєстійкість людини, яка пережила стільки метаморфоз; термоядерна бомба могла б завтра знищити як вітражі Шагала і полотна «блакитного» періоду Пікассо, так і статуї фараонів мемфіської династії. Правду кажучи, це нічого не змінює, бо тоскний страх зник би разом з тими, хто його відчуває, і через відсутність тих, хто

вижив, ніхто не відчував би потреби пережити себе. Але «чудово, що тварина, усвідомлюючи свою тлінність, вириває у іронії туманностей пісню сузір'їв і кидає її майбутнім вікам, примушуючи їх прислухатися до невідомих слів».

Ця тема звучить у Пруста в описові смерті Берготта. «Його поховали, але всю цю ніч похорону його книжки, розкладені по три в освітлених вітринах, наче ангели з розпростертими крилами, були, здавалося, для того, хто пішов, символом воскрешення...» І Мальро відгукується, як ехо: «У той вечір, коли ще малює Рембрандт, усі славні Тіні, у тому числі тіні печерних художників, не відвертають погляду від тремтячої руки, бо від неї залежить, чи ожити їм знову, чи поринути у сон. І тремтіння цієї руки, за непевним рухом якої стежать у сутінках тисячоліття,— одне з найвищих проявів сили і слави людини». У своїй філософії мистецтва Мальро так само демонструє панорамічний, космічний характер бачення світу, що обіймає століття, як і у своїй філософії історії. У мистецтві знайшов він розмінну монету Абсолюту.

Але тільки розмінну монету. Флобер ставив митця вище за святого і героя, він вимагав від письменника зречення від світу і пристрастей. Мальро, естетик, справедливо вважає, що не пристрасть руйнує мистецький твір (як вважав Флобер), а пристрасне прагнення щось довести. Шедевр може бути «ангажованим», але ніколи не дидактичним. Він не повинен свідчити на користь певної ідеї, хоч і може змінювати шкалу емоційних цінностей,— так, наприклад, поставити чоловіче братерство (Сент-Екзюпері) вище за довірчий індивідуалізм (Стендаль). По суті, саме це здійснив Мальро у своїх романах і у своєму житті. Коли б мені треба було написати біографію Андре Мальро, чого не буде, бо він надто молодий, а я надто старий, я дав би їй таку — бальзаківську — назву: «Андре Мальро, або Пошуки Абсолюту» [12].

ЖАН-ПОЛЬ САРТР

Феномен Сартра став значною подією в історії літератури між 1942 і 1946 роками. До війни тільки вузьке коло інтелігентів знало Сартра як автора збірки оповідань «Стіна» і роману «Нудота». Під час війни і відразу після неї його театр і філософія («Буття і ніщо») зацікавили найширшу публіку. Його вважали главою певного напряму — екзистенціалізму, який диктував частині молоді правила життя і думки. Правду кажучи, люди, котрі багато просторікували про екзистенціалізм, здебільшого майже нічого про нього не знали. Їм було невідомо, що доктрина Сартра багато в чому зобов'язана К'єркегору, Хайдеггеру, Гуссерлю [1]. Ці філософи ніколи не були так визнані, як Сартр. Останній втілив у персонажах своїх п'єс дуже складні ідеї, які лишилися б недоступними публіці, коли були б виражені в абстрактній формі. Трапилось так, що ці ідеї відповідали потребам молодих умів, вражених війною, шокованих абсурдністю життя, нудотністю суцільного лицемірства. Народилася легенда, яка цілком штучно з'єднала екзистенціалізм з кафе Сен-Жермен-де-Пре. Вона сприяла розповсюдженню творів Сартра, пропонуючи образ вільного життя. І завдяки тому, що, з другого боку, Сартр мав чудовий розум, справжній драматургічний талант і відзначався рідкісною діалектичною силою мислення, успіх був тривалим. Його закріпила блискуча автобіографія, краще за всі інші написана і найлюдяніша з усіх творів Сартра — книга «Слова».

ФІЛОСОФІЯ

Сартр був філософом до того, як став романістом. Його романи, оповідання, п'єси — втілення його філософії. Саме вона «зачепила» його сучасників. Ідея, яка

забезпечила йому славу, полягала у злитті літератури і філософії. Він завжди вважав, що у кожну дану епоху існує лише одна жива філософія — та, яка виражає рух суспільства в цілому. Так, за часів, коли леви французької аристократії змушені були підкоритися юній монархії, Декарт пояснив, якими є в їх уявленні ті доблесті, що й досі живі для нас у трагедіях Корнеля. Так романтизм Шлегеля [2] стимулював народження самосвідомості аморфної Німеччини. Так Бергсон породив Пруста. Теорія постійно запліднює літературу. Саме цю роль відіграв екзистенціалізм у середині XX століття.

У ідеології екзистенціалізму два витоки. *Перший* — К'єркегор, датський релігійний мислитель, який розчистив у філософії місце для живого індивіда. Людина не може бути зведена до системи понять. Буття кожного у його співвіднесеності з іншими і з богом — саме це К'єркегор називає *існуванням.* Існування уявляється йому трагічним, пройнятим тужливим страхом, тремтливим. *Другий витік* — феноменологія Гуссерля, котрий вивчає, яким чином факти виявляються у свідомості. Те, що ми називаємо «світом», не може бути нічим іншим, як ці феномени. «Сучасна думка зробила великий крок вперед, зводячи існування до ряду операцій, які його виявляють».

Що знаємо ми про зовнішній світ? Нічого, крім того, що усвідомлюємо. З другого боку, свідомість — це завжди усвідомлення чогось. Не існує дуалізму духу і матерії. «Річ у собі» існує тільки об'єктивована свідомістю. А свідомість існує «для себе». Речі властиво бути тим, чим вона є, сліпою та інертною. Свідомість здатна відриватися від свого минулого і проектувати себе у майбутнє — вона вільна. У цьому суть екзистенціалізму. Екзистенціалізм — філософія свободи, яка випливає з людської волі як першооснови. «Людина приречена бути вільною». Доки нас формують інші, ми визнаємо їхні цінності. Але тільки-но ми створимо свої власні цін-

ності, ми несемо за них повну відповідальність. «Як тільки свобода запалить свій маяк у серці людини, боги втрачають свою владу над нею». Сартр не вірить в існування бога.

Чи маємо ми право робити ставку на свободу людини в той час, коли вся наша наука спирається на детермінізм і віру в закони природи? Так, бо детермінізм — лише робоча гіпотеза, корисна для учених. Він не може нав'язати себе свідомості, котра сама нав'язує його речам. Безумовно, ця свобода аж ніяк не передбачає, що кожен вільний робити що завгодно. Ми існуємо і бажаємо чогось у конкретній ситуації, яку нам дано. Я не можу стати англійським королем. Людина — це її проект, іншими словами, те, чим вона хоче бути, але вона повинна будувати свій проект, враховуючи свою ситуацію. Чи може вона не визнавати своєї ситуації? Так, але це означає визнати неспроможність здійснити його. Спробувати зупинити машину на повній швидкості, кинувшись під колеса, означає не розуміти ситуації. «Ангажованість» — фактичний стан речей. Кожен з нас ангажований своїми вчинками. Ті, хто твердить, що не бажає бути ангажованим, вже тим самим ангажуються, бо відмова — це вчинок. Коли письменник обирає легковажність, ця легковажність все одно ангажує його.

Якою б не була наша ситуація, у нас лишається значною мірою свобода вибору. Наше минуле було тим, чим воно було; але залежно від нашого ставлення до нього ми можемо змінити його вплив на сучасність. Ідеться про те, щоб знайти порятунок. Гру ще не зіграно. Її буде зіграно тільки тоді, коли настане смерть. Звідси видно, що екзистенціалізм несправедливо вважати вченням повністю песимістичним. Він залишає усім і кожному певну надію, можливість бажати. Усім, крім тих, хто загрузнув у засмоктуючому «в собі». Ті, хто ховає від себе свою тотальну свободу, «малодушні». Він називає «малодушними» тих, хто діє, керований не вільною

великодушністю, а з поваги до освячених принципів і табу. Ті, хто переконаний у необхідності власного існування, ті, хто вірить, що всім керує бог,— «негідники». Праведники і фарисеї, буржуа, в очах Сартра, здебільшого «негідники». Вони шахрують, вони «несумлінні». Коли вони їдять, вони говорять, що підтримують тим самим свої сили, щоб творити Добро. Яке Добро? Людина, закинута на цей пустинний острів, ні перед ким не несе відповідальності. І проте вона *усвідомлює* свою відповідальність за все, навіть за те, чого вона не хотіла, бо жити — значить робити вибір. Перед ким же вона відповідальна, коли бога немає, а громадську думку Сартр зневажає? Цю відповідальність пояснити не можна, вона абсурдна, але ми всі усвідомлюємо її.

Звідси тоскний страх (К'єркегорова тема). Цей страх підсилюється тим, що я існую серед собі подібних, також наділених свідомістю. *Інших.* Погляд інших оволодіває мною і перетворює мене на річ.

У нещодавній праці («Критика діалектичного розуму») Сартр досліджує взаємовідносини екзистенціалізму і марксизму. Вихований на ідеях буржуазного гуманізму, він дуже рано відчув потребу у філософії, «яка відірвала б його від мертвої культури буржуазії, що жила рештками свого минулого». Такою філософією, як йому здавалося, міг бути марксизм. «Ми були переконані, що марксизм дає єдино правильне пояснення історії і водночас що екзистенціалізм лишається єдиним конкретним підходом до реальності». На світанку його філософських роздумів йому здавалося, що обидва вчення доповнюють одне одне. Проте елементи конфлікту між ними лишалися. Марксизм — це детермінізм. Він учить, що думка кожної епохи зумовлена способом виробництва і розподілу.

Який же можна зробити висновок? Сартр не відкидає марксизм, але намагається відродити живу людину в рамках марксизму. Без живих і неповторних людей

немає історії. Гегель уже зазначив, що протилежні посилання завжди абстрактні у порівнянні з висновком, котрий є конкретним. І Сартр значно ближчий до життя у своїй драматургії, ніж у своїй філософії.

Ця філософія наробила багато галасу, вона мала свій вплив. Але в цілому її не дуже зрозуміли. У народі екзистенціалістами називали дівчат і хлопців з довгим волоссям. По суті, екзистенціалізм — це філософія свободи, серйозна, глибока, блискуче викладена Сартром, але аж ніяк не ним вигадана. Вона походить, як уже зазначалося, від К'єркегора, Хайдеггера і Гуссерля. Що успішно здійснила група французьких письменників (у першу чергу Сартр і Сімона де Бовуар [3]), так це перенесення екзистенціалістської філософії у романи і п'єси, яким вона надала вагомості, тоді як п'єси і романи у свою чергу забезпечили екзистенціалізму вплив на уми сучасників, якого без цих художніх втілень він ніколи не зміг би досягнути.

РОМАНИ

Чи можна назвати «Нудоту» романом? Так, оскільки йдеться про вигадку, персонажів, створених автором, і уявне місто — Бувіль (який нагадує Гавр, де Сартр на той час викладав). Але це роман без подій. Це метафізичний щоденник Антуана Рокантена, відірваного від коріння інтелігента, який живе у номері готелю, пише, сам не знаючи навіщо, про життя якогось маркіза де Рольбона, спить, не кохаючи її, з хазяйкою кафе і нудьгує весь тиждень у тужливій самотності. Навколо нього — ні душі. Жителі Бувіля? Рокантен почуває себе дуже далеким від них.

Поряд з Рокантеном є лише один помітний персонаж — Самоук, у якому втілено ілюзію культури. Клерк у конторі судового виконавця, одержимий пристрастю до знання, вирішив прочитати в алфавітному порядку

всі книжки, які є в муніципальній бібліотеці. Згадується Сартр-дитина, який читав словник Ларусса [4]. Безумовно, він дав цьому персонажу дещо від самого себе, від того, яким був сам у певний період навчання, як Флобер був часом Буваром і Пекюше. Але Сартр відтворює також певний аспект самого себе і в Рокантені, людині, яка переконалася, що існування нічим не виправдане, і втратила світські ілюзії бувільців, честолюбні мрії і навіть віру в культуру. Що ж йому лишається? Ніщо. Спостерігаючи це ніщо, він відчуває нудоту.

Нудота — це огида до всього, не тільки до людей, а й до речей. Речі уявляються йому такими, що не мають сенсу. «Усе безцільне: цей сад, це місто і я сам. Коли доходиш цього висновку, з душі верне і усе пливе — це Нудота, це те, що намагаються приховати від себе негідники з їхньою ідеєю Права. Але яка жалюгідна брехня!.. Негідники так само безцільні, як і усі інші люди». Вони — *у надлишку*. Ми всі — у надлишку.

Однак ми не можемо перешкодити собі ні існувати, ні мислити. І тут перед цією розгалуженою думкою, перед цими речами (шкіряною банкеткою, коренем каштана), які стають гротескними і жахливими, Рокантеном оволодіває тоскний страх, як колись він охоплював К'єркегора, як охоплює майже всіх, хто починає міркувати про людську долю. Людина спокійно пливе по теплому морю і раптом відчуває під собою безодню. Або, як Паскаль, почуває себе між двох безодень. Негідники пливуть упевнено, вони відмовляються думати про безодню. Рокантен (і Сартр) бачить безглуздість існування.

Як врятувати життя від цієї втрати змісту? Андре Жід пропонує — безкорисливою дією. Жінка, другом якої був колись Рокантен, Анні, говорила: «Щасливими миттєвостями». Пруст вважав, що людину може врятувати мистецтво. Паскаль — віра. Рокантен не приймає ні релігійного виправдання життя, ні естетичного. Негідників

ця проблема не хвилює: вони вважають своє існування виправданим. Сартр, подібно до Паскаля, намагається підірвати цю фальшиву самозаспокоєність. Вона спиралася на мораль батьків. Виконуючи її заповіді, людина могла вважати своє життя виправданим. Але ці моральні цінності деградували, перетворилися на химерні умовності. Індивід, який зневажає ці умовності, опиняється сам на сам зі своєю відповідальністю.

Нудота, яка володіє Рокантеном, уявляється середній людині підвищеною і хворобливою чуттєвістю. У Сартра особливо сильна реакція на «нудотність». Його особливо жахає усе липке, драглисте, слизьке. І проте, коли Сартр випереджає інших у своїй відразі, слід відзначити, що почуття ізольованості і тоскного страху взагалі властиве багатьом його сучасникам. Одним через те, що «бог помер», полишивши їх самим собі; іншим тому, що насильство і малодушність нашої епохи підірвали у них усяке довір'я до традиційних цінностей.

Роль людської свідомості полягає у тому, щоб надати цінності життю: єдина цінність — свобода. Великий роман, який Сартр намагається написати після війни,— «Шляхи свободи»,— змальовує людину, спочатку безвольну, яка однак поступово усвідомлює чого їй не вистачає: уміння користуватися своєю свободою.

Здається, що трагедія Сартра-романіста у тому, що, проповідуючи ангажованість, він здатний творити тільки персонажів, неспроможних діяти.

ТЕАТР

Найяскравіше втілив Сартр свої ідеї в драматургії. Саме його театр викликав інтерес широкої публіки. Перша п'єса Сартра «Мухи», поставлена під час окупації, зобов'язана до певної міри своїм успіхом тим алюзіям, які відчули у ній глядачі, але п'єса має і неминущу цінність. В основу сюжету покладено повернення в Аргос

Ореста, сина Клітемнестри і Агамемнона, вбитого коханцем його матері Егісфом. Після вбивства на місто напали міріади мух, які терзають жителів Аргоса. Мухи — символ докорів сумління, які мучать весь народ.

На початку п'єси Орест, молодий, багатий і гарний, постає скептиком, переконаним, що людині не слід ніколи ангажуватися — «людині вищої формації», якою він себе вважає. Він вільний, але це свобода небуття. Цей палац уже не його палац, це місто вже не його місто. Маючи слабкий характер, Орест покинув би Аргос, коли б не з'явилася його сестра Електра, яка прожила все своє життя біля подружжя вбивць і ось уже п'ятнадцять років чекає на повернення брата, який повинен помститися і звільнити Аргос.

Сам Юпітер переконує Ореста поїхати геть, відмовитись від цього задуму. Чи завжди слід карати? — запитує Юпітер. Орест упирається. Тут — несподіваний поворот. Орест зробив вибір: він здійснить непоправний вчинок, уб'є вбивцю свого батька, уб'є власну матір і, відринутий сестрою, осуджуваний Юпітером, піде з Аргоса. Чому ж Електра відмовляється від нього? Тому, що він відняв у неї зміст життя: мрійливу ненависть, яка була нічим іншим, як маренням.

Орест, екзистенціальний герой, бере на себе відповідальність за здійснене. «Я вільний, Електра: свобода вразила мене як блискавка». Що ж до Юпітера, то, створивши людей вільними, він уже не хазяїн їхньої свободи. Орест вже йому не підвладний. Однак своїм вчинком він розпрощався зі своєю юністю. Він став дорослим, досяг того віку, коли людина відповідає за свої вчинки, він — мужчина. Жителі Аргоса, врятовані ним, побивають його камінням, бо він вселяє у них страх. Коли він іде, мухи (вони ж Ерінії) відлітають слідом за ним. Їх зникнення — це врятування Аргоса, яке здійснив всупереч бажанню аргів'ян Орест.

У наступних п'єсах Сартр повернеться до тієї ж

теми — теми свободи, але покаже її поразки і межі, які спричиняють смерть, соціальні привілеї і необхідність, породжувані дією. «За зачиненими дверима», одна з кращих п'єс Сартра,— це багатозначний міф. Дія відбувається у пеклі, але це не пекло, як його зображали у середні віки,— це пекло без чортів, без казанів з киплячою смолою. Щоб мучити людей, досить присутності людей. Три персонажі полишені на самих себе, назавжди замкнені у звичайному готельному номері. Бо «пекло — це інші». Пекло — це проникливий погляд, який кидають на нас інші. Серця, що кровоточать, віддано на суд інших свобод. Власне кажучи, це пекло є й у житті, де Інші з моменту нашого народження ставлять нас у певну ситуацію, яку ми змушені прийняти. Що таке бути заводським робітником? Його верстат, його заробітна платня визначають його спосіб життя. Але після нашої смерті Інші замикають нас у певну ситуацію назавжди, позбавляючи будь-якої можливості змінити їхню оцінку з допомогою дії, заборонити їм думати про нас саме так, як вони думають, тікати від них.

Сартр не вірить ні у безсмертя душі, ні в пекло, але «бути мертвим означає стати здобиччю живих». Живі судять мертвого, і хто його захистить? До того ж веде думка, що «ставки зроблено» (назва, яку Сартр дасть своєму сценарію). Ставки зроблено, бо життя закінчене і смерть не може нічого у ньому закреслити, нічим його доповнити. Доводиться, бажаєш того чи ні, підвести риску і зробити підсумок, за яким судитимуть про людину, про здійснене нею, бо вона — тільки те, що здійснила. Ця необоротність життя — одна з ідей п'єси; друга — життя на очах у інших — мука. Подібно до Бальзака у «Шагреневій шкірі», Сартр створює міф, багатозначний і глибокий, у якому міститься навіть більше, ніж знає сам автор.

П'єса «Брудні руки» порушує важливу проблему,— яка постає перед усіма людьми дії. Годерер, керівник

пролетарської партії, вважає за потрібне об'єднатися з іншими політичними партіями проти вірогідних окупантів. Противники Годерера бажають передусім підтримати лінію своєї партії, навіть коли це перешкоджає корисній дії. Їхній керівник Гюго, молодий інтелігентний буржуа, видаючи себе за секретаря, іде до Годерера, щоб його вбити. Зрештою Гюго це Орест, але Орест у революційному світі, де треба брати до уваги інших і де ефектний жест є помилкою. Гюго не розуміє вимог партії, бо за природою він аристократ. Він ніколи не знав голоду. Він аматор. Гюго прийшов, можливо, з почуття гордості. В очах своїх товаришів «його вчинок був лише жестом». Він водночас відірваний від буржуазного класу, цінності якого відкинув, і від пролетаріату, який заперечує його власні. Погоджуючись на місію вбити Годерера, він сподівається знайти злагоду з самим собою. Його дружина Джессіка не приймає його всерйоз. Втім, чи серйозний він? Він грає комедії, комедію закоханого, комедію революціонера. Єдина людина розуміє його — це його майбутня жертва — Годерер.

Годерер прагне добитись результатів. Щоб досягти їх, він не вагається лавірувати, брехати. «Усі засоби прийнятні, якщо вони ефектні». Гюго боїться забруднити руки. Це думка факіра або ченця. Ніхто ніколи нічого не зробив, не забруднивши руки. Годерер справжній, солідний, дорослий. Гюго, як і Орест,— дитина. Його дружина Джессіка кидається в обійми Годерера, бо він принаймні справжній, справжній мужчина у плоті й крові. Гюго тричі стріляє в Годерера з револьвера. Це політичний злочин чи злочин з ревнощів? Його товариші повинні це знати, щоб вирішити — можна його виправдати чи слід вбити. Гюго кричить їм: «Я винний», що означає самогубство і, як усі його вчинки, є театральним жестом.

В очах Сартра, безумовно, як і в моїх, це Годерер, який має рацію. Брудні руки краще роблять свою справу,

ніж ті, що у червоних рукавичках. «Треба робити свою справу, ось що. І це має зробити той, хто здатний на це». Як вважає Сартр, це колективна мораль пролетаріату, що протистоїть індивідуалістичній моралі молодого буржуа. Але він остерігається того, щоб п'єса висувала певну тезу, і має рацію, бо буржуазний драматург міг би протиставити мораль дії інтересам і пристрастям індивіда, і це було б такою самою драмою.

«Затворники з Альтони» — одна з найчудовіших п'єс Сартра, дивна, туманна, страшна. Один з синів промислового магната Альтони — в околицях Гамбурга — живе, замкнувшись у своїй кімнаті; його годує сестра; він ховається від усіх, бо божевільний. Саме його божевілля — сховище, втеча від власних думок, жахливих спогадів про війну, вбивства, за які він несе відповідальність. Батько хворий на рак горла і знає, що йому лишилося жити півроку. Усі нав'язливі ідеї Сартра блукають по цьому проклятому дому: кровозмішення, ненависть до батька, затворництво. Кімната, де пишномовно оратор-ствує божевільний,— щось на зразок готельного номера «За зачиненими дверима». Франц, який замкнувся у своїй кімнаті, досі певен, що Німеччина так і не підвелася з руїн поразки, що вона конає, що за тринадцять років вулиці її міст заросли травою. Раптом він осягає істину: Німеччина процвітає, як ніколи, сімейні підприємства працюють на повну потужність. Позбавлений свого безумства, він більше не може жити. Батько і син разом кінчають з собою у машині: самогубство буде закамуфльоване під нещасний випадок.

Сила драматургії Сартра у тому, що його п'єси «Брудні руки», «Затворники з Альтани» — це не п'єси «на тему», а трагедії, і, можливо, ми маємо право сказати, що вони виражають *його* трагедію.

АЛЬБЕР КАМЮ

З усіх сучасних письменників у нього, мабуть, найдивовижніша літературна доля. Зовсім ще молодим він став не «володарем дум» (цей вираз викликав у нього сміх), а живим дзеркалом цілого покоління. Читачі за рубежем прийняли його так прихильно, що він одержав Нобелівську премію у віці, коли інші марно мріють про Гонкурівську. Мені пригадується, як у 1946 році, коли я об'їздив обидві Америки, усі студенти розпитували мене про Сартра і Камю. На який же багаж спиралася ця всесвітня популярність? Невеликий роман «Сторонній», п'єса «Калігула» і кілька есе, у тому числі і «Міф про Сізіфа». Але у чому ж тоді причина? Та в тому, що Камю виразив тривожні здогадки молоді воєнного і повоєнного часу.

Альбер Камю народився в Алжірі. Людина сонця і радості, він дитиною зіткнувся із злиднями, підлітком — з війною. З роздумів його юності вийшов «Міф про Сізіфа», навічно засудженого богами вкочувати на вершину гори уламок скелі, звідки ця брила, через власну вагу, знову скочувалась униз. Цей міф — символ людського життя. Що виконуємо ми на землі, як не безнадійну роботу? Коли нам щастить з надзвичайним зусиллям підняти камінь на вершину, хвороба або війна знову скидають його до підніжжя, і, що б там не було, життя все одно закінчується смертю, завершальним падінням. Усвідомити безглуздість цієї суєти — значить зрозуміти абсурдність людської долі. У цьому світі, де немає надії, немає ілюзій, людина почуває себе «сторонньою».

Де ж вихід? Самогубство? Надія пережити себе завдяки своїй діяльності, своїм творінням? Ні. У момент, коли я вимовляю ці слова, тінь Камю примушує мене реально відчути, що я затиснутий між стінами абсурду. Так для чого писати? Навіщо ці відчайдушні зусилля, коли я приречений все одно завтра померти? Заради

слави? Вона сумнівна, і, якщо випадково переживе мене, я про це все одно не дізнаюся. Самий тип суспільства, якому можуть бути цікаві твори такого роду, скороминущий, він зникне, як зникне коли-небудь і сама Земля. Так навіщо ж? Ми з дитинства живемо майбутнім. «Завтра... Пізніше... Виростеш — дізнаєшся». Але завтра — це могила. Одного чудового дня людина усвідомлює цей обман, і обурення, яке охоплює її при цьому, і є абсурдом.

Що ж пропонує Камю? Дитя сонця, він заперечує відчай. Майбутнього немає? Хай так, насолодимось сучасним. Стати спортсменом або поетом або тим і іншим водночас. Ідеал людини абсурду — насолода даною миттю. Сізіф усвідомлює свою тяжку долю, і у цій ясності свідомості — запорука його перемоги. Тут Камю погоджується з Паскалем. Велич людини у знанні, що вона — смертна. Велич Сізіфа у знанні, що камінь неминуче скотиться униз. І це знання перетворює долю у справу рук людських, яка й повинна бути улагоджена між людьми.

Слід уявити собі, яке враження справила на молодих французів така книжка, з'явившись 1942 року. Ніколи ще світ не здавався абсурднішим. Війна, окупація, які уявлялись очевидним торжеством насильства і несправедливості,— усе найжорстокіше заперечувало думку про раціонально влаштований всесвіт. На початку століття Сізіфу, тобто людині, вдалося вкотити свій камінь досить високо на фатальну гору. Перед війною 1914 року не все, безумовно, було благополучно, до цього було далеко, але все ж таки багато чого, у всякому разі у Франції, поліпшилося. Слова «надія», «прогрес» були сповнені змісту. За чотири роки перед світовою війною брила скотилася далеко вниз, але Сізіф мужньо розпочав знову свою вічну працю. Друга світова війна зруйнувала будь-яку надію. Усе було розчавлене під кам'яною брилою. Сізіф опинився під уламками, знесилений,

у відчаї. І тут пролунав молодий голос: «Так, це вірно; так, світ абсурдний; так, від богів нічого не доводиться чекати. І проте треба, дивлячись в обличчя невблаганній долі, усвідомити її, зневажити і тою мірою, якою це у наших людських силах, змінити її». Зрозуміло, що до цього голосу прислухалися. Лишалося тільки це або нічого.

Молодий письменник з перших кроків прозирнув у саме серце сучасного світу. Його роль, грубо кажучи, полягала у тому, щоб зробити цей світ прийнятним для молоді, охопленої відчаєм, не заперечуючи при цьому, що для відчаю є усі підстави.

РОМАНИ

Я повинен був би назвати цей розділ не «Романи», а «Втілені ідеї». Прозаїчні твори Камю являють собою мораліте [1], де автор реалізує свої теорії. Так, «Сторонній» — це втілений у життя «Міф про Сізіфа».

На початку роману ми спостерігаємо буденне, нудне життя маленького службовця, молодого алжірця Мерсо. Його мати вмирає, і він ховає її. Мерсо вступає у зв'язок з юною друкаркою Марією. Та не почуває ні скорботи, ні палкого кохання. Потім у це тьмяне життя вривається драма. Мерсо мимовільно вбиває з револьвера, довіреного йому одним хлопцем, араба. Його заарештовано, ув'язнено, засуджено. Усі: адвокат, прокурор, суддя — бачать у ньому «стороннього», тому що він не бреше пристойно. Від нього чекають звичайної реакції. «Чи любили ви матір?» — запитує в Мерсо адвокат, прагнучи того, щоб його клієнта сприйняли як нормальну для суспільства людину. Мерсо відповідає: «Безумовно, я любив матір, але це нічого не означає. Усі розумні люди більш або менш бажають смерті тих, кого люблять».

Адвокат молить його не повторювати цих слів судовому слідчому. Проте Мерсо це робить, і всі присутні — старший судовий чиновник, прокурор, алжірці — відчули загрозу.

Чому загрозу? Тому, що ця людина, яка говорить правду, прихована у потаємних глибинах душі, небезпечна. Вона ризикує викликати у людства свідомість своєї бездушності. Мерсо сторонній; він не такий, як усі, і все більше дратує, повторюючи: «Я такий, як усі» — це справедливо щодо почуттів, але не слів. Та людей судять за їхніми словами. Суспільство, побудоване на пристойній брехні, відкидає цього стороннього, який не належить до нього і не бажає цього. Мерсо засуджено на смерть.

Та ось все обертається навпаки. Загнана в тупик абсурду людина, яка має померти, найчастіше хапається за надію: уникнути вироку через втечу або милосердя. Але Мерсо є втіленням абсурдної людини, для якої не існує ні втечі, ні прохання про помилування. Тюремний священик приходить утішити його, але Мерсо відповідає йому, що не вірить у бога. «Ви сліпі серцем,— каже священик,— я молитимусь за вас». Раптом щось спалахнуло у Мерсо. «Я його схопив за комір сутани і виплеснув на нього все, що таїлося в глибинах мого серця; я підстрибував, у криках моїх злилися радість і гнів... Він пішов, і я заспокоївся. Ніби цей несамовитий гнів зцілив мене від зла, спустошивши, позбавив надії. Перед лицем цієї ночі, обтяженої прикметами і зірками, я вперше в житті відкрився назустріч безмежній байдужості до всього світу».

Таким чином, Мерсо, скоріше модель для демонстрації ідеї, ніж персонаж роману, вписується у цикл «Міф про Сізіфа». Він був рабом пекла буденності, котив свій камінь, не думаючи про це. Відмовившись від надії, від усякої надії, він завоював свою свободу і може тепер насолоджуватись життям, саме так, у його камері, на-

солоджуватись звуками села, які долинають до нього, пахощами ночі, землі; коротше, його знов п'янить життя, бо він прийняв смерть, і камінь, і повну байдужість до безмежного світу навколо. Він врятований тим, що його згубило.

«Чума» відіграє по відношенню до існування колективу ту саму роль, що «Сторонній» по відношенню до існування індивіда. Подібно до того як Мерсо відкриває для себе красу життя завдяки шокові, котрий пробуджує в ньому протест, ціле місто пробуджується до свідомості, коли опиняється в ізоляції, у владі чумного мору. Місто це — Оран, чумний мор вигаданий. Ця прекрасна книжка немає нічого спільного з реальним спостереженням. Персонажі тут є також втіленням певного способу думок. Але, як усі великі гумористи, від Свіфта до Джорджа Оруелла [2], Камю намагався для більшої вірогідності додати конкретні деталі. Опис Орана на початку книжки нагадує кращі описи Бальзака; тут змальовано не тільки вигляд, а й моральний клімат міста, що поринуло перед лихом у торгівлю і буденні справи.

Повільне введення вигадки у реальність є справді чудом технічної майстерності. Пацюк, який вмирає, спливаючи кров'ю, потім десять, потім сто, потім армії пацюків. І нарешті — перша людська жертва. Опис симптомів, опору адміністрації, яка відвертається від лиха, як трибунал від убивці. Усе це здається мені мистецькою вершиною. Камю цікавить у «Чумі» не реакція людини, яка бачить крах усього, що здавалося їй стабільним: зв'язків і взаємин між людьми, здоров'я. Це вже не просто Сізіф, а покоління Сізіфів, яке почуває себе розчавленим гірським обвалом.

Як себе почувають нещасні? Краще, ніж можна було думати. Передусім майже всі у час, коли місто було закрите на карантин, згадують про узи, які єднають їх з тими, з ким розлучені — чоловіками, дружинами, відсутніми коханцями. Але є й такі, що діють. Це доктор

Р'є (Оповідач), який, не думаючи навіть про небезпеку, не почуваючи страху, лікує хворих. Р'є — атеїст. Отцю Панелу, який вірить, що чума наслана богом, щоб покарати місто грішників, і бачить їхнє спасіння у розкаянні, Р'є відповідає: «Спасіння людини — надто гучне слово для мене. Я не сягаю так далеко. Мене цікавить її здоров'я, здоров'я насамперед». Для нього це професійне питання. «Тут ідеться не про героїзм. Ідеться про порядність». Така й мораль Антуана Тібо у романі Роже Мартен дю Гара і, як я переконаний, моя. Робити все, що ти можеш і що слід робити там, куди тебе закине випадок. Чому? Без будь-яких підстав. Щоб бути в злагоді з самим собою.

Є ще й Жак Тарру. Він чужинець в Орані: митець, який веде щось на зразок щоденника, де записує оповідання Р'є, доповнюючи їх художніми деталями. Тарру пропонує Р'є свою допомогу у боротьбі з епідемією — організацію санітарних груп. Лікар пояснює небезпеку, яка йому загрожуватиме, і запитує, чому він згоден на це. У діалозі між лікарем і Тарру ми вгадуємо діалог Камю з самим собою. Тарру, інтелігент, почуває невиразне бажання діяти як святий, будучи невіруючим. Р'є, людина з народу за своїм походженням, почуває це підсвідоме братерство бідняків, які допомагають один одному діями, а не словами. У Камю співіснують Тарру і Р'є, бажання бути святим, хоч безбожником, і водночас прагнення робити свою буденну справу.

«Чума» — книжка гуманіста, який не може погодитись з несправедливістю всесвіту. У споконвічному мовчанні цих безкраїх просторів, мовчанні, яке переривають лише крики жертв, людина повинна триматися за людину, можливо завдяки героїзму, можливо через святість, але завжди виходячи з найпростіших почуттів — любові, дружби, солідарності. Остання, втім, само собою зрозуміла в часи небезпеки. Усе це зникає знов, коли чума відступає. Епідемія затихає, карантин знято, місто

відкривається, і люди забувають про все. Після чуми, яка була великою війною, справжні герої повернулися, стали знов людьми зі своїми слабостями. Тіла пережили під час чуми душі.

Отже, після «Чуми» почуття людської солідарності зайнялося для Камю, як зоря над світом мерців. У «Падінні», наступному романі, навпаки, здається, що остання надія зникає. «Ми не можемо визнати невинність жодної людини, в той час як можемо незаперечно твердити про винуватість усіх». Іншими словами, ми знаходимо у нашій свідомості — свідомості порядної людини — досить переконливих причин, щоб повірити у здатність її на всі можливі злочини. Знову йдеться про філософський роман.

Але у диптиху Камю є й друга частина; це «Бунтуюча людина». «Я вірю, що ні у що не вірю,— говорить Бунтуюча людина,— але не можу сумніватися у тому, що протестую». Бунтуюча людина — це людина, яка говорить «ні», але вона не може сказати «ні» існуючому, не сказавши «так» чомусь іншому. Чому ж вона говорить «так»? Кінець книжки звучить мужньо. Камю не зрікається бунту, не зневажає дію. Але над усе він ставить почуття міри. «Наша роздерта Європа потребує не нетерпимості, а праці і взаєморозуміння». «Справжня щедрість щодо майбуття полягає в тому, щоб віддати усе сучасності».

Тут, сьогодні, негайно — ось де треба працювати. Це буде важко. З несправедливістю ніколи не покінчити, але людина завжди повставатиме проти неї. Це Диявол каже нам: Eritis sicut dei (Ви будете як боги) [3]. Щоб стати людиною сьогодні, слід відмовитись бути богом. Камю не повторює слів Вольтера: «Треба обробляти свій сад». Він, скоріше, пропонує, на мою думку, допомагати приниженим обробляти їхній сад. «Митець, справді ангажований,— це той, хто, не відмовляючись битися, відмовляється ставати до лав регулярної армії; я хочу

сказати — вільний стрілець». Таким є останнє втілення Камю, і не слід забувати, що з усіх учасників боротьби вільний стрілець найвразливіший.

П'ЄСИ

Камю говорив в одному інтерв'ю, що «Бунтуюча людина» скоріше визнання, його роздуми, ніж доктрина. Він хоче, щоб його судили не на підставі однієї окремої книжки, а всієї його творчості, де кожний твір постає у світлі іншого. Перед нами автор, який не втомлюється запитувати себе, чим є людське існування, і відповіді якого, змінюючи одна одну, варіюються залежно від набутого досвіду. Ми знаходимо цю двозначність і у його п'єсах, бо досвід ніколи не дає чіткої і цілком певної відповіді.

Роберт де Люппе поділяє драматичну творчість Камю на дві групи п'єс: театр абсурду і театр бунтуючий. Це відповідь тому, що я сам говорив про два полюси його думки. «Калігула» — це п'єса, де абсурдна людина постає у чистому вигляді. Хакслі [4] свого часу писав: щоб судити про людину, треба собі уявити, ким би вона була, коли б доля зробила її римським імператором. Камю-імператор був би Марком Аврелієм, Калігула був Калігулою.

У п'єсі Камю Калігула усвідомлює абсурдність світу внаслідок смерті Друзілли, його сестри, яку він безумно кохав. Раптом він осягнув істину «надзвичайно просту і ясну, трохи безглузду, але таку, що важко пережити».

Що ж це за істина? — Люди вмирають і не є щасливими. Даремно доводили йому друзі, що всі люди живуть, знаючи цю істину. Калігула відповідає, що це брехня. Люди живуть у брехні. Він їм відкриє очі. «Сьогодні і на всі наступні часи моя свобода не знатиме меж». Коли свобода імператора не знає меж, жорстокість і несправедливість стають необмеженими. Чи божевільний Ка-

лігула? Ні. Він у полоні логічного марення. Він хоче діяти на всю потужність свого розуму, але, людина абсурдна, він бажає знищити усі традиційні цінності. Коли б він міг, Калігула зруйнував би цей світ, абсурдність якого його обурює. Не будучи господом богом, він принаймні знищуватиме людей, усе, що вони поважали, усе, що любили.

Найстрашніше те, що вони схилятимуться перед ним, патриції віддадуть йому своїх дружин, що вони складатимуть поеми на його честь. Щось від фарсу є у цій драмі. Хіба Муссоліні не примушував своїх міністрів бігати і стрибати крізь палаючі обручі? Хіба Гітлер, зневаживши всі закони, божі і людські, не намагався сховатися під руїнами світу? «Калігула» — це не історія божевільного. Це, на превеликий жаль, хроніка нашої епохи. Навіть не така страшна, як наші часи. Гітлер ніколи не підіймався над своєю ненавистю. Калігула попри свої злочинства продовжує пошуки справедливішого життя. Він знає, що і він винний. «Але хто наважиться засудити мене у цьому світі, де ніхто не безневинний?» Він потягнувся до любові, до Друзілли, потім до нездійсненного. «Я обрав невірний шлях. Я не досяг нічого. Моя свобода — пусте».

Написана 1938 року, поставлена на сцені 1944, ця п'єса мала заслужений успіх. Актор, режисер, автор, Камю був одним з визначних діячів театру. Він наділений великим даром — почуттям сцени. Ритм, знайдений вже у першій сцені, триває протягом усієї п'єси, і дія розгортається чисто — голки не підточиш.

«Непорозуміння», п'єса, написана 1942—1943 року,— інше борошно тих самих жнив. Мати і її дочка, живучи в будинку, віддаленому від інших, вбивають подорожніх, які в них зупиняються. Мати втомилася від такої кількості вбивств, дочка бунтує проти своєї долі — самотнього життя, позбавленого кохання. З'являється приїжджий. Це син Жан, який давно поїхав з дому, і його

не пізнають. Жінки вбивають його, а потім з його паспорта дізнаються, що це був їхній син і брат.

Це непорозуміння, страшніше за злочин. «Персонажі,— пише Брізвіль,— залишаються на грані зізнання. Але хіба всі ми, разом з нашими друзями, нашими рідними, з усіма людьми не на грані зізнання? Так само, як ці дві жінки, ми не зробимо цього кроку. Ми помремо, як жили, у світі непорозумінь. Це п'єса безнадійна, написана в часи, атмосфера яких пояснювала цю безнадію. У ній бракує плоті. Її план був накреслений рукою майстра, але ідеї постають у вигляді абстрактних схем.

«Непорозуміння» належить до циклу абсурдних п'єс. Бунтуючий театр Камю являє собою те саме поле бою: це хвилююча, чуттєва п'єса «Справедливі», п'єса-демонстрація «Стан облоги». Фактично ця остання є інсценізацією «Чуми». Дія роману відбувалася в Орані у наші дні, дія п'єси розгортається у Кадіксі поза часом. Вона відверто символічна на зразок середньовічних моралітe і містерій, бо чума фігурує тут як персонаж. Я з сумом читав, що Камю віддавав перевагу цій п'єсі, як батько хворій дитині. Він хотів тут реалізувати ідею театру, де роль видовищного ряду переважала б роль діалогу. Само по собі це не було неможливим, і навіть втілення абстрактних понять іноді досягалося, серед інших це вдавалося Лопе де Вега [5]. Але я був присутній на генеральній репетиції «Стану облоги» і побачив тупу байдужість публіки. Текст не привернув уваги глядача, думка не перетинала рампу.

Камю не терпів, коли в ньому бачили проповідника моралі, індивідуальної або соціальної. «Я не доброчесний»,— твердив він. І я вважаю, йому справді були притаманні деякі «гріхи». На щастя. Великий митець — це передусім великий життєлюб. Камю занотував у своїй «Записній книжці» чотири умови щастя, як їх розумів Едгар По: 1 — жити на природі, 2 — бути коханим, 3 — відмовитись від честолюбних задумів, 4 — творити. Про-

грама до́бра, і, як мені здається, Камю їй слідував. Його шанували і засуджували. «Я починаю звільнятися від чутливості до чужих суджень про себе»,— сказано у «Записній книжці». Творча спадщина Камю надзвичайна щодо своєї цільності і чистоти форми. Він був великим класиком і в той же час митцем сучасним, тісно пов'язаним із своєю епохою. І він лишається прикладом письменника, який ніколи не капітулював.

ЖАН АНУЙ

«Справа честі драматурга,— говорить Жан Ануй,— постачати п'єси. Передусім ми повинні думати про те, що акторам треба щовечора грати для публіки, яка приходить у театр, щоб забути про свої злигодні і смерть. А якщо одна з них виявиться раптом шедевром,— що ж, тим краще!» Отже, передусім — театральний ремісник, подібний до Мольєра, подібний до Шекспіра. Він не пише, як Сартр, заради того, щоб викласти свої метафізичні або політичні погляди, ангажуватися. Безумовно, як і кожний митець, він накладає на твір свою печатку. Спочатку його переслідує ідея первозданної чистоти дитинства, яку псує бідність і спричинені цією бідністю компроміси. Пізніше його герої прийдуть до згоди з життям і приймуть, не без великих зусиль, світ таким, який він є. Одні знайдуть порятунок у фантазії, в ілюзії, інші — у співчутті. Щось зближує Ануя з Маріво, щось з грецькою трагедією, щось, нарешті, з бульварним театром. Він чудово володіє всіма нитями фаху і жодну з них не зневажає. Їхнє переплетіння, однак, оригінальне, стиль — поетичний і розмовний. «Куплети» Ануя *написані* по-іншому, але рукою аж ніяк не менш твердою, ніж у Мюссе або Жіроду.

У дванадцять років Ануй починав писати віршовані п'єси, але не закінчував їх; з п'ятнадцяти читав Шоу,

Клоделя, Піранделло. З Жуве він не знайшов спільної мови і незабаром покинув його. Але Жуве відкрив йому театр Жіроду. Ануй описав, як схвилювала його гра Жуве, який виконував 1928 року Зігфріда [1]. Жіроду навчив Жана Ануя театральної мови — «мови поетичної і штучної, більш справжньої, ніж стенографічний запис розмови». Через чотири роки у «Театр де л'Евр» була зіграна перша п'єса Ануя «Горностай».

«Горностай», власне кажучи, п'єса, де, коли змінити обставини, авторові самому могла б належати роль «роздратованої молодої людини» — Франца. Це чорна-пречорна п'єса, де вперше виступає одна з основних тем творчості Ануя: прокляття бідності. Ця перша п'єса зовсім не в дусі Жіроду, вона не позбавлена сили, але надто прямолінійна, їй не вистачає поетичного світла. У 1937 році знайомство з двома визначними режисерами — Пітоєвим, який ставить «Мандрівника без багажу» і в наступному сезоні «Дикунку», а також Барсаком [2], що створив виставу за «Балом злодіїв»,— остаточно робить з Ануя справжнього драматурга, тобто людину, причетну до «таємниць» сцени. Видатні режисери нашої епохи у буквальному розумінні слова «створили» відомих драматургів. Без Жуве безперечно не було б Жіроду.

Після «Дикунки» Ануй, ще зовсім молодий, був визнаний одним з провідних майстрів сучасного театру, і п'єси його не сходили зі сцени. Видаючи їх (а вони прекрасно витримують випробування читанням), він поділить свої п'єси на «чорні» — ті, де відчутна песимістична філософія життя; «рожеві», де, незважаючи на «чорноту» людей, комедія закінчується прийняттям життя з посмішкою або покорою; «блискучі», де перемагає фантазія, п'єси «скрипучі», гіркі, блазенські і важкі, і, нарешті «костюмні», де історія вбирає у себе вічні почуття; це «Жайворонок» (Жанна д'Арк), «Бекет, або Честь божа», «Торжище шахраїв», тобто парад ганебних

зрад після повернення Наполеона з Ельби, Ватерлоо і Другої реставрації [3].

Поль Вандромм у своїй прекрасній передмові до «Театру» Жана Ануя цілком справедливо зазначив, що ця остання п'єса, не лишаючи жодних ілюзій, «свідчить, що час захоплюючих комедій, блиску заради блиску відійшов у минуле. Життя багато чого навчило Жана Ануя, і передусім того, що не слід обманюватись ні в чому: ні у своєму обуренні, ні в безмірності надій, ні в людях». Театр Жана Ануя і в той же час його філософія поступово еволюціонували до свого роду всепрощення, яке нагадує, хоч і в зовсім іншому регістрі, всепрощення Жіроду.

Перший погляд на світ у театрі Ануя дуже похмурий. Ніщо так не принижує, ніщо так безжально не вириває юну істоту з раю дитинства, як бідність. Десятки разів Ануй показував, що гроші — непереборна перешкода на шляху до щастя. Тереза, героїня «Дикунки», бідна і горда дівчина, дочка музикантів-невдах; її кохає Флоран, талановитий і багатий композитор. Вона могла б, вона повинна була б бути щасливою, тому що кохає Флорана, але як розірвати з власними спогадами, зі скнарами батьками, згодними продати її, з давніми товаришами по жебрацькому існуванню? Вона страждає, коли Флоран дає їй гроші, щоб купити чемодани. У бунтарському пориві вона розкидає купюри (цей жест повторить інша героїня у п'єсі «Запрошення до палацу»), потім — леле! — підбирає їх.

Бо для Ануя «чорних п'єс» є дві раси — багаті й бідні. Багаті не обов'язково злі. Але вони — поза життям, вони нічого не відають. Флоран — диво невимушеності, у нього і талант, і багатство. Він не має ніяких ран, що не загоюються. Терезі незатишно у цьому щасті. Вона зневажає своїх батьків і всіх, до них подібних, але їй нестерпне безтурботне розтринькування грошей багатими. Марно намагається вона звикнути до легкого життя. І вона

кидає все і йде, маленька, жорстка і тверезa, щоб зазнати удару від усього того, що існує в житті. Бідність невиліковна. Це не політичний протест, це моральне страждання. Бідняки Ануя не пропонують іншого суспільного ладу. Вони нігілісти. Світ влаштований погано, і виходу немає.

Може, і був би, коли б люди вміли забувати. Коли б Тереза могла стерти своє минуле, своє зганьблене дитинство, своїх мерзенних батьків, свого жалюгідного поклонника, у неї був би шанс, щоб їй посміхнулася доля. Але пам'ять так само невиліковна, як бідність. Ще одна нав'язлива ідея персонажів Ануя — жадоба змінити своє минуле. Людина, що втратила пам'ять, навіть не розуміє, як їй пощастило. (З цим, безперечно, пов'язане потрясіння Ануя, коли він уперше побачив «Зігфріда» Жіроду, історію людини, яка втратила пам'ять). «Мандрівник без багажу», Гастон, втратив пам'ять під час війни 1914—1918 років. Тепер через нього сперечаються чотириста сімей, бо в нього є пенсія і невеликі заощадження. Ціла зграя переслідувачів! Йому було так спокійно у притулку для інвалідів, він був звільнений від всепоглинаючого чудовиська — минулого, минулого, яке вже змінити не можна.

І ось якась дама-благодійниця привозить його в родину Рено, яка особливо настійно претендує на нього Для Рено Гастон — «наш маленький Жак». Поступово перед ним відхиляють завісу «спогадів дитинства», вони — жахливі. Усі свідчення підтверджують, що коли Гастон справді цей Жак, то він був розбещеним, жорстоким хлопчиськом. Домашнє вогнище, отруєне взаємною ненавистю, яке йому пропонують, лякає Гастона.

Якби не було жодних доказів, він просто відкинув би це жахливе минуле. І став би у такому разі єдиною людиною, якій доля подарувала можливість здійснити мрію кожного — почати з нуля. Але доказ існує. Валентина, колишня його коханка, роздерла йому колись спину

шпилькою для капелюха. Залишившись наодинці у спальні, він скинув сорочку і подивився на свою спину. І справді, шрам на місці. Гастон тільки й думає, як вислизнути з цього проклятого середовища. Проте права на нього пред'являють також два чудернацьких англійці, котрі потребують племінника, який зник, щоб одержати спадщину. Чи згоден Гастон уособити цього племінника? Незнайома «піквікська» [4] родина, не отруєна пам'яттю, йому до смаку. Людина, що уникла своїх спогадів, обов'язків, ненависті, ран. У мандрівника немає багажу.

Є другий спосіб втекти від свого життя — це його переінакшити, створити іншу обстановку, вигадати для себе середовище, рідних, коротше — здійснити у реальному житті працю митця. Ануй любить такого роду вистави, театр у театрі, який приваблював також Шекспіра (комедіанти у «Гамлеті», «Сон літньої ночі»). Приклад цього — «Побачення у Санлі».

Жорж, одружений, має юну коханку Ізабель. Для неї (і для власної розваги) він вигадує собі батьків, кращого друга. У Санлі Жорж знімає на один вечір будинок, який має бути «його родовою домівкою», запрошує акторів, які зіграють роль його батьків. Коротше, він дав життя своїм мріям. В останній момент йому по телефону повідомляють, що у його справжньому домі скандал. Дружина погрожує розлученням, самогубством. Він змушений повернутися. Жорж їде, а Ізабель довідується від акторів про правду. Спроба Жоржа створити собі уявне щастя, вільне від соціального минулого і сучасного, успішна протягом першого акту, зазнає краху. Наприкінці п'єси справжня родина і друзі залишають Жоржа. Ізабель, щаслива, вигукує: «Вони пішли, Жорж! — Так, Ізабель — Тепер ви вільні.— Так, Ізабель, я зможу бути вільним». Але він каже це таким тоном, що глядач розуміє: втеча буде короткою. Незабаром він повернеться до своїх. Коли він це зробить, п'єса рожева перетвориться на чорну. «Рожева п'єса — це мрія, яка

здійснюється, п'єса чорна — це повернення до реальності»,— пише Робер де Люппе.

«Побачення у Санлі» важливе з двох причин: по-перше, тут Ануй повертається до теми «Мандрівника без багажу», до теми людини, яка мріє втекти від свого минулого; і по-друге, ця п'єса показує, що драматург може собі дозволити найнеймовірніші фантазії. У театрі плащ Арлекіна, рампа, «червоно-золотий потік» — усе кричить глядачеві, що на три години він — поза реальним життям. «Гра кохання і випадку» не більш правдоподібна, ніж «Побачення у Санлі». Обидві п'єси — феєрії, створені фантазією одного з персонажів. У «Балі злодіїв», комедії-балеті, усі персонажі — спільники, бо всі вони учасники балу-маскараду, влаштованого злодіями.

«Еврідіка» — варіація на тему непорушності минулого. Тут для кохання немає ні класових, ні грошових перешкод. Орфей — син мандрівного музиканта, Еврідіка — дочка бідних акторів. Вони зустрічаються у вокзальному буфеті і закохуються одне в одного з першого погляду. Кохання їхнє прекрасне, воно осяває весь світ. Як і Левіну в «Анні Карениній», коли він став женихом, Орфею раптом *все* здається надзвичайним і прекрасним. Це безумне кохання. Орфей кидає свого старого батька, Еврідіка — матір і трупу. У другому акті ми знаходимо їх у номері готелю, вони — коханці. Вони хотіли б, щоб їхнє кохання було чистим. Але як це важко! Є спогади. А спогади Еврідіки жахливі. Вона була коханкою мерзенного директора трупи, вона жила і з іншими. «Отже, коли ти, припустимо, у своєму житті бачив багато огидного, це все лишається в тобі?» Саме в цьому трагедія Еврідіки.

Кохання могло б зберегти саму довершеність лише в тому випадку, якби кожний з коханців відмовився від пізнання другого. Такий для Ануя зміст античного міфа. Марно прагнуть коханці бути єдиною плоттю. Чистота і довічний союз можливі лише у смерті — такий трагіч-

ний урок «Трістана та Ізольди», «Ромео і Джульєтти», який Ануй повторить у «Ромео і Жаннетті». Драматична сила стародавніх міфів збагачує долю людську благородством тисячолітніх страждань.

«Антігона» — ще одна «чорна» п'єса, але завдяки обставинам, а також важливості порушених у ній проблем вона мала величезний резонанс. Зіграна під час війни (1942), вона дозволила, під прикриттям легенди, виразити почуття, які опановували французів. Безкорисливий бунт Антігони проти Креона, проти встановленого порядку був також бунтом полоненої країни проти декретів її володарів. Антігона уособлює абсолютну чистоту, нічим не затьмарене дитинство, відмову від щастя. Дикунка (Тереза) і Еврідіка тікали від щастя, бо не могли змити з себе первісного бруду. Антігона поступається щастям заради честі.

Роль Антігони нам відома з трагедії Софокла. У Антігони два брати — Етеокл і Полінік; вони билися у різних таборах: Етеокл за Фіви, Полінік проти Фів. Обидва були вбиті. Креон заборонив ховати Поліника, зрадника. Хай його тінь вічно блукатиме, не знайшовши поховання! Кожного, хто посміє кинути грудку землі на проклятий труп, буде страчено. Антігона, наречена Гемона, сина Креона, кохає свого жениха і вмирати не хоче. Проте вона виходить на світанку, щоб поховати брата. Стражники, що були в караулі і задрімали, доповідають про це цареві. «Ну ось, тепер пружину натягнуто до відказу. Далі події розгортатимуться самі собою. Цим і зручна трагедія — потрібний лише невеликий поштовх, щоб дія зрушилася. І все! А потім лишається одне: дати подіям іти своєю чергою. Турбуватися нема чим. Все піде само собою. Механізм зроблений на совість. Добре змащений». Так, змащений добре як для Ануя, так і для Софокла. Тон, проте, різний. Слід повернутися до двох слів, які найкраще характеризують стиль Ануя: поетичний і розмовний.

Анахронізми, навмисно примножувані в «Антігоні», власне кажучи, прийом алегорії. Креон — державний діяч, який не знає нічого, крім свого обов'язку: підтримувати порядок. Його єдина помилка — у нерозумінні того, що вище за закони людські — закон божеський, іншими словами — закон моральності. У Креона зовсім не лежить душа до того, щоб стратити Антігону, дочку Едіпа, цю принцесу — худеньку, з насупленими бровами. Креон не врахував героїчної впертості Антігони. Він обстоює значення ролі керівника: «Адже треба, щоб хтось стояв за кермом! Судно дало течу по всіх швах. Воно вщерть навантажене злочинами, глупотою, нуждою... Корабель утратив управління... Щогла тріщить, вітер завиває, паруси розідрані на шматки... Скажи, будь ласка, чи є тут час думати про всілякі тонкощі... Ти це розумієш?» Антігона хитає головою: «Я не хочу розуміти. Це ваше діло. Я тут не для того, щоб розуміти, а для іншого. Я тут для того, щоб відповісти вам „ні" — і померти». Легко уявити собі, який відгук знаходили такі репліки в епоху Опору; вони знаходять цей відгук ще й тепер, коли окупація вже у минулому, бо суперечка між тяжким обов'язком керівника і бунтом вільної людини не буде розв'язана ніколи. У трагедії всі не винні. Креон хотів би прив'язати Антігону до життя. Вона віддає перевагу смерті, тому що життя надто потворне, стражники надто вульгарні, її сестра Ісмена надто обережна. Власне кажучи, вона віддає перевагу смерті, тому що боїться життя, побоюється розбещуючої сили щастя. У чому зміст цього самозаклання? Повторюю: жага чистоти, вимога довершеності, жах перед вашою «брудною надією». Ж.-Б. Баррер зазначив, що улюблені герої Ануя (переважно — героїні), не будучи християнами, тягнуться до мучеництва... Куди ж це веде їх? Нікуди.

Але існують дві породи людей — ті, хто вміє пристосуватися до життя, і ті, хто на це не здатний.

«Антігона» — початок повороту. Це, безумовно, все ще «чорна» п'єса, оскільки Антігона чинить безкорисливо і, порушуючи декрети Креона, тікає від життя в смерть, але в той же час це п'єса, де встановлюється свого роду рівновага. Антігона у своєму останньому листі шкодує з приводу власної нетерпимості.

Настав час для «блискучих» п'єс. «Запрошення до палацу», як і «Побачення у Санлі»,— феєрія, розіграна кількома персонажами, феєрія, яка спрямовується погано, але порівняно добре закінчується. «Коломба» — чарівна комедія, правдива, оскільки тут усе поринає в атмосферу театру, чудово знайому Аную.

«Репетиція, або Покарана Любов» знову, відповідно до улюблених прийомів автора,— театр у театрі. Гості, запрошені до палацу, вирішують розіграти «Подвійну мінливість» Маріво. Спокушена молода дівчина — сюжет загалом банальний, але оновлений тим, що використовується Маріво, і тим, що у п'єсі багато блискучих міркувань про театр, стиль, акторів.

«У світі немає нічого менш природного, моя люба, ніж театральна природність і правда. Не думайте, ніби досить знайти той самий тон, що в житті. Передусім у житті маєш справу з таким поганим текстом! Ми живемо у світі, який абсолютно розучився вживати крапку з комою, ми всі розмовляємо незавершеними фразами з трьома крапками, бо ніколи не знаходимо точного слова. А ця вже нібито природність інтонації, якою так вихваляються актори,— дійсно, не варта зусиль збирати в залі п'ятсот або шістсот чоловік і вимагати з них гроші за те, що їм покажуть, як бурмочуть, затинаються, плутаються, гикають на сцені. Вони все це дуже люблять, не заперечую, вони пізнають себе. І все ж таки писати і грати комедію слід інакше, краще за них. *Життя прекрасне, але воно позбавлене форми.* Завдання мистецтва саме і полягає у тому, щоб надати йому цієї форми і з допомогою всіляких штучних прийомів ство-

рити щось правдивіше за саму правду». Це — філософія театру, точна і глибока.

Ануй відводить «Репетиції» і «Навіженому» місце серед своїх «блискучих» п'єс, і вони справді виблискують, але й риплять вже здорово. У «Навіженому» чимало забавного, але комізм тут дуже гіркий.

«Скрипучі» п'єси — «Ардель, або Ромашка», «Вальс тореро», «Орніфль», «Бідолаха Бітос», «Оркестр», «Печера» — скриплять уже не так невразливо. Тут сатира бере гору над жалістю. Зло всюди. У всіх жінок — коханці; усі чоловіки це знають і терплять. Усі старі — похітливі; усі молоді люди це знають і посміюються. Генерали — генерали з водевілю. Комізм їхній у тому, що, будучи вже у відставці, вони продовжують віддавати накази. Дурні підкоряються.

У «Вальсі тореро» він пускає в хід «старі водевільні трюки», воскрешає старих маріонеток. Однак водевілі були веселими, оскільки у маріонетках не лишалося нічого людського. А у персонажів Ануя, навіть коли він скрипить зубами, лишається досить людського, щоб страждати і примусити страждати нас.

Серед «скрипучих» п'єс є два шедеври — це «Орніфль» і «Бідолаха Бітос». Ім'я Орніфль нагадує звучанням ім'я Тартюф [5], але персонаж скоріше схожий на Дон Жуана. Орніфль — людина не першої молодості, автор текстів для пісеньок, не зовсім позбавлений таланту. Його палко кохає дружина, секретарка і всі актрисульки, які приходять по роль і опиняються у нього на дивані. Легковажний, жорсткий і навіть жорстокий Орніфль — блискучий тип. Він вважав себе нічим не гіршим за інших. Просто він іноді робить те, що інші *хочуть* зробити. Так, це Дон Жуан, і небо, як годиться у подібних випадках, нашле на нього когось або щось. Яку-небудь Статую Командора. Небо насилає Фабріса, позашлюбного сина, про якого Орніфль навіть не знав. Фабріс, молодий лікар, закоханий і заручений, приходить убити Орніфля за те,

що той колись спокусив його матір. Раптом Орніфль втрачає свідомість. Фабріс, одразу відчувши себе лікарем, діагностує серйозну хворобу серця. Орніфль хворий, він у захоплені від Фабріса і його нареченої Маргарити. Незважаючи на напад доброчесності, дуже нетривалий, він починає впадати за нареченою Фабріса. Але Небо не дрімає. Миттєвий параліч сердечного м'яза. Бог виграв додатковий тайм.

У «Бідоласі Бітосі» «обід у ролях» (історичних осіб, на яких чекає гільйотина) — привід будувати комедію у двох планах: один — часи революції, де перед нами Бітос — Робесп'єр і горезвісний жандарм Мерда [6], другий — сучасність, де Бітос у власній ролі — помічник прокурора, який виявив жорстокість у дні Визволення, бідний злопам'ятний стипендіант, який уявив себе Робесп'єром, котрого переслідують його багаті вороги. Тут огидні усі персонажі, за винятком *однієї* жінки. Весь другий акт, де домінує Історія, прекрасний. Іноді дія досягає шекспірівського напруження. У фіналі знову виникає лейтмотив Злиднів.

Залишаються п'єси, названі Ануєм «костюмованими», які спокусливо було б назвати «історичними», оскільки в їх основу покладено історію Жанни д'Арк, Томаса Беккета [7] і Реставрації, але які, коли придивитися, аж ніяк не більш історичні, ніж який-небудь «обід у ролях». Історичні події тут не більш як привід для багатого на анахронізми викладу певної філософії історії, поблажливої і вільної від будь-яких ілюзій. Варвік визнає, що Жанна здійснила чудо. Генеральний штаб сера Джона Тальбота діяв за всіма правилами стратегії і, проте, зазнав поразки. «Ні, тут зіграв роль, крім усього, якийсь нематеріальний фактор — було б негоже цього не визнати — або, коли вже ви так наполягаєте, ваша святість, бог... чого генеральні штаби ніколи не передбачають... Цей маленький жайворонок, який заспівав у небі Франції, над головами французьких піхотинців. Одне слово,

краще, що є у самій Франції. Бо в ній також чимало дурнів, нездар і мерзотників, але час від часу в небо злітає жайворонок і заглушає усіх їх. Я люблю Францію».

Гадаю, що в глибині душі Ануй теж любить Францію, таку, яка вона є, з усім її «торжищем шахраїв», невірністю, що дозволяє вітати Людовіка XVIII після Наполеона. І ще більше подобається йому терпимість короля. Король і імператор обидва доходять думки (так часто висловлюваної театром Ануя), що життя просте і не слід його драматизувати.

Ми процитували на початку цього етюда фразу Ануя: «Справа честі драматурга — постачати п'єси». Честь врятовано. Ануй постачав відмінно зроблені п'єси. Драматичний розвиток у нього безперервний, динамічний. Він захоплює глядача. Репліки «під завісу», фінали окремих актів або п'єс завжди блискучі, відточені, ефектні; стиль, «музика» гідні того молодого чоловіка, який стрімголов скотився з гальорки «Комеді де Шанз-Елізе», сп'янівши від творчого збудження.

Жіроду, Мюссе, Маріво... Ці імена часто згадують, говорячи про театр Ануя. Слід було б, я вважаю, додати Арістофана і Шекспіра. Греки відкрили секрет сценічної мови, яка поєднує штучність і правдивість, поезію і буденність. Шекспір передав її Мюссе, Жіроду і Аную. Поетичність цього останнього будується з суміші гіркоти і чистоти, свіжості і розчарування. Усі ці персонажі, молоді й старі, хотіли б вірити у кохання. Їх споконвічна наївність наштовхується на дуже жорстокий світ. І гине від цього удару.

Ануй починав бунтарем, а не революціонером. Безумовно, суспільство скрипить скрізь—багатії варті свого багатства, бідняки перетворюються у Бітосів. Але Ануй не ставить перед собою завдання змінити суспільство. Мальовничість політичних варіацій його втішає, не переконуючи. Змінити слід було б самих людей, чоловіків

і жінок. «Якби люди витрачали соту частину зусиль, які вони роблять, щоб пам'ятати, на те, щоб забути, я певен: на землі давно вже був би мир». Тут він приєднується до Канта: «Пам'ятай, що треба забути»,— і до Валері, який твердив, що історія минулого породжує війни майбутнього. Навіть у коханні спогади стають причиною страждань.

Що ж треба зробити? Ануй ніколи цього не говорить, і він має рацію. Роль митця — не роль мораліста. Він змальовує безумство світу і втішає нас, відтворюючи його.

ПОЛЬ ЕЛЮАР

Політичні розбіжності не заважають мені ні захоплюватись поетом, ні поважати людину. Я з давніх-давен люблю ніжну і здорову, тонку і сильну поезію Елюара; я пройнявся симпатією до нього як до людини з першої зустрічі. Він відразу вражав почуттям братньої гідності, якою пройнята вся його творчість. Я надаю величезного значення словам, що символізують усе його життя: «Уловлюючи те, що тільки-тільки народжується у житті, поет учить нас насолоджуватися найчистішою мовою — мовою людини з вулиці і мудреця, жінки, дитини і божевільного. Треба тільки побажати, і тут відкриються справжні чудеса».

Він писав вірші для всіх, черпаючи в усіх суть своєї поезії. Він говорив про любов і смерть, війну і мир тими словами, якими говорять усі. З класичного вірша з точними римами і вірша, зовсім позбавленого ритму, який перестав бути віршем, він створив свій власний оригінальний інструмент — строфу, у якій є дещо від пісні; рефрен, у якому є дещо від молитовного повтору; риму, у якій є дещо від асонансу. Його вірш прозорий, легкий. Елюар чимось близький до Шеллі. Яких би великих тем

він не торкався, сила його вірша у простоті, у нічим не затемненій чистоті мови.

Він, як і Гете, вважав, що кожен вірш — вірш на випадок. І мав рацію. Поезія повинна сягати корінням у дійсність, здобуваючи при цьому універсальне значення. Найславетніші вірші досить точні, щоб схвилювати поета, досить всеосяжні, щоб схвилювати всіх людей. Якби мені запропонували вибрати серед віршів Елюара ті, що відповідають цій подвійній вимозі, я назвав би чудові — «Затемнення», «Сім віршів про кохання на війні», «Тій, про яку вони мріють», «Добру справедливість», заслужено уславлену «Свободу». І ще багато інших.

Так, він був поетом витонченим і глибоким.

ЛУЇ АРАГОН

«ЗАГИБЕЛЬ ВСЕРЙОЗ»

Арагон — один з двох-трьох найвизначніших французьких письменників нашого часу. З одного боку, він уміє писати розмовною мовою; краще, ніж будь-хто інший, він уловив музику живої французької мови: ці уривчасті фрази, що повторюють ритм дихання і думки, не бездоганний, але дуже ясний синтаксис, характерний для французького народу. А з другого боку, він має високу культуру, він прочитав усе, що читають усі, і все, чого ніхто не читає: він любить «блукати по завулках» давньої говірки середньовіччя, він дістає фізичну насолоду, розштовхуючи слова у фразі, щоб поставити дієприкметник минулого часу або дієслово на таке місце, яке було б природним у поета XVI століття, але вражає нас сьогодні. Звідси — чудові дисонанси. Вони хвилюють і захоплюють читача. Кращої французької прози немає.

Відомо, що в юні роки Арагон пройшов навчання у русі дада [1] і у сюрреалістичному угрупованні. Там він навчився повставати проти встановленого порядку — як у галузі ідей, так і в галузі слів — і користуватися «сучасною системою образів, де свідомо розірвано усі зв'язки». Від цього примітивного бунту він приблизно 1927 року перейшов до бунту соціального, політичного і вступив до комуністичної партії; але зберіг набуту в період сюрреалізму свободу композиції, яка згодом стала однією з найпривабливіших і сильних рис його творчості. «Треба,— говорить він,— вселяти в людей думку, що письменник не дотримується загальноприйнятого порядку». Відданий з того часу одній партії, одній любові, одній батьківщині, Арагон став великим письменником, традиційним, але таким, що зберіг (на щастя) свавільність своїх перших кроків. Як романіст, він почав застосовувати і відстоювати метод соціалістичного реалізму. Але — увага! Під *реалізмом* він розуміє аж ніяк не *натуралізм*. Натуралізм — це несміливе фотографування явищ, які лежать на поверхні дійсності. Реалізм Арагона — це реалізм поетичний, який перетворює дійсність.

Дуже цікаво простежити, яких авторів, що безумовно справили на нього вплив, він згадує найохочіше. У поезії — Гюго, Верлена [2], Аполлінера, а також поетів віддаленіших епох: Відродження і середньовіччя. Але у зв'язку з цим його романом — «Загибель всерйоз» — слід назвати деяких англійців: Роберта Льюїса Стівенсона [3] (Арагон по-простому називає його Робертом Льюїсом, або ж Р. Л. С.), дивного Льюїса Керрола, автора «Аліси у Країні Чудес» (у якому дурні бачать лише дитячого письменника, а люди, що вміють читати,— дуже сміливого філософа і сатирика), потім Чарльза Лема [4] і одного росіянина — Достоєвського. Це Арагон наштовхнув мене на думку, що ідея написати книгу «Дивна історія д-ра Джекіля і містера Хайде» навіяна

Стівенсону після читання Достоєвського. Я мало не забув ще й Шекспіра — глухе рикання «Отелло» і «Бурі» чути протягом усієї довгої розповіді.

Позначивши цей фон, запитаємо: що ж являє собою «Загибель всерйоз»? Роман? Так, може й роман, і навіть роман у дусі сучасного реалізму. «З усіма своїми труднощами, своїми суперечностями, своїми проблемами». Та коли основним стає *сучасний* характер реалізму, то хіба і роман, і його персонажі не ризикують за півроку виявитись нереалістичними через те, що його герої можуть бути поставлені під сумнів рухом Історії? Арагон запитує себе про це. А я відповідаю: жодної небезпеки немає. Коли сцена змальована поетично, талановито, вона не втратить свого сучасного звучання. Наприклад, «Те, що я бачив» Віктора Гюго. Це не застаріло. Так само не застаріють історичні епізоди «Загибелі всерйоз»: жива розповідь про похорон Горького, описи відступу до Ангулема 1940 року, вступу до Ельзасу у 1918 році. Коли розглядати цю книжку під певним кутом зору, вона являє собою частку сучасної історії.

Але це також роман у дусі Піранделло, роман про двоїсту або троїсту людину, якою є романіст [5]. Бо в кожній творчій особистості співіснують: людина, яка живе у реальному світі і кохає реальну жінку; ясновидець, котрий рухається у всесвіті, ним самим побудованому з часток дійсності; і, нарешті, оскільки жива людина і ясновидець являють собою одну й ту саму істоту, оскільки автор «Людської комедії» і пан Оноре де Бальзак — одна особа, виникає потреба ще й у третій людині, посереднику, який править за з'єднуючу ланку між першими двома. Звідси ідея ставити час від часу своїх персонажів перед тристулчастим дзеркалом, де вони побачать три різні свої зображення, вірні і в той же час невірні. У сучасних казкових сюжетах дзеркала відіграють велику роль. Аліса у Країні Чудес пройшла крізь дзеркало, Орфей у Кокто кинувся за дзеркало, у царство

Смерті, у Арагона розділи роману називаються «Венеціанське дзеркало», «Дзеркало, що обертається», «Розбите дзеркало».

Тепер ми вже досить знаємо про цей роман, і я можу представити вам його персонажів. У центрі — письменник, тобто сам Арагон, але не тільки Арагон. Часто він пише від першої особи, але його «я» охоплює відразу романіста Антуана Знаменитого, людину на ім'я Альфред і Луї Арагона — посередника, у якому і здійснюється синтез. Поряд з ним жінка, яку він кохає. Це Ельза — і не Ельза[6]. У романі це видатна співачка і Інгеборг д'Ушер, яких кохають Антуан і Альфред: «Я» називає її то Шепотом то Папороттю Одного дня, слухаючи, як співає Папороть, Антуан втратив своє відображення. Тепер, глянувши у дзеркало, він бачить тільки чисте скло. «Я не можу позбутися думки, що втратив своє відображення, коли співала Папороть. Чи не все одно, що вона співала? «Im wunderschönen Monat Mai...» *[7] Коли вона співає, завжди розквітає чудесний травень її голосу. І я забуваю себе». Людина, яка забула себе, більше не може себе бачити. Це міф, і, як усі прекрасні міфи, він глибший, ніж вважає його автор.

Альфред і «Я» ревнують до Антуана, що може здатися дивним, тому що всі троє існують у єдиній плоті. Поміркувавши, ми розуміємо, що пристрасно закоханий письменник страждає від того, що його кохають головним чином як письменника і що як людину його мучать ревнощі. Кінець кінцем у Альфреда дозріває думка вбити Антуана, іншими словами, виникає бажання спонукати своє друге «Я» написати історію вбивці. «Треба було, щоб саме Антуан узаконив роздвоєння людини, внаслідок якого людина бачить, як у ній народжується вбивця». У грі між Альфредом і Антуаном ставка — кохання Па-

---

* У чудовому місяці травні *(нім.)*.

пороті. Щоб залишитися з нею наодинці, Альфред у фіналі вбиває Антуана. А це можна зробити, лише розбивши дзеркало, у якому Антуан щойно знову піймав своє відображення.

Ось, отже, одна з тем роману: взаємини між творцем і людською маріонеткою, яка править йому за опору. Щоб зробити процес творчості зрозумілішим для нас, нам надається можливість ознайомитися з трьома уривками з творів Антуана (приводом є ознайомлення з ними Папороті). У першому, названому «Шепіт», прекрасному і дуже хвилюючому, дія відбувається паралельно і в Данії, де виведено міністра Струензе [8], коханця королеви Кароліни-Матільди, який знає, що доведеться платити за злочинну пристрасть і за насолоду, і у спальні Шепота, вона ж Папороть, вона ж королева Кароліна-Матільда, і вона ж, безумовно, Ельза.

Особливе захоплення викликає у мене другий уровок — «Карнавал». Тут ми ближче підходимо до особистих спогадів лейтенанта медичної служби Арагона, мужнього солдата, учасника двох воєн. «Я» вступає переможцем в Ельзас; і там він знаходить знов мову «Lieder» *, мову Гете, Гейне, Рільке [9], він знаходить знов спогади про Жан-Крістофа і Ромена Роллана, і бачить селище Сезенгейм, де Гете зустрівся з Фредерікою Бріон [10]. У дні перемоги життя — це карнавал, де блукають заблудлі маски. На шляху з Бішвіллера до Хагенау підпоручик П'єр Удрі, ще одна маска автора, покохав молоду ельзаску. Її звуть Беттіною, як пані фон Арнім [11], яка юною дівчиною преклонила коліна біля ніг старого Гете. Беттіна (або Бетті) П'єра Удрі заручена з одним американцем, і кохання його не сягає далеко, але знаходить продовження у незгасних спогадах, які спливли одного вечора через багато років у іншої

---

* «Книга пісень» Генріха Гейне *(нім.)*.

людини, у «Я» на концерті, коли він слухав «Карнавал» Шумана у виконанні Ріхтера.

Так що ж таке «Загибель всерйоз» — поетична і фантастична автобіографія? Так, і це теж, як і багато творів Арагона. Роман часто стає для нього таємним побаченням з минулим! Але скоріше можна сказати, що це не автобіографія, навіть поетична, а довге любовне послання до Ельзи, яка і є Папороть, вона ж Інгеборг д'Ушер. Це кохання — у центрі уваги Арагона. І всі види вірності — вірність людини не тільки своєму коханню, але й своїй партії і Франції — протистоять тут «омані серця і розуму» [12]. Це кохання, нестямне, всепоглинаюче, дозволяє йому відчути реальність.

Так що таке зрештою «Загибель всерйоз»? Любовний лист на чотириста сторінок? Лист на віки вічні закоханого чоловіка до жінки всього його життя? «Чи не все одно — Альфред я чи Антуан. Пишу тобі, Папороть, чого ж іще,— це значить сказати все і не сказати нічого, коли слів так багато, вони стають прозорою водою... Пишу тобі, що я можу ще сказати? Все, що пишу я, це лише лист, нескінченний лист до тебе: я граю твоїм ім'ям, я надаю собі різного віку, іншого минулого, мінливої долі. Я надіваю маску, яка виражає таке сильне почуття, що воно було б нестерпним для нічим не захищеного обличчя; це безсоромність, за якою ховається кохання. Чого ж іще?» Бачите, сам автор говорить, що перед нами — замаскований любовний лист. Безумовно, це так, але перед нами і щось інше, значніше. Скажемо, що це схрещення різних сюжетів з гучною піснею кохання, і навіть коли здається, що вона замовкла, її приглушена мелодія виникає в басах.

Любивний лист. Поема найчудовішою французькою мовою... Роман про ревнощі. Але також есе про природу роману — тема, що постійно хвилювала і спокушала Арагона. «Let us pretend» — «удамо», каже Аліса у Країні Чудес. Романіст — це людина, яка грає. Удамо, що

нас двоє, Альфред і Антуан. Він добре знає, що це неправда, але це замаскований спосіб говорити правду. «I want to write about a fallow who was two fellows»,— пише Р. Л. С. «Я хочу писати про людину, яка була двома людьми». Арагон каже: «Я хочу писати про людину, яка не відбивається у дзеркалі, яка не бачить сама себе». Чи означає це брехати? Ні, багато людей вже не бачать себе такими, які вони є. Замість того щоб банально висловити цю думку, міф або роман показують чисте дзеркало. А ось і інший міф: цілком очевидно, що можна розглядати одні й ті самі факти з точки зору ревнощів, життєвої правди і деперсоналізації. Потрійне дзеркало робить цю абстрактну думку конкретною.

Можна бути романістом у реальному житті. Удамо, говорить Папороть, що вас двоє, Антуан і ти. Ось вже й Папороть почала творити роман. І навпаки: життя починає проникати у роман. Коли Бальзак писав «Утрачені ілюзії», то перші кроки Люсьєна де Рюбампре як письменника і журналіста виявилися схожими з першими кроками самого Бальзака. Схожими, але не тотожними. Коли Арагон малює вступ французьких військ в Ельзас, то це розповідає він — і не він. У сутінках розповіді затаїлася — і ми це бачимо — якась людина у військовому кашкеті з червоною оксамитовою околицею, людина, яку П'єр Удрі, герой роману, називає Арагоном; а пізніше ми зустрічаємо й іншого, сивоволосого Арагона: він слухає, як Ріхтер грає «Карнавал» Шумана. Хто ж з них справжній? Хто підроблений? Одне вірне з погляду дійсності, інше — з точки зору поета. «Правдива брехня». Поезія і правда, як говорив Гете [13]. Роман — це піднесена форма брехні. Існує зона, де все змішано і де важко відрізнити автора від маріонетки; неможливо говорити чисту правду, не домішавши до неї трохи поетичної брехні.

А як же побудований цей роман? Дуже майстерно, так, щоб здавалось, ніби він взагалі ніяк не побудова-

ний. Виникає враження, що «Загибель всерйоз» — це намисто, яке виблискує окремими епізодами і відступами; здається, що це «колаж» на зразок — тих, які любив компонувати Пікассо, колаж житейських і літературних спогадів, випадково знайдених і випадково дібраних. Насправді це роман, який твердою ходою просувається до розв'язки, що нею є вбивство Антуана. Різноманітність дзеркал накреслює вісь дії. «Венеціанське дзеркало», «Дзеркало Брот», «Дзеркало, що обертається», «Розбите дзеркало» — такі назви розділів, які утворюють каркас книжки. Між ними прохоплюються відступи: відступ про роман як дзеркало, відступ про дзеркало як роман, листи до Папороті про те, що таке ревнощі, і, нарешті, три чудових оповідання, витягнутих з червоного портфеля Антуана: «Шепіт», «Карнавал» та «Едіп».

Золоте правило дотримане. Події викладено у заданому порядку, але це зовсім не помітно. Читач перескакує від Шекспіра до Гете, з Кіпра у Сезенгейм, від Струензе до Малібран [14]. Автор кидає його то у Москву, то у Відень, то у Страсбург, то в Ангулем, де він зустрічає тінь Бальзака серед більш ніж реальних інтервентів. Усе це фантастично, музично, людяно, піднесено. Роман? Поема? Есе? Любовне послання? Чи не все одно, якщо воно прекрасне.

ПРИМІТКИ

Розділ I

ВЕЛИКІ ПРЕДТЕЧІ

Мішель Ейкем де Монтень (1533—1592)

[1] Ідеться про «Думки» *Блеза Паскаля* (1623—1662), французького математика, фізика, релігійного філософа, і «Максими» *Франсуа де Ларошфуко* (1613—1680), французького письменника і філософа-моралiста, де трактуються проблеми етики.

[2] *Жід Андре Поль Гійом* (1869—1951), французький письменник, *Ален* (Шартьє Еміль Огюст, 1868—1951), французький філософ, письменник і педагог.

[3] *Сен-Сімон Луї де Рувруа,* герцог де (1675—1755), придворний, автор відомих мемуарів.

Рец Жан Франсуа Поль де Гонді, кардинал де (1613—1679), активний діяч Фронди — руху проти абсолютизму 1640-х років, автор історичних творів та мемуарів.

[4] *Горацій Квінт Флакк* (65—8 до н. е.), давньоримський поет.

[5] *Плутарх* (бл. 46 — бл. 127), грецький письменник і філософ-моралiст.

Сенека Луцій Анней (бл. 4 — бл. 65), римський філософ, представник стоїчного платонізму (ідеалістичного напряму античної філософії, основаного на вченні Платона, 428/7—348/7 до н. е.).

[6] Ідеться про релігійні війни у Франції між католиками і протестантами у 1562—1594 роки.

[7] *Ла Боесі Етьєн де* (1530—1563), французький письменник-гуманіст.

[8] Давньогрецький філософ Сократ (бл. 470—399 до н. е.), несправедливо засуджений до смерті, не побажав утекти з-під варти і випив отруту з поваги до законів свого міста.

[9] *«Апологія Раймонда Сабундського»* — назва одного з розділів «Нарисів» Монтеня.

[10] *Декарт Рене* (1596—1650), французький учений і філософ-раціоналіст.

Жан де Лабрюйєр (1645—1696) «Характери»

[1] *Теофраст* (372—287 до н. е.), давньогрецький філософ, автор книги «Характери», що стала взірцем для Лабрюйєра.

[2] *Боссюе Жак Бенінь* (1627—1704), французький письменник, релігійний діяч.

[3] *Лафонтен Жан де* (1621—1695), французький письменник-байкар.

[4] *Фонтенель Бернар Ле-Бов'є де* (1657—1757), публіцист і вчений, член Французької академії.

[5] *Кольбер Жан-Батіст* (1619—1683), Лувуа Франсуа Мішель Летельє, маркіз де (1639—1691), міністри і фаворити Людовіка XIV.

[6] *Буало-Депрео Нікола* (1636—1711), теоретик французького класицизму.

[7] *Ціцерон Марк Туллій* (106—43 до н. е.), давньоримський державний діяч, оратор, теоретик риторики, філософ.

[8] *Бенда Жюльєн* (1867—1956), французький письменник і філософ.

[9] *Валері Поль* (1871—1945), французький поет, прозаїк, теоретик мистецтва, член Французької академії.

[10] *Сезанн Поль* (1839—1906), французький живописець, представник постімпресіонізму.

[11] *Сент-Бев Шарль Огюстен* (1804—1869), французький критик і письменник.

[12] *Монтеск'є Шарль Луї де Секонда, барон де Лабред, де* (1689—1755), французький філософ-просвітитель, історик, письменник.

Гонкури, брати Едмон (1822—1896) і Жюль (1830—1870), французькі письменники.

[13] *Тен Іпполіт* (1828—1893), французький літературознавець, філософ, історик.

Франсуа Марі Аруе Вольтер (1694—1778). Романи і повісті

[1] Ідеться про твір Монтеск'є «Персидські листи».

[2] *«Енциклопедія»* — багатотомний словник (1751—1772), де викладено основні ідеї Просвітництва. Одним з його авторів був Вольтер.

[3] *Плавт Тіт Макцій* (бл. 254—184 до н. е.), давньоримський комедіограф.

Менандр (бл. 342 — бл. 292 до н. е.), давньогрецький комедіограф.

[4] *Фрерон Елі* (1718—1776), французький літературний критик, автор памфлетів проти Вольтера.

[5] *Парнелл Томас* (1679—1718), англійський поет.

[6] «Подорожі і пригоди трьох принців із Сарендипа» — збірка анонімних новел у дусі «Тисячі й однієї ночі».

[7] *Парі Гастон* (1839—1903), французький літературознавець.

[8] *«Діалоги про торгівлю зерном»* — трактат італійського економіста і письменника Фернандо Галіані (1770).

[9] *Фаге Еміль* (1847—1916), французький критик і літературознавець.

[10] *Помпадур Жанна Антуанетта Пуассон,* маркіза де (1721—1764), фаворитка Людовіка XV.

[11] *Фома Аквінський* (1227—1274), італійський філософ і теолог.

[12] *Бекон Френсіс* (1561—1626), англійський філософ-матеріаліст.

[13] *Сен-Ламбер Жан Франсуа де* (1716—1803), французький поет, близький до енциклопедистів.

[14] *Лейбніц Готфрід Вільгельм* (1646—1716), німецький філософ-просвітитель, учений і громадський діяч.

[15] *Бенвіль Жак* (1879—1936), французький історик і публіцист.

Жан-Жак Руссо (1712—1778). «Сповідь»

[1] *Фуше Жозеф* (1759—1820), політичний діяч, міністр поліції за Наполеона I. У роки революції дворянські титули було скасовано, і титул герцога він одержав пізніше від Наполеона.

[2] *«Жіль Блаз»* — «Історія Жіль Блаза з Сантільяни», роман французького письменника Алена-Рене Лесажа (1668—1747).

[3] *Геліогабал* (Секст Варій Авіцій Бассіан, 204—222), римський імператор, правління якого позначалося занепадом моралі.

Порцій Катон Молодший (93—47 до н. е.), давньоримський політичний діяч, який уособлює доброчесності республіканського Риму.

[4] Комічна опера Ж.-Ж. Руссо «Сільський чаклун».

[5] Мається на увазі твір Ж.-Ж. Руссо «Еміль, або Про виховання».

[6] *Ермітаж* — будинок у містечку Монморансі, де жив Ж.-Ж. Руссо.

[7] *Гійємен Анрі* (1903), французький критик і літературознавець.

[8] *Грімм Мельхіор* (1723—1807), німецький літературний критик, який жив у Парижі.

[9] *«Сповідання віри савойського вікарія»* — частина твору Ж.-Ж. Руссо «Еміль, або Про виховання».

[10] Моруа має на увазі твір Ж.-Ж. Руссо «Прогулянки самітного мрійника».

Франсуа Рене де Шатобріан (1768—1848) «Замогильні записки»

[1] Шатобріан був на державній службі, коли Наполеон Бонапарт був першим консулом республіки, і перейшов до політичної опозиції незадовго до того, як Наполеон став імператором.

[2] *Тібоде Альбер* (1874—1936), французький літературознавець і критик.

[3] *Баррес Моріс* (1862—1923), французький письменник і політичний діяч.

[4] *Мальзерб Кретьєн Гійом де Ламуаньйон де* (1721—1794), ліберальний державний діяч, *Віллель Жан-Батіст Гійом Жозеф, граф де* (1773—1854); *Поліньяк Жюль Огюст Арсан Марі де* (1780—1847), консервативні політичні діячі, прем'єр-міністри Франції у часи Реставрації.

[5] Шатобріан подав у відставку з дипломатичного поста на знак протесту проти жорстокої розправи — розстрілу за наказом Наполеона герцога Енгієнського, члена королівської родини, засудженого як політичного злочинця.

[6] *Адольф* — герой однойменного роману французького письменника Бенжамена Констана (1767—1830), *Оберман* — герой однойменного роману французького письменника Етьєна де Сенанкура (1770—1844).

[7] *Мешасебе* — стара назва штату Міссісіпі.

[8] *Буалев Рене* (Рене Тардіво. 1867—1926), французький письменник.

[9] *Перікл* (V ст. до н. е.), вождь афінської демократії; *Аспазія,* подруга Перікла, яка славилася своєю красою і розумом.

[10] *Фіваїда* — місцевість у Верхньому Єгипті, де жили починаючи з III ст. н. е. християнські відлюдники.

Стендаль (Анрі Бейль, 1783—1842). «Червоне і чорне»

[1] *Лакло П'єр Амбруаз Франсуа Шодерло де* (1741—1803), французький письменник, автор єдиного роману «Небезпечні зв'язки».

Кребільйон Клод-Проспер Жоліо де (старший, 1674—1762), французький драматург.

[2] *Гегель Георг Вільгельм Фрідріх* (1770—1831), німецький філософ, представник німецької класичної філософії, одного з теоретичних витоків марксизму.

[3] Ідеться про *рицарські* романи і «Дон-Кіхота» М. Сервантеса.

Оноре де Бальзак (1799—1850). «Батько Горіо». «Цезар Бірото»

[1] *Деворанти* — назва однієї з общин Підмайстрів, підпорядкованої колись великій співдружності містиків, заснованій християнами-ремісниками з метою відновлення Єрусалимського храму. У Бальзака в романі «Історія тринадцяти» — це таємна співдружність тринадцяти чоловік, романтичні пригоди яких описує автор.

[2] *Балтасар Клаас* — герой філософської повісті Бальзака «Пошуки абсолюту».

[3] На Капітолії у Римі знаходились головні храми і будинок Сенату. З Тарпейської скелі, що була неподалік, скидали засуджених злочинців, і тих, хто зазіхав на владу, і був небезпечний для республіки.

[4] Ідеться про роялістське повстання у Парижі 13 вандем'єра IV року республіки (5 жовтня 1795 р.).

[5] *Моньє Анрі* (1799—1877), французький карикатурист і письменник-сатирик.

Альфред де Мюссе (1810—1857). Театр

[1] *Маріво П'єр Кар де Шамблен де* (1688—1763), французький комедіограф.

[2] *Кларісса* — героїня роману англійського письменника Семюеля Річардсона (1689—1761) «Кларісса, або Історія молодої леді».

[3] *Герцог Орлеанський Фердінанд Філіпп Луї Шарль Анрі* (1810—1842), син короля Луї-Філіппа.

[4] *«Листи до провінціала»* — полемічний твір Блеза Паскаля.

[5] *Віньї Альфред де* (1797—1863), французький поет і прозаїк, один з визначних представників романтизму.

[6] *Кармонтель* (Луї Каррожі, 1717—1806), *Колле Шарль* (1709—1789), *Леклерк Мішель Теодор* (1777—1851) — французькі комедіографи.

[7] *Готьє Теофіль* (1811—1872), французький письменник-романтик, театральний критик.

[8] *Червнева революція* — повстання робітників у Парижі 1848 року.

[9] *Остен Жюль Жан-Батіст Іпполіт* (1814—1879), французький драматург і директор кількох театрів.

[10] *Скріб Ежен* (1791—1861), французький драматург.

[11] *Клодель Поль* (1868—1955), французький поет і драматург.

[12] *Ріхтер Жан-Поль* (Йоганн Паулъ Фрідріх, 1763—1825), німецький письменник.

[13] *Альф'єрі Вітторіо* (1749—1803), італійський драматург.

Макіавеллі Нікколо ді Бернардо (1469—1527), італійський політичний мислитель і письменник.

Варкі Бенедетто (1502—1565), італійський гуманіст, автор «Історії Флоренції».

[14] *Банделло Маттео* (1485—1561), італійський письменник.

[15] *Малларме Стефан* (1842—1898), французький поет-символіст.

[16] Ідеться про Поля Валері.

[17] *Дебюссі Клод Ашіль* (1862—1918), французький композитор.

Гюстав Флобер (1821—1880). «Мадам Боварі»

[1] *Дю Кан Максим* (1822—1894), французький письменник і журналіст.

Буйє Луї (1822—1869), французький письменник і драматург.

[2] *«Поль і Віргінія»* — сентиментальний роман французького письменника Бернардена де Сан-П'єра (1737—1814).

[3] *Руссо Анрі* (1844—1910), французький художник-примітивіст.

[4] *Кучук-Ханем* (або Рушук-Ханем), єгипетська танцівниця і куртизанка.

[5] *Коле Луїза* (1810—1876), французька поетеса, хазяйка літературного салону.

[6] *Готьє Жюль де* (1858—1942), французький письменник і критик.

[7] *Трістан, Ланселот* — герої середньовічних рицарських романів.

[8] *Вермеєр Ян* (1632—1675), голландський живописець.

Коро Жан-Батіст Каміль (1796—1876), французький художник-пейзажист.

[9] *Гаварні Поль* (Сюльпіс Гійом Шевальє, 1804—1866), художник-графік, майстер сатиричних гравюр.

Розділ II

ЖИТТЄВА СИЛА РОСІЙСЬКОГО РЕАЛІЗМУ

І. С. Тургенєв (1818—1883). Мистецтво Тургенєва

[1] *Шарден Жан-Батіст Сімеон* (1699—1779), французький живописець.

[2] *По Едгар Аллан* (1809—1849), американський письменник; *Жаррі Альфред* (1873—1907), французький письменник.

[3] *Делакруа Фердінанд Віктор Ежен* (1798—1863), французький живописець і графік.

[4] *Бурже Поль* (1852—1935), французький письменник і критик.

[5] *Мередіт Джордж* (1828—1909), англійський письменник; *Еліот Джордж* (Мері-Анн Еванс, 1819—1880), англійська письменниця.

[6] *Віардо-Гарсіа Мішель Поліна* (1821—1910) — французька співачка.

[7] Герої поеми Гомера «Іліада».

[8] *Дега Ілер Жермен Едгар* (1834—1917), французький живописець-імпресіоніст.

Лев Толстой (1828—1910). Найвизначніший. «Війна і мир»

[1] *Фрейд Зігмунд* (1856—1939), австрійський психіатр, основоположник вчення про підсвідоме — психоаналізу.

[2] *Прудон П'єр Жозеф* (1809—1865), французький дрібнобуржуазний соціаліст, теоретик анархізму.

[3] *Ватерлоо* — 18 червня 1815 року під Ватерлоо була розгромлена армія Наполеона англійськими і австрійськими військами.

[4] *Ромен Жюль* (Луї Фарігуль, 1885—1972), французький письменник.

Мистецтво А. П. Чехова (1860—1904)

[1] *Марк Аврелій* (121—180), римський імператор.

[2] *Бунін Іван Олексійович* (1870—1953), російський письменник.

[3] *Крамськой Іван Миколайович* (1837—1887), російський живописець і художній критик.

[4] *Плевако Федір Никифорович* (1842—1908), російський юрист, адвокат, судовий оратор.

[5] *Бос Шарль дю* (1882—1939), французький письменник і критик.

[6] *Справа Дрейфуса* — судова справа у свідомо фальшивому звинуваченні у зраді офіцера французького Генерального штабу, єврея А. Дрейфуса (1859—1935), сфабрикована 1894 року реакційною французькою вояччиною.

[7] *Суворін Олексій Сергійович* (1834—1912), російський видавець, журналіст.

Розділ III

У ВИРІ XX СТОЛІТТЯ

Роль письменника у сучасному світі

[1] *Верден* — 1916 року, у першу світову війну бої між німецькими і французькими військами закінчилися тут перемогою французів;

«Люди доброї волі» — багатотомна серія романів Жюля Ромена.

[2] *Піранделло Луїджі* (1867—1936), італійський письменник.

[3] *Бодлер Шарль* (1821—1876), французький поет.

[4] Ідеться про молодіжний рух так званої епохи джазу, який знайшов своє відображення у ранньому романі американського письменника *Френсіса Скотта Фіцджеральда* (1896—1940) «По цей бік раю».

[5] *Вульф Вірджінія Аделіна* (1882—1941), англійська письменниця і критик.

[6] *Таціт Публій Корнелій* (бл. 55 — бл. 120), римський історик, оратор і політичний діяч.

[7] Аналізу творчості цих письменників присвячено есе А. Моруа, вміщені далі.

[8] *Грін Грем* (1904), анлійський письменник.

[9] *Прістлі Джон* (1733—1804), англійський філософ-матеріаліст, хімік, громадський діяч.

[10] Цими словами відомий державний діяч Стародавнього Риму і письменник Марк Порцій Катон Старший (234—149 до н. е.) закінчував кожну свою промову в Сенаті (Плутарх. «Життя Марка Катона»).

Слову дано багато

[1] *Спіноза Бенедікт* (Барух, 1632—1677), нідерландський філософ-матеріаліст.

[1] Стаття написана у формі діалогу.

[2] *«Ернані»* — романтична драма Віктора Гюго. Поставлена на сцені, вона спричинилася до боїв між «класиками» і романтиками.

[3] *Курбе Жан Дезіре Гюстав* (1819—1877), французький художник.

[4] *Джойс Джеймс* (1882—1941), ірландський письменник.

Кафка Франц (1883—1924), австрійський письменник.

Фолкнер Уїльям Гаррісон (1897—1962), американський письменник.

[5] *Роб-Грійє Ален* (1922), французький письменник, представник школи «нового роману».

[6] *Моріак Клод* (1914), французький літературознавець і письменник.

[7] *«Андромаха»* — трагедія Жана Расіна.

[8] *Мадам де Лафайєт Марія Мадлена* (1634—1693), французька письменниця епохи класицизму.

[9] *Кант Іммануїл* (1724—1804), німецький філософ, родоначальник німецького класичного ідеалізму.

[10] *Бютор Мішель* (1926), французький письменник, представник школи «нового роману».

Анатоль Франс (Анатоль Франсуа Тібо, 1844—1924). Гумор і почуття міри

[1] *Бержере,* герой багатотомного роману Анатоля Франса «Сучасна історія».

[2] *Мішле Жюль* (1798—1874), французький історик.

[3] *Брюнетьєр Фердінанд* (1849—1906), критик і історик літератури.

Моррас Шарль (1868—1952), письменник, політичний діяч.

[4] *Стерн Лоренс* (1713—1768), англійський письменник, один із засновників сентименталізму. Йдеться про його пародійний роман «Життя і думки Трістрама Шенді, джентльмена».

[5] *Ренан Жозеф Ернест* (1823—1892), французький філософ, історик релігії, позитивіст, який водночас визнавав усі філософські системи. Його вихідна позиція — «доброзичливий скептицизм».

[6] Стаття Брюнетьєра про роман Поля Бурже «Учень».

[7] *Леметр Жюль* (1853—1914), французький письменник і критик.

[8] Асоціація з італійською комедією масок (комедія дель арте), де діяли постійні персонажі — маски, а автори вдавалися до вільних імпровізацій.

[9] *Жорес Жан* (1859—1914), французький політичний діяч, один з лідерів соціалістичної партії. Напередодні першої світової війни був убитий шовіністом.

[10] *Пегі Шарль* (1873—1914), французький письменник.

Ромен Роллан (1866—1944). «Жан-Крістоф», «Над сутичкою», «Кінець подорожі»

[1] Ідеться про повість Вольтера «Простодушний».

[2] *Брамс Йоганнес* (1833—1897), німецький композитор, піаніст і диригент, який розвивав класичні традиції, збагативши їх романтичним змістом.

[3] *Цвейг Стефан* (1881—1942), австрійський письменник.

[4] *Мейзенбуг Мальвіда фон* (1816—1903), німецька письменниця.

[5] *Мірбо Октав* (1848—1917), французький прозаїк і драматург.

[6] *Жійє Луї* (1876—1943), французький письменник.

Блок Жан-Рішар (1884—1947), французький письменник, публіцист.

[7] *Гауптман Герхардт* (1862—1946), німецький драматург і прозаїк.

[8] *Малін* (Мехелен) — старовинний культурний центр Бельгії, зруйнований німцями під час першої світової війни.

[9] *Аттіла* (бл. 395—453), вождь гуннів, навали яких зазнала Європа у V ст.

[10] *Рассел Бертран Артур Уїльям* (1872—1970), англійський математик і філософ, борець за мир.

[11] Донне асоціює ім'я Роллана з Роландом з епосу «Пісня про Роланда» (французькою мовою вони звучать однаково). Дюрандаль — меч Роланда.

[12] Мається на увазі біблейська легенда про царя Соломона, який мав вирішити хто справжня мати дитини, за яку сперечалися дві жінки. Він віддав наказ розрубати дитину навпіл — і та жінка, яка відмовилася від дитини аби та лишилася живою, була визнана справжньою матір'ю.

[13] Мирна конференція відбулася у Парижі 1919—1920 року. Серед учасників її були Вудро Вільсон (1856—1924), президент США, і Жорж Клемансо (1841—1929), прем'єр-міністр Франції.

[14] *Шеллі Персі Біші* (1792—1822), англійський поет.

[15] Мюнхенська угода 1938 року правителів Великобританії

і Франції з Гітлером відкрила йому шлях до вторгнення у Чехословаччину.

[16] *Даладьє Едуард* (1884—1970), прем'єр-міністр Франції, учасник Мюнхенської угоди.

[17] *Бій під Вальмі* — 20 вересня 1792 року війська революційної Франції здобули першу перемогу над військами австро-прусських інтервентів і французьких дворян-емігрантів, прибічників Бурбонів.

Марсель Пруст (1871—1922)

[1] *Лемер Мадлен Жанна* (1845—1928), художниця, яка багато працювала в галузі ілюстрації.

[2] *Ан Рейнальдо* (1875—1947), композитор, відомий як автор оперет.

[3] *Рескін Джон* (1819—1900), англійський критик і соціолог.

[4] Стан здоров'я не дозволяв Прусту залишати Францію.

[5] *Гольбейн Ганс Молодший* (бл. 1497—1543), німецький художник.

[6] *Доде Леон* (1868—1942), французький письменник.

[7] *Ортега-і-Гассет Хосе* (1883—1955), іспанський філософ і теоретик мистецтва.

[8] *Моне Клод* (1840—1926), французький художник-імпресіоніст.

[9] *Сіслей Альфред* (1839—1899), французький художник-імпресіоніст.

[10] *Вагнер Ріхард* (1813—1883), німецький композитор.

[11] *«Мадлен»* — солодке печиво.

Жан Кокто (1889—1963)

[1] *Дягілєв Сергій Павлович* (1872—1929), російський театральний діяч, з 1907 року організатор симфонічних концертів, оперних і балетних вистав у Парижі.

[2] *Сарасате* (Пабло Сарасате-і-Наваскуес, 1844—1908), іспанський композитор і скрипаль.

[3] *Муне Сюллі* (Жан Сюллі, 1841—1916), *Бернар Сара* (Розін Бернар, 1844—1923), *Режан* (Габріель Режю, 1856—1920), *де Макс* (Едуард Александру Макс, 1869—1924), видатні французькі драматичні актори. Де Макс родом з Румунії.

[4] *Бланш Жак Еміль* (1861—1942), французький художник, письменник і критик.

[5] *Стравинський Ігор Федорович* (1822—1971), російський композитор.

[6] *Брак Жорж* (1882—1963), французький художник-кубіст.

[7] *Гаррос Ролан* (1888—1918), льотчик.

Саті Ерік (Альфред Ерік Леслі-Саті, 1866—1925), композитор.

Жакоб Макс (1876—1944), поет, близький до сюрреалізму.

[8] *Аполлінер* (Вільгельм Аполлінаріс Костровицький, 1880—1918), поет, поляк за походженням, під час першої світової війни був добровольцем у французькій армії.

[9] *«Шестірка»* — група молодих французьких композиторів, які об'єдналися навколо Е. Саті. До неї входили Жорж Орик, Луї Дюрей, Артюр Онеггер, Даріус Міло, Франсіс Пуленк, Жермена Тайфер.

[10] Гра слів: peinture означає і «живопис» і «пофарбування». Слова плакату означають: «Обережно, пофарбовано».

[11] *Монпарнас* — район у Парижі, де у 20—30-ті роки нашого століття зустрічались художники, актори, письменники.

[12] *Радіге Раймон* (1903—1923), французький письменник.

[13] *Малерб Франсуа де* (1555—1628), французький поет і теоретик літератури, зачинатель класицизму, школи, яка остаточно оформилася тільки приблизно через тридцять років після його смерті.

Ронсар П'єр де (1524—1585), французький поет, глава нової поетичної школи «Плеяди», яка вперше поривала з традиціями придворної поезії і висунула ідею оновлення французької поетичної культури, насичення її гуманістичним змістом.

[14] *Брей Івонна де* (1889—1954), *Фейер Едвіга* (1907), французькі артисти театру і кіно.

[15] *«Трістан та Ізольда»* — опера Р. Вагнера.

[16] *Джеймс Генрі* (1843—1916), американський письменник.

[17] *Енгр Жан Огюст Домінік* (1780—1867), французький письменник, був ще й скрипалем-аматором. Скрипка Енгра — вираз, який став загальним. Тут використаний у розумінні «друге уподобання», хоббі.

[18] Паскаль розумів розвагу як те, що відволікає людину від роздумів і усвідомлення своєї скороминущості.

[19] *Бюнюель Луїс* (1900—1983), іспанський кінорежисер.

Клер Шомет Рене (1898—1981), французький кінорежисер і кінодраматург.

Роже Мартен дю Гар (1881—1958)

[1] У монастирі Понтіньї, що стояв порожнім, з 1910 року відбувалися міжнародні зустрічі літераторів.

[2] *Сума* — жанр середньовічної наукової літератури.

[1] *Жуве Луї* (1887—1951), французький актор і режисер, *Ренуар П'єр* (1885—1952), *Тессьє Валентина* (1893—1981), французькі актори театру і кіно.

[2] *Пуанкаре Раймон* (1860—1934), президент Франції у 1913—1920 роки, 1922—1924 — прем'єр-міністр і міністр закордонних справ.

[3] *Жірандоль* — фігурна люстра; *Берар Крістіан* (1902—1949), французький театральний художник.

[4] До таких спокус Жіроду відносить: життя, буржуазію, жінок, світське товариство, скептичну філософію.

[5] *Жак Простодушний* і *Жозеф Прюдом* — загальні імена. Перше означає «селюк», друге — «обмежений буржуа» за ім'ям героя п'єс Анрі Моньє.

[6] Обігрується прізвище Лафонтена, яке походить від французького слова la fontaine, що означає «фонтан».

[7] *Ренар Жюль* (1864—1910), французький письменник.

[8] *Ватто Антуан* (1684—1721), французький живописець.

[9] У романі «Сюзанна і Тихий океан» розповідається про долю юної француженки, яка опинилася після корабельної аварії на безлюдному острові і прожила там до кінця першої світової війни.

[10] *Бергсон Анрі* (1859—1941), французький філософ-інтуїтивіст.

Спенсер Герберт (1820—1903), англійський філософ-позитивіст.

[11] *Родріго і Хімена* — герої трагедії П'єра Корнеля «Сід».

[12] *«Принцеса Клевська»* — роман мадам де Лафайєт.

[13] *«Тоска»* — опера Джакомо Пуччіні (1858—1924) за однойменною п'єсою французького драматурга Віктор'єна Сарду (1831—1908).

[14] *«Зіпсовані»* — п'єса французького драматурга Ежена Брійє (1901).

[15] *Кальдерон де ла Барка Енао де ла Барреда-і-Ріанйо Педро* (1600—1681), іспанський драматург.

[16] Ідеться про комедії Плавта і Мольєра, що мали однакову назву — «Амфітріон».

[17] *Юбю* — герой п'єс французького драматурга Альфреда Жаррі (1873—1907), який використовує традиції лялькового театру-гіньйоля.

[18] *«Учені жінки»* — комедія Мольєра.

Франсуа Моріак (1885—1970)

[1] *«Херувим з різниці».* «Я входив у літературу, наче херувим з різниці, який грав на своєму маленькому органі»,— писав Моріак.

[2] *Кібела* — в античній міфології богиня плодючості.

[3] Ідеться про роман англійського письменника Девіда Герберта Лоуренса (1885—1930) «Коханець леді Чаттерлей».

[4] *Мане Едуард* (1832—1883), французький художник-імпресіоніст.

Ель Греко (Доменіко Теотокопулі, 1541—1614), іспанський художник, грек за походженням.

[5] *Бійї Андре* (1882—1971), французький письменник і критик.

[6] *Герен Жорж Моріс де* (1810—1839), французький поет-романтик, *Рембо Жан-Нікола-Артюр* (1854—1891), французький поет-символіст.

[7] *Мендес-Франс П'єр* (1907—1982), діяч радикальної, потім соціалістичної партії, прем'єр-міністр Франції у 1954—1955 роках.

[8] *Пор-Рояль* — жіночий монастир, що знаходився неподалік від Парижа і став центром боротьби янсеністів (неортодоксальний напрям у католицизмі за ім'ям голландського теолога Янсенія, 1585—1638) проти єзуїтів, на бік яких став Людовік XIV. Янсеністські громади були розігнані, монастир Пор-Рояль зруйнований, а янсенізм як єретичне вчення засуджений папською буллою.

[9] *Малагар* — родовий маєток Моріака.

Антуан де Сент-Екзюпері (1900—1944)

[1] *Вовенарг Люк де Клап'є* (1715—1747), французький письменник, *Руа Жюль* (1907), французький письменник і драматург.

[2] *Кіплінг Редьярд Джозеф* (1865—1933), англійський письменник.

[3] *Конрад Джозеф* (Юзеф Теодор Конрад Коженевський, 1857—1924), англійський письменник польського походження.

[4] *Мермоз Жан* (1901—1936), *Гійоме Анрі* (1897—1940), французькі льотчики.

[5] *«Голод»* — так перекладено французькою мовою оповідання Р. Кіплінга «Вільгельм Завойовник».

[6] *Ренуар П'єр Огюст* (1841—1919), французький художник-імпресіоніст; *Пастер Луї* (1822—1895), французький хімік і біолог.

[7] *«Аліса у Країні Чудес»* — казка англійського письменника і математика Льюїса Керрола (Чарльз Латуїдж Доджсон, 1832—1898).

[8] *«Так говорив Заратустра»* — філософський твір німецького філософа Фрідріха Ніцше (1844—1900).

[9] *Ламенне Фелісіте Робер де* (1782—1854), французький публіцист і філософ, абат, один з родоначальників християнського соціалізму.

[10] *Ружмон Дені де* (1906), швейцарський письменник.

Андре Мальро (1901—1976)

[1] *Буадеффр П'єр де,* сучасний французький літературознавець.

[2] *Калігула Гай Цезар Германік* (12—41), римський імператор, який уславився своїм деспотизмом.

[3] *Лоуренс Томас Едвард* (1888—1935), англійський розвідник і письменник. Під час війни 1914 року робив спробу підняти проти Туреччини аравійські племена.

[4] *Ван Гог Вінсент Віллем* (1853—1890), французький художник, голландець за походженням.

[5] *Фробеніус Лео* (1873—1938), німецький етнолог і філософ.

[6] *Ур* — стародавнє місто в Месопотамії, у III тисячолітті до н. е.— столиця шумерської держави.

[7] *Грааль* — так називалася у середньовічних романах чаша, де була зібрана кров Христа і яку шукали мандрівні рицарі. Вона ототожнюється з найвищою духовною цінністю. За іншою версією, образ Грааля взято із кельтських сказань, його розуміли як талісман, що мав властивість підтримувати сили і життя людей.

[8] *«Едіп-цар»* — трагедія давньогрецького драматурга Софокла (бл. 430 до н. е.). Її герой, який дізнається, що несвідомо вчинив злочин (вступивши у кровозмісний зв'язок), виколює собі очі.

[9] У статті, присвяченій Алену, Андре Моруа пише: «Світ речей не може існувати без розуму. Але, з іншого боку, реальність — єдине, що спрямовує наші думки».

[10] *Руо Жорж* (1871—1958), французький художник.

[11] *Мелвілл Герман* (1818—1891), американський письменник.

Хокусаї (1760—1849), японський живописець і гравер.

[12] *«Пошуки абсолюту»* — філософська повість Бальзака.

Жан-Поль Сартр (1905—1980)

[1] *К'єркегор Серен Аабі* (1813—1855), датський філософ-ідеаліст і теолог, один з попередників екзистенціалізму;
Хайдеггер Мартін (1889—1976), німецький філософ, засновник екзистенціалізму;
Гуссерль Едмунд (1859—1938), німецький філософ-ідеаліст.

[2] *Шлегель Фрідріх фон* (1772—1829), німецький письменник і філософ, один з основоположників романтизму.

[3] *Бовуар Сімона де* (1908), французька письменниця, дружина Сартра.

[4] *«Великий Ларусс»* — французький енциклопедичний і тлумачний словник, названий за ім'ям його видавця П'єра Ларусса (1817—1875).

Альбер Камю (1913—1960)

[1] *Мораліте* — дидактичний жанр у західноєвропейському театрі XV—XVI століть, виник у Франції.

[2] *Оруелл Джордж* (Ерік Блер, 1903—1950), англійський письменник.

[3] Цими словами, за Біблією, змій спокушав Єву.

[4] *Хакслі Олдос Леонард* (1894—1963), англійський письменник.

[5] *Вега Карпіо Лопе Фелікс де* (1562—1635), іспанський драматург.

Жан Ануй (1910)

[1] Ідеться про п'єсу Ж. Жіроду «Зігфрід».

[2] *Пітоєв Жорж* (1884—1939), французький актор і режисер російського походження;
Барсак Андре (1909—1973), французький режисер і театральний художник.

[3] Ідеться про реставрацію Бурбонів після поразки Наполеона під Ватерлоо.

[4] Мається на увазі роман Чарльза Діккенса «Посмертні записки Піквікського клубу».

[5] Ім'я Тартюфа, героя однойменної п'єси Мольєра, стало загальним і означає «лицемір».

[6] *Мерда Шарль Андре* (1770—1812). У 1794 році під час Термідору заарештував Робесп'єра і тяжко поранив його.

[7] *Беккет Томас* (1117 або 1118—1170), архієпископ Кентерберійський, міністр Генріха Плантагенета.

[1] *Рух дада* — французьке слово «dada» означає дитячою мовою «дерев'яний коник». у переносному розумінні — дитячий лепет. Дадаїзм — модерністська літературно-художня течія, яка існувала між 1916 і 1922 роками. Ініціатором дадаїстського руху був французький поет, румун за походженням, Трістан Тзара (1896—1963).

[2] *Верлен Поль* (1844—1896), французький поет.

[3] *Стівенсон Роберт Льюїс* (1850—1894), англійський письменник.

[4] *Лем Чарльз* (1775—1834), англійський письменник-романтик.

[5] Згадується п'єса Луїджі Піранделло «Шестеро персонажів у пошуках автора».

[6] *Тріоле Ельза* (1896—1970), французька письменниця, дружина Арагона.

[7] Вірш Генріха Гейне з циклу «Ліричне інтермеццо».

[8] *Струензе Йоганн Фрідріх, граф фон* (1737—1772), прем'єр-міністр Данії, був обвинувачений у заколоті і страчений.

[9] *Рільке Райнер Марія* (1875—1926), австрійський поет.

[10] *Бріон Фредеріка,* дочка пастора у Зезенгеймі поблизу Страсбурга, якою був захоплений Гете і яка викликала цілу низку його ліричних віршів, а також була прототипом Гретхен у «Фаусті».

[11] *Арнім Беттіна фон* (у дівоцтві Брентано, 1785—1859), німецька письменниця.

[12] Обігрується назва роману французького письменника Кребійона-сина (Клода Проспера Жоліо, 1707—1777) «Омана серця і розуму».

[13] *«Правдива брехня»* — назва новели Арагона. «Поезія і правда» — назва твору Й.-В. Гете.

[14] *Малібран Марія де ла Фелісідад Гарсія* (1808—1836), французька оперна співачка, іспанка за походженням.

ЗМІСТ

Естетика Андре Моруа. Вступна стаття І. М. Овруцької 3

Розділ I

ВЕЛИКІ ПРЕДТЕЧІ

Монтень 25
Лабрюйєр 34
Вольтер 44
Жан-Жак Руссо 55
Шатобріан 62
Стендаль 69
Оноре де Бальзак 76
Альфред де Мюссе 92
Гюстав Флобер 104

Розділ II

ЖИТТЄВА СИЛА РОСІЙСЬКОГО РЕАЛІЗМУ

Мистецтво Тургенєва 115
Лев Толстой 132
Мистецтво Чехова 144

Розділ III

У ВИРІ XX СТОЛІТТЯ

Роль письменника у сучасному світі . . . 160
Слову дано багато 173
Роман не вмер 176
Імена, що стерлися 180
Я проти оргії відчаю 183
Анатоль Франс 190
Ромен Роллан 196

Марсель Пруст 208
Жан Кокто 218
Роже Мартен дю Гар 234
Жан Жіроду 245
Франсуа Моріак 258
Антуан де Сент-Екзюпері 271
Андре Мальро 283
Жан-Поль Сартр 297
Альбер Камю 308
Жан Ануй 318
Поль Елюар 330
Луї Арагон 331
Примітки 339

Памятники эстетической мысли

Андре Моруа

ИСКУССТВО И ЖИЗНЬ

СБОРНИК

Составление, вступительная статья,
примечания,
перевод с французского
Овруцкой Ирины Николаевны

Киев, «Мыстэцтво», 1990

На украинском языке

Редактор *Л. Д. Гоголєв*
Художник *В. В. Красій*
Художній редактор *В. В. Красій*
Технічний редактор *Л. Л. Ніколенко*
Коректор *Н. М. Шугай*

ІБ № 2052

Здано на виробництво 12.04.89. Підписано до друку 26.06.89. Формат 70×100¹/₃₂. Папір друк. № 2. Гарнітура звичайно-нова. Друк високий. Умовн. друк. арк. 14,7 (в т. ч. 0,08 вкл.). Умовн. ф.-відб. 15,44. Облік-вид. арк. 16,66. Тираж 6000 пр. Зам. 9—120. Ціна 1 крб. 60 к.

Видавництво «Мистецтво».
252034, Київ, Золотоворітська, 11.

Київська книжкова фабрика «Жовтень».
252053, Київ, Артема, 25.

Моруа А.

М80 Мистецтво і життя: Зб. / Упоряд., вступ. стаття, приміт., імен. покажчик і пер. з фр. І. М. Овруцької. — К.: Мистецтво, 1990. — 360 с.— (Пам'ятки естет. думки).

ISBN 5—7715—0391—6 (в опр.): 1 крб. 60 к., 6000 пр.

До збірки входять твори Андре Моруа, в яких розкриваються естетичні погляди видатного французького письменника-реаліста. Особливу увагу приділено вивченню і популяризації митцем російської класичної літератури, зокрема вміщено уривки з його твору «Тургенєв», із статей, присвячених світовому значенню творчості Льва Толстого, а також нарис про А. Чехова. До книги увійшли праці про французьку класичну спадщину як джерело сучасної національної літератури, аналізуються твори великих реалістів минулого. Розрахована на всіх, хто цікавиться питаннями естетики та літературознавства.

М $\frac{0301080000—127}{М207(04)90}$ 59—90 ББК 87.8+83.3(0)

1 руб. 60 к.