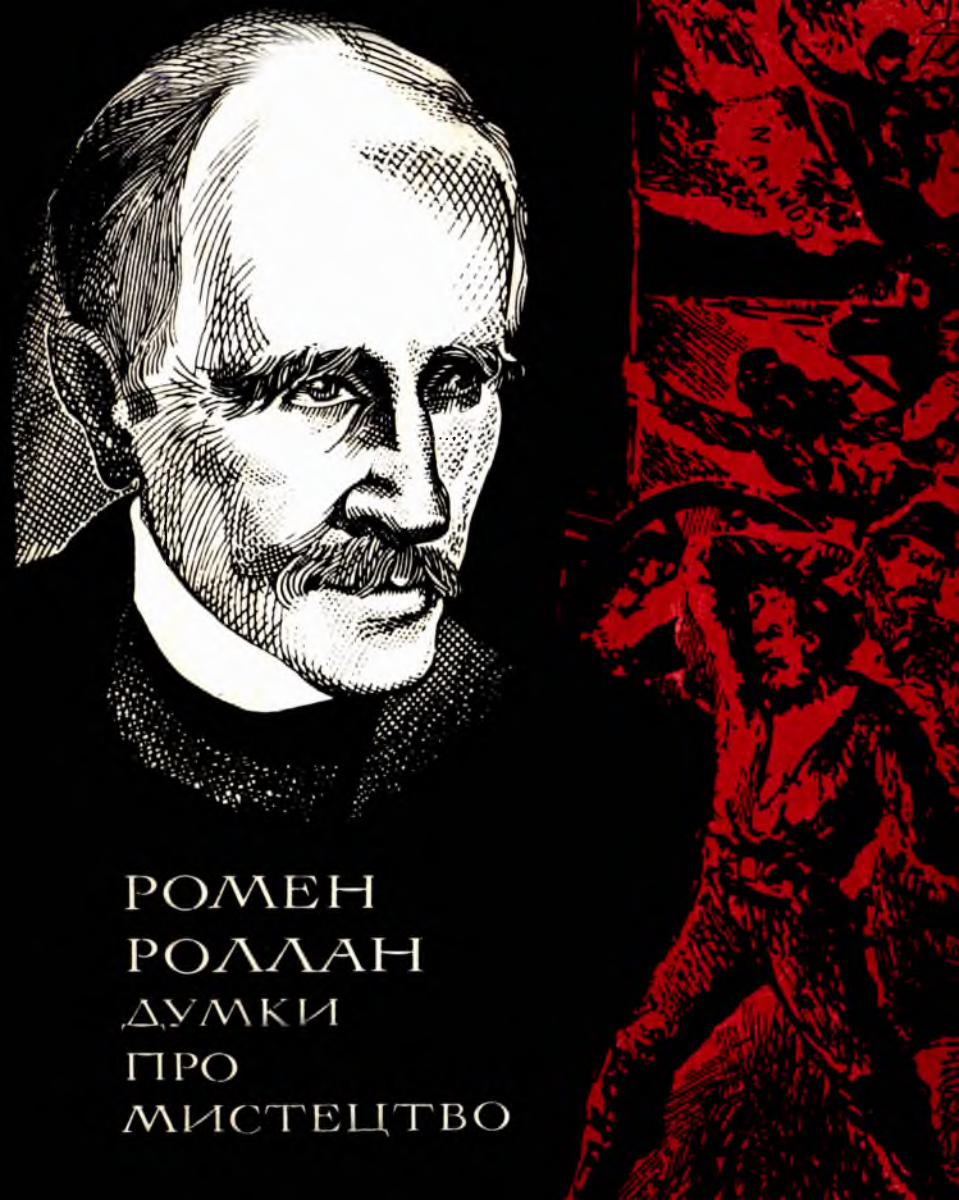

РОМЕН РОЛЛАН
ДУМКИ ПРО МИСТЕЦТВО

РОМЕН РОЛЛАН

У книзі зібрано теоретичні праці і статті визначного французького письменника Ромена Роллана, присвячені питанням мистецтва. У них викладено основні засади його естетики, якими є реалізм і народність мистецтва, утвердження громадянського покликання митця.

Вступна стаття, якою відкривається збірка, висвітлює еволюцію естетичних поглядів Ромена Роллана, пов'язану з формуванням його світогляду і визначенням ідейно-філософських та громадсько-політичних позицій.

Книга розрахована на широкі кола читачів, які цікавляться літературою і театром.

ПАМ'ЯТКИ
ЕСТЕТИЧНОЇ
ДУМКИ

ПЕД

торрент-толока
оцифровано
ГУРТОМ
toloka.to

Ромен Роллан. Портрет роботи М. П. Глущенка. 1932 рік.

ПАМ'ЯТКИ ЕСТЕТИЧНОЇ ДУМКИ

РОМЕН РОЛЛАН

ПАМ'ЯТКИ ЕСТЕТИЧНОЇ ДУМКИ

РОМЕН РОЛЛАН

ДУМКИ ПРО МИСТЕЦТВО

ЗБІРНИК

КИЇВ «МИСТЕЦТВО» 1977

7
Р67

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

Переклад з французької М. Я. ОВРУЦЬКОЇ

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

Рецензент перекладу — М. М. ЛИСЕНКО

Р $\frac{10507-229}{М207(04)-77}$ 471—77

© ВИДАВНИЦТВО «МИСТЕЦТВО», 1977
Переклад, вступна стаття, примітки.

ЕСТЕТИКА СПРАВЕДЛИВОСТІ

Коли вдивляєшся у тонкі риси знайомого одухотвореного обличчя, у ясні очі, погляд яких пильно і пристрасно, з німим запитанням звернений у світ,— саме таким відтворений Ромен Роллан відомим майстром живопису народним художником СРСР М. П. Глущенком,— ніби стаєш реальним свідком глибокого і бентежного внутрішнього життя цієї людини.

Ромен Роллан... Видатний французький письменник і мислитель XX століття. Новатор, активний громадський діяч і спадкоємець кращих національних традицій французької і надбань світової літератури.

Визначну роль Ромена Роллана в русі прогресивної громадської думки на Заході високо оцінив Моріс Торез. Роллан, «як Барбюс і Вайян-Кутюр'є,— пише він в автобіографічній книзі «Син народу»,— був у перших лавах борців за мир», і «одним з перших висловив свою палку симпатію до радянської Революції. Він став на бік пригноблених народів у їхній боротьбі проти колоніального гніту. Ромен Роллан проголосив єднання людей доброї волі. Він пристрасно закликав цивілізовану Європу перетнути шлях фашизму» [1].

Важко уявити собі літературний процес нашого часу без творчості Ромена Роллана — автора романів-епопей «Жан-Крістоф» і «Зачарована душа», іскрометного «Кола Брюньйона» і «Героїчних життів» — циклу біографій Бетховена, Мікеланджело, Толстого, драматургічних творів, об'єднаних назвою «Театр Революції», теоретичних статей та есе, присвячених питанням літератури і мистецтва, полум'яних публіцистичних виступів — відгуків на найгостріші проблеми сучасності.

[1] Maurice Thorez. Fils du peuple. Editions en langues étrangères. M. 1951, стор. 116.

Мистецтво Ромена Роллана, поряд з творчістю Анатоля Франса, Генріха і Томаса Маннів, Теодора Драйзера, Бернарда Шоу,— знаменне явище прогресивної реалістичної літератури Заходу першої половини нашого віку. Найцінніше в ньому — показ духовного зростання людини, еволюції свідомості героя-гуманіста, громадянина і творця. Проблема становлення особистості у конкретній історичній обстановці XX століття переростає у проблему розриву з буржуазними нормами життя, зречення індивідуалізму і бунту проти «ярмарку на площі». Критерієм, що визначає людську цінність, стає громадська діяльність людини. Показ духовного прозріння героя, який зв'язав свою долю з долею народу, невідривний від постановки загальних проблем суспільного розвитку, корінного перелому у світогляді французької інтелігенції, яка усвідомлювала справедливість ідей соціалізму.

Реалістичне мистецтво Ромена Роллана, осяяне світлом нових, революційних ідей і пройняте високим етичним пафосом утвердження благородного покликання людини і її неосяжних творчих можливостей, протистоїть антидемократичній, занепадницькій літературі Заходу. Зображення письменником дійсності у її революційному розвитку розширює межі критичного реалізму Роллана як художнього методу, наближаючи його до реалізму соціалістичного.

Не відразу піднявся письменник до усвідомлення нового соціального ідеалу. Болісним, сповненим глибокої боротьби з самим собою, був творчий шлях Роллана, який, долаючи ілюзії абстрактного гуманізму, під впливом Великого Жовтня і ленінських ідей став до лав борців за революційну перебудову світу.

Естетика Роллана, що є темою даної збірки його теоретичних праць, розкриває цей складний шлях пізнання письменником реальної дійсності і еволюцію його світогляду. Розвиток естетичних поглядів Роллана невіддільний від процесу кристалізації його ідейно-філософської думки, визначення громадсько-політичних позицій.

Основні засади естетики Ромена Роллана, що увібрала в себе духовні цінності минулого та передові ідеї сучасності і розвивалася під благотворним впливом творчості Бетховена і Шекспіра, Гете і Гюго, Толстого і Горького,— реалізм і народність, матеріалістичне розуміння соціальної детермінованості мистецтва, яке є могутньою зброєю виховання свідомості народу і перетворення світу, громадське покликання митця. Тому ідейно-естетична теорія Роллана — важливий вклад у духовне надбання всієї прогресивної культури Заходу. Вона показує, які горизонти відкриваються

перед- тими діячами світової культури, котрі черпають своє натхнення у героїчному подвигу і великому прикладі радянського народу.

У збірці представлено основні твори в галузі літератури і театру, а також публіцистичні статті, які мають дати уявлення про зміст і напрям ідейно-естетичних новаторських пошуків Роллана, його еволюцію, філософське і політичне кредо. Вміщені за хронологічним принципом у кожному розділі, вони, звичайно, не охоплюють усього багатства теоретичного доробку письменника. Зокрема, лишились за її межами його визначні музикознавчі твори і праці, присвячені образотворчому мистецтву. З метою висвітлення якомога ширшого кола питань і більшої кількості праць, упорядник, обмежений обсягом даної збірки, подав деякі матеріали з скороченнями.

Літературна діяльність Ромена Роллана починалася наприкінці дев'яностих років минулого віку, в умовах політичної реакції, що була наслідком поразки Франції у франко-прусській війні і розгрому Паризької комуни. Це був час, позначений загостренням соціальних протиріч, викликаних переходом від домонополістичного капіталізму до імперіалізму. Політичну базу режиму республіки становив союз буржуазної «демократії» з монархічною клерикальною реакцією. Експансіоністська політика французьких імперіалістів і брудна справа Дрейфуса продемонстрували всьому людству суть прогнилого буржуазного режиму у Франції. Відповіддю на наступ реакції був широкий громадський рух, що сколихнув усю країну. На весь світ пролунало гнівне «Я обвинувачую» Еміля Золя, до ганебного стовпа прикував французьких мілітаристів і націоналістів у «Сучасній історії» Анатоль Франс. Ідеї соціалізму завойовували все більше прихильників не тільки серед французького пролетаріату, але й серед інтелігенції.

Філософія і література цього періоду відображають складні процеси, що відбуваються в суспільстві. Ідеалістична філософія Анрі Бергсона, яка протиставляє інтуїцію матеріалістичній теорії пізнання, стає основою творчості Марселя Пруста — родоначальника школи потоку свідомості, і впливає на різні напрями декадентської літератури кінця XIX — початку XX століття, характерні відірваністю від життя, культом «чистого» мистецтва, песимізмом і містицизмом, витонченістю формалістичних пошуків, затемненістю образів і еротизмом.

Паралельно з бергсоніанством великого поширення набувають ідеї Ніцше, його пройнятий цинічним імморалізмом культ «надлюдини». «Володарем дум» стає Зігмунд Фрейд, який зводив усі види діяльності і поведінку людей до виявлення підсвідомих, інстинктивних, а саме сексуальних потягів.

Декадентська проза Марселя Швоба, що зображує людину у всевладді ірраціонального, твори Анрі де Ренье і П'єра Луїса з їх соціальною мізантропією й естетизацією індивідуалізму зближуються з ідеологією, яка знаходить свій яскравий вияв у літературі відвертої імперіалістичної реакції — Моріса Барреса, Шарля Морраса, Поля Адана.

Літературі імперіалістичної агресії і декадансу протистояла творчість письменників, які продовжували традиції критичного реалізму, і насамперед Еміля Золя й Анатоля Франса, а також Жюля Ренара, Шарля Луї Філіппа, Анрі Барбюса, Жан-Рішара Блока та інших.

У цій атмосфері політичної та ідеологічної боротьби відбувалося формування Роллана як письменника і мислителя, який з юнацьких років зайняв позицію неприйняття буржуазної дійсності і буржуазного мистецтва.

Ромен Роллан народився 29 січня 1866 року в містечку Кламсі, в родині нотаріуса. Музика була в дитинстві тим ключем, що відкрив йому розуміння «єдності людей», Бетховен і Шекспір оволоділи в юні роки його серцем і розумом, навчання у Вищій Нормальній школі в Парижі завершило його класичну освіту.

Набуті ним знання були суперечливими. Він познайомився із скептицизмом Ренана, а слухаючи курс філософії Брюнетьєра — послідовника Іпполіта Тена,— з суб'єктивно-ідеалістичними тенденціями позитивізму. Демократичними ідеями, забарвленими народницьким романтизмом, були насичені лекції з історії, яку викладав Габріель Моно, учень і друг відомого історика французької революції Мішле, зв'язаного з республіканцями 1848 року. Не піддавшись впливу ідеалістичної філософії («..песимізм мого вчителя Брюнетьєра виявив у мені (раніше, ніж я зробив це сам) свого ворога — той революційний оптимізм, який мав урешті-решт восторжествувати у моїй внутрішній боротьбі» (325) [1],— писав згодом Роллан), він захоплюється пантеїзмом Спінози і вченням давньогрецького філософа Емпедокла Агрігентського, котрий роз-

[1] Цифрою в дужках у вступній статті позначається цитована сторінка даної книги.

глядав життя як довічну боротьбу могутніх сил Любові і Ненависті, у якій перемагає Любов.

Та головними джерелами натхнення молодого Роллана були героїчний оптимізм Бетховена і гуманізм Шекспіра, віра Гете в творчі сили людини, що в боротьбі здобуває свободу і щастя, революційний пафос Гюго. Визначну роль у становленні Роллана як митця відіграв геній Толстого, його могутній реалізм.

Після закінчення Нормальної школи Роллан два роки живе в Італії, вивчаючи в Римі образотворче мистецтво і творчість визначних італійських композиторів. Там і зародилися перші драматургічні твори Роллана, надихані атмосферою італійського Відродження. Більшість із них так і лишилася задумами, а написані не були опубліковані.

Першим твором Роллана, який побачив світ, була п'єса «Святий Людовік» (1897). Нею розпочався задуманий ним цикл «Трагедії віри», до якого входили також «Аерт» (1898), «Настане час» (1903) і примикала драма «Савонарола» (1896). П'єси були об'єднані абстрактною ідеєю духовної краси подвигу людини заради морального обов'язку. Лише у творі «Настане час», присвяченому подіям англо-бурської війни, знайшли реалістичне відображення оточуюча дійсність, загарбницька, колоніалістська політика імперіалізму.

Знайомство і дружба з сімдесятирічною Мальвідою фон Мейзенбуг розширили кругозір майбутнього письменника, ввели його в атмосферу політичного і духовного життя Європи минулого віку. Вигнана з Німеччини після поразки революції 1848 року, Мальвіда фон Мейзенбуг була другом Мадзіні, Герцена, Вагнера, Ібсена і, як пише Роллан, «усіх великих воїтелів духу другої половини XIX віку». Її розповіді про революцію 1848 року у Франції в пам'яті молодого Роллана переплітались зі спогадами про французьку революцію 1793 року, що жили в родині письменника, прадід якого був у ті незабутні роки «апостолом свободи».

У 1895—1897 роках Роллан вступає у літературну боротьбу. Слід зазначити, що молодий професор історії музики (повернувшись до Франції після перебування в Італії та Німеччині, Роллан у Сорбонні захистив дисертацію на тему «Історія опери в Європі до Люллі і Скарлатті» і став викладати у Нормальній школі, а згодом у Сорбонні) починає цю боротьбу з відкритим забралом, захищаючи на фронті мистецтва не лише свої естетичні, а й політичні погляди.

Вже у перших теоретичних творах Роллана виявився його бойовий запал полеміста і громадянський темперамент апологета

нового мистецтва, покликаного служити народові і сприяти «духовному оздоровленню нації».

У 1900 році в журналі «Ревю д'ар драматік» з'явилася його стаття «Отрута ідеалізму». Ця рання праця позначена рисами, притаманними естетиці зрілого Роллана — цілеспрямованістю, войовничим, наступальним характером викладених у ній ідей, патетикою та іронією, полемічною загостреністю і конструктивністю, яка полягала у тому, що поряд з запереченням занепадницького буржуазного мистецтва, гострими випадами проти буржуазної цивілізації, висувається розгорнута позитивна програма. Стаття являє собою літературний маніфест, який звучить закликом покінчити з кволою маячнею декадентів, розвіяти містичний туман, який паралізує волю, привчає до розумової сплячки навіть тих, хто хоче працювати заради визволення світу, закликом до боротьби за створення повнокровного і здорового мистецтва, яке б відображало життя, виховувало у людях владну потребу в істині. Маючи на увазі піднесення революційного руху у Франції, значне поширення соціалістичних ідей, Роллан пише: «в галузі політики велася мужня боротьба за істину. Не менш потрібно захищати її і в мистецтві» (42). Зміст цих вимог зводиться до утвердження активної ролі, політичної місії мистецтва як засобу соціального перетворення суспільства. Протиставляючи безплідним мріянням реальну дію, Роллан вбачає у письменникові — солдата, кермана, якому належить бути попереду у битві, що насувається.

Вихідною позицією естетики та етики Роллана є принцип справедливості. Мистецтво має бути пройняте ясним духом, здоровим глуздом, щоб допомогти людям розібратися у реальній дійсності, вирвати, якщо треба, силою, їх любов до ілюзій, які присипляють і отруюють волю.

Роллан палко обстоює основні принципи реалістичного мистецтва, побудованого на правді життя і нерозривному зв'язку з ним. Він вимагає, щоб художній «твір міцно стояв ногами на землі! Щоб він брав участь у земному житті! Щоб, зображуючи дійсність, митець дерзав дивитися їй в обличчя!» (43).

Роллан різко розмежовує поняття справжнього і фальшивого ідеалізму. Під першим він розуміє вивчення природи, вважаючи ідеалом «дух реальності». Другий, «...фальшивий ідеалізм, який обходиться без спостереження і без досвіду,— не що інше, як марнославні лінощі, що задовольняються балакучою риторикою...» (60). Проти цього фальшивого ідеалізму і скерований пафос статті, яка закликає служити правді у будь-якій сфері діяльності. Автор підкреслює, що мова йде про реформу не стільки літера-

турну, скільки моральну. Ці думки — яскраве свідчення нерозривної єдності естетики Роллана з його морально-етичними принципами, які згодом перетворяться на чітку політичну позицію письменника.

«Істина насамперед!», «Оголосимо війну брехні!» — закликає Роллан, вимагаючи усунення «декадентського лахміття», «неомістичного мотлоху», які перегинають шлях і заважають іти вперед.

Іти вперед... Цей девіз стає рушійною силою пошуків Роллана на всіх етапах його діяльності. Вперед, разом з віком, уловлюючи його найпрогресивніші тенденції, воюючи за них в умовах занепаду буржуазного суспільства і наступу реакції,— такий зміст і напрям творчих зусиль письменника, пройнятого почуттям своєї громадянської відповідальності. Саме вони визначають його ставлення до політичних подій і явищ суспільного життя.

Стаття «Отрута ідеалізму» присвячена Шарлю Пегі, другові Роллана і редакторові журналу «Двотижневі зошити», навколо якого під час справи Дрейфуса групувалася прогресивна письменницька молодь. «Двотижневі зошити» безстрашно закликали йти в атаку проти брехні у політиці і злочинів цивілізації» (252),— писав Роллан у своєму «Прощанні з минулим». У цьому журналі Роллан опублікував згодом свої драми революції, «Народний театр», «Життя Бетховена» і «Життя Мікеланджело», а також роман «Жан-Крістоф» (пізніше журнал, піддавшися шовіністичним настроям, втратив своє обличчя).

Участь Роллана в ідеологічній боротьбі епохи пов'язана з його зверненням до соціалізму: «Якщо є будь-яка надія уникнути загибелі, яка загрожує сучасній Європі, її суспільству і її мистецтву, то надія ця — у соціалізмі. Тільки в ньому вбачаю я початок життя» [1],— зазначає Роллан у щоденнику за 1895 рік. І, висловлюючи свою переконаність у справедливості і перемозі соціалістичних ідей, він бачить порятунок для мистецтва лише в утвердженні їх. «Буржуазне мистецтво вражене старечою інфантильністю, а це — кінець його розвиткові. Досі я вважав, що мистецтво приречене на загибель. Ні, згасне одне мистецтво і заполум'яніє інше. Я хочу показати в нарисові про соціалістичне мистецтво оновлення сюжетів і дійових осіб, яке має відбутися, гармонійне здоров'я, мужнє право нового мистецтва на існування» [2]. Слід зазначити, що на цьому етапі уявлення Роллана про соціалізм ще досить

[1] R. Rolland. Mémoires. Editions Albin Michel, Paris, 1956, стор. 252.

[2] Там же, стор. 255.

розпливчасті, і, не беручи участі в соціалістичному русі, він, за власним визначенням, стоїть на позиції «індивідуалістичного соціалізму».

Шукаючи відповіді на пекучі питання сучасності, Роллан звертається до Толстого, до цього чистого джерела мудрості і людяності. У «Передмові до листа Толстого», надрукованій у «Двотижневих зошитах» за 1902 рік, автор називає правдиве мистецтво великого російського письменника надійним провідником у «моральній анархії» часу. Зрозумівши гнівні випади Толстого проти французького мистецтва як засудження претензійної і нездорової декадентської літератури, Роллан усією душею прийняв його погляди на мистецтво з великої літери, як на високе покликання, що вимагає жертв, а не є кар'єрою, джерелом матеріальної вигоди. Роллан висловлює мрію про те, щоб мистецтво увійшло в саму гущу народу, не будучи власністю привілейованої касти, увійшло «звільненим від своїх привілеїв, пенсій, орденів, своєї казенної слави». «Світ не потребує,— пише він далі,— тих десяти тисяч так званих мистецьких творів (що претендують на художність), які щороку з'являються у паризьких Салонах, сотень театральних п'єс, тисяч романів. Йому потрібні три-чотири генії на сторіччя і такий народ, у якому живі розум, добро і розуміння прекрасного, народ із здоровим серцем, здоровим розумом, здоровими очима, здатний бачити, почувати і розуміти, що є прекрасного і доброго у світі, і такий, що працює над тим, аби цим прекрасним і добрим прикрасити життя» (49).

Протиставляючи, як і в статті «Отрута ідеалізму», таке мистецтво хворобливому, безплідному занепадницькому мистецтву «естетів», Роллан віддає глибоку шану найвизначнішому майстру життя в мистецтві, майстру мистецтва живого, яким він вважає автора «Війни і миру».

Участь Роллана у літературній боротьбі дев'яностих років виявилася не тільки в галузі теорії. Безпосереднім відгуком на події сучасної йому дійсності була навіяна справою Дрейфуса драма Роллана «Вовки» (1898), якою він розпочав свій цикл «Театр Революції» — задуману ним у 1897—1901 роках епопею революційного народу, призначену для народного театру. До циклу входили «Дантон» (1900), «Чотирнадцяте липня» (1901), а також драма «Торжество розуму» (1899). Звертаючись до героїчних сторінок історії французького народу і знаходячи там своїх героїв, Роллан насичує драми диханням гострої політичної боротьби сучасності, протиставляючи разом з тим революційне минуле Франції сучасній епосі занепаду. Показуючи народ, запалений

ідеєю свободи, який піднявся на гребінь революційної хвилі, він висуває його на авансцену історії, визнає і обстоює за ним право вирішувати свою долю, проте на тому етапі розцінює ще революцію як явище стихійне.

«Театр Революції» був тим народним видовищем, ідею якого виношував Роллан і яка лягла в основу його книги «Народний театр» — есе з естетики нового театру.

Пафос книги Роллана, де розгорнуто конкретну програму побудови народного у найглибшому розумінні цього слова театру, у заклику до народу творити не тільки своє мистецтво, а й свою долю. «Ви хочете створити народне мистецтво? Почніть зі створення народу — народу, який був би достатньо вільним від турбот, щоб насолоджуватися мистецтвом, народу, який мав би дозвілля, який не був би роздавлений злиднями, непосильною працею, народу, не одурманеного всілякими забобонами, фанатизмом справа і зліва, народу — владаря своєї долі, народу — переможця у боротьбі, що точиться нині...» (148). Ці слова, якими Роллан закінчує книгу, могли б правити за її епіграф. Цінність цієї праці полягає у розумінні необхідності постійного оновлення мистецтва, яке сприяло б оновленню життя.

Естетична програма Роллана — творити нове мистецтво для нового суспільства — грунтується на матеріалістичних засадах — розумінні мистецтва як продукту суспільних відносин, породженням яких воно є, і водночас як великої сили, що впливає на зміну цих відносин, виховуючи свідомість народу.

З молодим запалом розвиває Роллан ідею побудови цього театру, розглядаючи проблему в історичному, політичному, художньому і економічному аспектах. Саме цим бойовим темпераментом творення, утвердження нового і заперечення старого, віджилого (недарма одним з епіграфів до книги взято слова з листа Шіллера до Гете: «Прийшло нове, старе померло»), викликаний анархічний дух майже цілковитого заперечення духовних надбань минулих часів, той визивний радикалізм суджень, який прозвучав ще у згаданій передмові до листа Толстого: «Бувають дні, коли я без усякого обурення думаю про пожежу Александрійської бібліотеки. Яка нам користь від цього мертвого минулого, що давить нас, від цього нагромадження наук, мистецтв, цивілізацій, навалених у купи над життям?» [1].

[1] R. Rolland. Compagnons de route. Introduction à une lettre de Tolstoy. Editions du Sablier, Paris, 1936, стор. 195—196.

Роллан виходить з констатації незаперечних прав народу — деміурга нового життя — на новий театр. У полемічному запалі він заявляє, що мистецтво минулого більш ніж на три чверті мертве і що не слід без розбору нав'язувати народові XX століття мистецтво та ідеї віджилих аристократичних суспільств.

У першому розділі своєї праці автор і намагається грунтовно розглянути класичну спадщину з погляду того, що корисного може в ній почерпнути сучасний народний глядач.

Наріжним каменем комедійного народного театру, елементи якого наявні у Франції, Роллан вважає Мольєра, навіть ближчого, на його думку, до народу, ніж до буржуазії. І хоч такі його класичні шедеври, як «Мізантроп», викликають у народного глядача нудьгу, вклад цього визначного майстра великий і полягає в тому, що Мольєр об'єднує усі верстви «у спільних братніх веселощах». Та повністю задовольнити вимоги народного театру Мольєр не здатний, як і жанр комедії взагалі. «Сміх — це сила: розумна сатира на пороки дає задоволення розуму. Але в ній не можна знайти досить сильного стимулу до дії» (62),— пише Роллан. Продовжуючи свою думку, він зазначає, що класична комедія обмежена цариною здорового глузду. І хоча нема нічого дорогоцінніш ого за здоровий глузд, народ керується не самим лише розумом, а в більшій мірі інстинктом і пристрастями. Їх і слід підтримувати й спрямовувати, що є покликанням великого трагічного мистецтва, п'єс, які збуджували б героїчні пориви душі, силу пристрастей і волі. Та класична французька трагедія далека від народу і незрозуміла йому. Театр Расіна служить «чистому мистецтву», а тому може бути розрахований лише на аристократію. Могутній потік дії у драмах Корнеля хоч і захоплює публіку, але ці драми не стали народними через затемненість стилю, абстрактність і неактуальність ідей. Їх сюжети і дійові особи з їхніми душевними поривання ми і галантністю безнадійно застаріли, а тому чужі і далекі народові. Роллан вважає, що душа мистецтва Корнеля втрачена для сучасників, що драматургія його відштовхує народну аудиторію.

Відверто шкідливою для народу, на думку Роллана, є і романтична драма (він має на увазі епігонів Гюго, хоча б Дюма-батька), «театр-фанфарон», який нагадує «арлекіна у строкатому вбранні суперечливих ідеологій». Разом із своєю епохою відживає і буржуазна драма, якщо вона постійно не оновлюється, бо народ лишається байдужим до проблем, обмежених рамками буржуазного світу. Не відбиває інтересів народу, більше того, ображає народ сучасна комедія, хитаючись між слащавістю і порнографією.

Роллан розглядає й іноземний репертуар з погляду використання його для народного театру — великих митців минулих віків: Софокла, Шекспіра, Лопе де Вегу, Кальдерона, Шіллера, тих, що «були народними, принаймні у деяких своїх творах». Проте він бачить велику перешкоду у відмінності епох і національностей, що віддаляє їх від французького народу і викликає потребу пристосовувати до смаків публіки. На думку Роллана, не варто зберігати в репертуарі для народу, який вийшов з рабства, такі твори Толстого, як «Влада темряви» та Гауптмана «Ткачі», бо це «суцільні крики горя або похмурі оповідання, загрозливий відчай яких скоріше здатний пробудити совість багатіїв, аніж підтримати або розважити бідняків» (82).

З багатьма твердженнями Роллана, звичайно, важко погодитись. Це стосується, зокрема, класичної комедії, яка, ніби стираючи класові грані, апелює лише до почуття гумору глядача. Заперечення викликає і те, що ніби комедія, спираючись на розум, а не на емоції, позбавлена будь-якої мобілізуючої сили. Твердження про потребу народу в емоційних стимулах, мотивовану тим, що основним рушієм його вчинків є інстинкти і пристрасті, викликано ставленням Роллана на тому етапі до народу як до стихійної сили. Упередженістю звучить характеристика, яку Роллан дає Расіну — великому французькому національному поету, що вклав у галантно-витончену форму своїх трагедій ідейно-політичний зміст, котрий робить їх співзвучними настроям передових кіл французького суспільства XVII ст. Спірним є й його положення відносно Корнелієвої трагедії — цієї справжньої школи героїзму і громадянських доброчесностей. Щодо оцінки драматургії Толстого та Гауптмана, то вона спростовується хоча б практикою радянського театру.

У другій частині праці, присвяченій новому театру, автор розглядає його попередників, якими він називає у першу чергу філософів XVIII століття, великих предтеч французької революції — Жан-Жака Руссо і Дені Дідро. Він наводить «Лист про видовища» Руссо, у якому автор, гостро засуджуючи театр і культуру своєї епохи, допускав можливість відродження драматичного мистецтва в тому разі, якщо воно набере національного і народного характеру, як у древніх греків. Роллан згадує про оригінальну ідею Руссо щодо народних свят — цю тему Роллан розвиває в останньому розділі своєї праці. Спираючись на «Парадоксі про актора» Дідро, Роллан підкреслює, що, менше піклуючись про виховні і більше про естетичні завдання театру, автор у наміченій ним реформах теж спирається на досвід давньогрецьких театрів, що

вміщали до 80 тисяч громадян і де хвилювання людських мас впливало і на кожного окремого глядача, і на акторів.

Сподкоємцями просвітителів Роллан вважає Луї-Себастьяна Мерсьє, який у «Новому досвіді драматичного мистецтва» і «Новій критиці французької трагедії» вимагав створення народного театру, а також Бернардена де Сен-П'єра, що висував ідею театру, зверненого до всієї нації, де б французький Шекспір відродив героїчні сторінки минулого батьківщини, такі, як історія Жанни д'Арк.

Мов до своїх однодумців, звертається Роллан до діячів французької революції кінця XVIII століття — Мірабо, Давіда, Дантона, Сен-Жюста, Робесп'єра та інших, які відіграли велику роль в утвердженні ідеї народного театру. Він цитує Марі-Жозефа Шеньє, котрий, розглядаючи театр як засіб громадської освіти, вважає, що останній має виховувати «пошану до законів, любов до свободи, ненависть до фанатизму й огиду до тиранів».

Автор «Народного театру» спиняється на головних постановах Комітету громадського порятунку і декретах Конвенту, що стосуються театру і народних свят, а також на працях Жюля Мішле, який, написавши історію французької революції кінця XVIII століття, пристрасно пропагував народний театр як могутній засіб зближення людей і національного відродження.

Значна частина праці — це огляд практики народних театрів у Франції. Тут Роллан віддає шану засновнику першого народного театру Морісу Потешеру, якому він і присвячує свій твір, а також іншим першопрохідцям у цій галузі. Він підкреслює слабкість усіх спроб, які здійснювалися відокремлено одна від одної, і неспроможність їх подолати рутину, що панувала в акторському середовищі, еклектичність репертуару, байдужість публіки.

Роллан активно пропагує свої естетичні погляди, відстоюючи власну політичну позицію. У журналі «Ревю д'ар драматік» з'являється його стаття про ідейні завдання театру і його репертуар. На сцені Нового театру Луї Люме 30 грудня 1900 року ставить п'єсу Роллана «Дантон» на користь страйкуючих робітників тюлевих фабрик Північного департаменту, причому перед спектаклем з промовою виступив Жорес. У театрі «Ренесанс» 21 березня 1902 року йде вистава «14 липня» Роллана, у передмові до якої автор висловлює свою мету — розпалити полум'ям республіканської епопеї героїзм і віру нації, досягти того, щоб справа, перервана в 1794 році, була поновлена і завершена народом більш зрілим і таким, що краще усвідомлює свою долю.

Роллан порушує проблему глядача, аналізуючи її в соціаль-

ному аспекті. Він констатує наявність різкого розмежування народного глядача в умовах капіталістичної Франції, зокрема її столиці. Народ Парижа не є єдиним і монолітним,— вважає він,— частина його, більш забезпечена матеріально, піддалася розбещувальному впливу міста, що потопає у розкошах і не цікавиться народним театром. Друга частина поневіряється у злиднях і неспроможна його відвідувати. Отже, завдання театру полягає в тому, щоб повернути народові, взятому в цілому, його класову свідомість. Спираючись на різноманітних жанрах народного театру,— мелодрамі, історичній епопеї, соціальній і сільській драмі, легенді і казці, цирку,— Роллан відводить першорядну роль історичній драмі.

Третя частина праці присвячена народним святам, яким належить майбутнє, де і глядач і виконавець — сам народ.

Значення твору в цілому, незважаючи на деякі протиріччя автора, надзвичайно велике не тільки для естетичної концепції Роллана, а й для розвитку європейської естетичної думки кінця XIX — початку нашого століття. До високих її надбань належить пропаганда самої ідеї народного театру, покликання якого — збагачувати душу і розум народу, вливати в нього нову енергію, приносити йому радість і відпочинок, ідеї монументального мистецтва, створеного народом і для народу, визнання народу як дорогоцінної матеріальної сили і опори всієї культури. Важливим висновком цієї праці є утвердження реалізму і народності як основи мистецтва нового театру, його місця і ролі у житті й боротьбі народу, необхідності для театру йти в ногу з віком, активності художнього сприйняття мистецтва народом. Цінним є визнання Ролланом нерозривної єдності — ідейності та художності,— що лежить в основі мистецького твору.

Радянському читачеві імпонує сміливе новаторство автора, його громадянський темперамент і та «несамовита жадоба справедливості», що лежить в основі книги «Народний театр» і про яку Роллан згадує у своїй передмові до другого її видання 1913 року: «Хай читачі цієї книги,— пише він,— пробачать їй гріхи молодості, войовничий запал, пристрасну непримиренність і ту несамовиту жадобу справедливості, яка прагне вмістити все минуле, аби все побудувати заново!» (53).

Освітлена революційною ідеєю перебудови суспільства, естетична програма Роллана стає його широкою політичною платформою.

У статті «Кламсі — Москва», написаній у 1936 році, Роллан, оглядаючись на пройдений шлях визнає що створивши драми

революції і намагаючись намітити естетику народного театру (тут він, звичайно, має на увазі і свою теоретичну працю, про яку щойно йшла мова), виступив надто рано: французький народ не усвідомлював своєї сили і не почув заклику письменника.

Свій ідеологічний бій Роллан продовжував, обравши іншу ділянку фронту. Буржуазному меркантилізму, користолюбству він протиставляє великих серцем. «Світ гине, задушений своїм боягузливим, підлим егоїзмом. Розчинімо ж вікна! Впустімо вільне повітря! Хай нас обвіє диханням героїв»,— цими словами Роллан починає передмову до книги «Життя Бетховена» (1903), першу з циклу «Героїчні життя», до якого входять також «Життя Мікеланджело» (1906) і «Життя Толстого» (1911). Бетховену присвячений і його шеститомний музикознавчий твір з підзаголовком «Великі творчі епохи» — над ним він працює близько двадцяти років — і до якого входять праці: «Від Героїчної до Апасіонати» (1928), «Пісня відродження» (1937), «Дев'ята симфонія» (1943). Слід зазначити, що перу Роллана належать і інші грунтовні музикознавчі твори: «Ріхард Штраус» (1899), «Берліоз» (1904), «Гендель» (1910) тощо.

У величі героїчних одинаків, які страждали і боролися, бачить він свій естетичний та етичний ідеал. Відродити в людях віру в життя і в саму людину, надихаючись прикладом трагічного і сповненого звитяжної праці життя Бетховена,— таким був намір письменника у книзі «Життя Бетховена», присвяченій великому музиканту, чий геній і образ наснажували його протягом всього життя. Віщі слова Бетховена «Durch Leiden Freude» («Через страждання — Радість»), якими Роллан закінчує цей свій твір, мають стати, на його думку, девізом кожної героїчної душі. «Durch Leiden Freude» не означає для Роллана милування стражданням, «екзальтації страждання», очищення через страждання (згадаймо Достоєвського). Глибокий зміст цих слів — в утвердженні ідеї боротьби за радість, духовних можливостей людини перебороти страждання. Подолавши сумніви і вагання, знайшовши свою правду «у лавах СРСР», Роллан накреслить на своєму прапорі слова іншого великого мислителя — Гете: «Лиш той життя достойний і свободи, хто день у день за них іде на бій», які логічно доповнять бетховенське кредо.

У задуманому (в 1902 році) як «поема про ціле життя» романі «Жан-Крістоф», що вийшов 1912 року, естетичні ідеї Роллана здобувають плоть і кров. Вони втілені у художніх образах його героїв, а також у відверто публіцистичних фрагментах, які органічно входять в художню тканину твору — тирадах-характери-

стиках сучасного мистецтва, літератури, журналістики, побачених очима Крістофа, що, виступаючи в ролі вольтерівського Простака, вражений видовищем розбещеної французької цивілізації, яка відгонить запахом смерті.

Розв'язуючи проблему становлення творчої особистості в умовах європейської дійсності кінця XIX — початку XX століття з її жорстокими соціальними конфліктами, коли герой-митець виборював правду у гострій сутичці з темними силами реакції, Роллан реалізує свою естетичну концепцію в двох аспектах: це — утвердження свого ідеалу героя і розвиток поглядів на мистецтво, викладених у «Народному театрі».

Наділяючи Жан-Крістофа біографічними рисами Бетховена, він поклав в основу його образу бетховенську велич душі і серця, доброту, яка, за Ролланом, є єдиною ознакою вищості. «Я називаю героями не тих, хто переміг думкою або силою. Я називаю героями лише тих, що були великими серцем»,— писав Роллан у передмові до «Життя Бетховена» (190).

У п'ятій частині роману «Жан-Крістоф» — «Ярмарку на площі» — Роллан з новою силою дає бій сучасному буржуазному мистецтву — гендлярським звичаям, засвоєним французькою літературою, що прикриває гучними словами «мистецтво для мистецтва» снобізм і неуцтво псевдоноваторів. Він таврує театр, у якому панує дух інтелектуальної проституції, і той, що відверто подає «грубі, добре приперчені страви», щедро частує непристойністю, і так званий modern style метрів паризького театру, які підносять смердючу суміш, навчившися «товкти в одній ступі бруд і сердечні почуття, спотворюючи всі відносини між поколіннями, статями, членами родини, близькими друзями» [1]. До цієї брудної купи Роллан змітає і театри, де показувалися вбивства, гвалтування, різні види безумства, «коротше, все те, що могло розворушити нерви і задовольнити приховані варварські інстинкти ультрацивілізованої верхівки суспільства» [2]. З позицій захисту народного мистецтва — здорового, реалістичного, життєствердного, на яких стоїть його Крістоф — духовний син автора,— Роллан викриває і засуджує буржуазну занепадницьку культуру, позначену всіма ознаками розкладу і смерті.

«Жан-Крістоф» був закінчений напередодні першої світової війни і знайшов відгук у серцях людей в усьому світі. Та жор-

[1] R. Rolland. Jean-Christophe. La foire sur la place. Editions en langues étrangères, Moscou, 1957, стр. 355.
[2] Там же, стор. 366.

стоким випробуванням для автора було те, що, сприйнявши ідею життя-самопожертви, якою дихав цей твір, кращі з юних друзів Жан-Крістофа полягли на війні першими. Гіркою сповіддю звучать слова Роллана про те, як здригався він душею, бачачи, що молодь, йдучи за Крістофом, ринулася у братовбивчу війну. «Ми приготували ці жертви... Та не для вас! Не для вашої війни! Ваша війна нічого не створила. Ваша війна їх убила» (254),— кидає він в обличчя співцям кривавої бойні — «усім цим барресам і полям бурже», що прославляли «чесноти», розквітлі завдяки війні. Ці гнівні слова, у яких чути відчай і докори сумління, трагічне визнання власного безсилля вказати молодому поколінню шлях, бо невідомий був він тоді і самому автору, характеризують до болю розвинене почуття моральної відповідальності письменника за ті ідеї, що він несе своїми творами, й ідеали, що утверджує, глибоке розуміння громадянського призначення літератури.

У передмові до збірки «Супутники», що побачила світ у тридцяті роки, Роллан, згадуючи час, який передував першій світовій війні, зазначає: «хто перемагає реакцію, той перемагає і песимізм». І письменник почав цю боротьбу, в першу чергу, долаючи його в собі самому. Саме тоді Роллан пише свій найжиттєрадісніший твір «Кола Брюньйон». Поринаючи в епоху Відродження, у животворну народну стихію, письменник черпає в її духовній розкутості нові сили. «Це, мабуть, найпрекрасніша книга наших днів,— писав Максим Горький.— Треба мати серце, здатне творити чудеса, щоб створити у Франції, після трагедій, пережитих нею, таку бадьору книгу — книгу непохитної і мужньої віри у свою рідну людину, француза. Я схиляюся перед Роменом Ролланом саме за цю його віру, яка звучить у всіх його книгах, у всьому, що він робить» [1].

Образ Кола Брюньйона — майстра-самородка XVI століття — людини з народу, по вінця переповненої радістю життя і творчості, став уособленням невмирущості народного генія, символом свободолюбства і героїзму французького народу. Цей прекрасний твір, насичений оптимізмом і галльським гумором, що є справжньою перлиною творчості Роллана і продовжує кращі національні традиції французької літератури,— втілює типові риси естетики Роллана: гуманізм, демократизм, народність, які в цей період набувають особливого значення та змісту і є живою, реальною

[1] М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24, М., Государственное издательство художественной литературы, 1953, стор. 259—260.

антитезою пануючим у французькому суспільстві напередодні війни людиноненависництву і реакції. Уславлення справжнього народного патріотизму і заперечення війни звучать суворим засудженням шовіністичної мілітаристської політики французької буржуазної республіки, повнокровний реалізм «Кола Брюньйона» — прямим викликом літературі декадансу.

Роки імперіалістичної війни стали для Роллана роками тяжкої душевної кризи. Принципи справедливості, що були для нього провідною зіркою і стимулом для духовного повстання на початку віку проти злочинної політики французьких імперіалістів, зіткнулися тепер з жахливою реальністю війни і необхідністю з'ясувати свою громадянську позицію.

Написана ним у цей час стаття «Над сутичкою», що дала назву збірці його антивоєнних публіцистичних праць, відбиває етап трагічної роздвоєності письменника, який болісно переживає світову катастрофу, крах власних ілюзій, пов'язаних з ідеями служіння батьківщині і людству, та, не примикаючи до революційних сил і соціалістичного руху, не бачить виходу. Позиція Роллана «над сутичкою» — це не відмежування від дійсності, втеча у «башту з слонової кості». Вона була викликом шовіністичній і націоналістичній пропаганді в обох ворогуючих країнах — як у Франції, так і в Німеччині.

Злива бруду і ненависті, що обрушилася на Роллана (вінцем усього був памфлет Анрі Массіса в газеті «Опіньйон» під назвою «Ромен Роллан проти Франції»), зайвий раз підкреслює, що «над сутичкою» означає не аполітичність Роллана, його позицію невтручання, а активність людини, яка вважалася «совістю Європи», намагання захистити людство, культуру, цивілізацію, ідеал гуманності і миру від знищення. Сам Роллан, згадуючи у «Панорамі», що відкриває його книгу «П'ятнадцять років боротьби» (1935), свою статтю «Над сутичкою», пристрасно обстоює це: «Я завершую цю книгу у розпалі бою. Хай не говорять, що моя участь у бою не відповідає тому, що я писав у 1914 році у своїй книзі «Над сутичкою». Сутичка 1914 року являла собою сутичку націй, «сутичку честолюбств окремих народів, рас і цивілізацій,— вона призвела лише до взаємного винищення. Ось над якою сутичкою я стояв у 1914 році і стоятиму до кінця моїх днів (з листа до Андре Берте 16 грудня 1933 року)» [1].

[1] R. Rolland. Quinze ans de combat (1919—1934), Panorama. Les Editions Rieder, Paris, 1935, стор. LVII.

Представники прогресивної інтелігенції світу виступили на захист письменника. Дружньо підтримали Роллана, висловивши свою повагу до нього, Бернард Шоу, Ептон Сінклер, Альберт Ейнштейн, Роже Мартен дю Гар. Альберт Швейцер, Елеонора Дузе. Роллана відвідав у Швейцарії Луначарський, який був для французького митця «послом майбутнього — вісником грядущої російської революції». З Роменом Ролланом листується Максим Горький, дружба з яким відіграла велику роль у формуванні свідомості французького письменника і мислителя. «Через охоплену війною Європу він розкривав мені свої обійми»,— напише Роллан у «Прощанні з минулим».

У роки війни естетичні і публіцистичні праці Роллана стають активною формою його антиімперіалістичної і антивоєнної діяльності. Їх напрям зумовлений політичними поглядами письменника, підказаний його громадянським сумлінням. На оцінці явищ позначився абстрактний гуманізм Роллана, прикладом чого може бути стаття, присвячена книзі офіцера угорської армії Андраша Латцко «Люди на війні». Порівнюючи її з «Вогнем» Барбюса, де з потрясаючою реалістичною силою викрито паліїв війни і де герой-маса бачить у революції єдино можливий шлях до миру, Роллан віддає перевагу пацифістському твору Латцко. В книзі Барбюса,— пише він,— загроза розплати звучить лише на адресу майбутнього, а не сучасності, а у «Людях на війні» «вже сьогодні суд розпочався,— людство стоїть перед трибуналом і дає показання проти катів» [1].

Глибокі внутрішні протиріччя Роллана, хитання між мрією і дією, песимістичні настрої даються взнаки у його чотирьох нарисах, присвячених Шекспіру. Поряд з Бетховеном, Шекспір був тим, кого Роллан проніс у своєму серці через усе життя, хто надихав його в юності і в творчості якого в найжорстокіші хвилини сумнівів і вагань він жадібно шукав істину. Шекспір повертає Роллана до щасливих днів його перебування в Римі, де «руїни Форуму пробуджували в пам'яті скривавлену тогу Юлія Цезаря... а італійська ніч воскрешала у пам'яті Джульєтту» і де народилися перші італійські драми Роллана — «Орсіно», «Емпедокл», «Бальйоні», «Калігула», «Облога Мантуї», «Ніобея». Мріючи про народний театр, який відродив би героїчну історію французького народу, і створюючи драми революції, Роллан звертається до

[1] R. Rolland. Les Précurseurs. L'Homme de douleur. "Menschen im Krieg" par Andreas Latzko. Librairie Ollendorff, 1923, стор. 100.

Шекспіра — до його історичних хронік. Працюючи над «Жан-Крістофом», він паломництво у Стратфорд-на-Ейвоні. У Бетховені бачить шекспірівського героя.

У дні війни Роллан знаходить у Шекспірі те, чого не міг у повній мірі відчути раніше: «багату зрілість думки і майстерності. скарби досвіду, самовладання, спокій, усмішку високого розуму, який панує над життям і мрією» (155).

Та, говорячи про його проникливу людяність, про «велику братню душу», яка «приймає на себе всі радощі і всі страждання всесвіту», Роллан висуває тезу про милосердя Шекспіра. Перед лицем нещастя і смерті велике серце поета ніби «звільняється від гордості, злопам'ятства, егоїстичних пристрастей, щоб охопити своєю безмежною жалістю всіх, хто страждає — ворогів чи суперників — яке це має значення? У горі — вони брати» (159).

Цей «пангуманізм» Роллана, боляче загострений у дні світової катастрофи 1914 року, приводить його і до такого євангельського висновку: милосердя Шекспіра «ніби править за міст, перекинутий через рів, що роз'єднує і окремих людей і класи», «з'єднує руки багатих і бідних, панів і слуг» (160). Він означає не тільки оцінку явищ мистецтва, а є виявом власних переживань письменника, його особистою захисною реакцією на події навколишнього життя, ілюзорним виходом.

Проте не цей висновок є визначальним для розуміння Ролланом спадщини великого драматурга. Найголовніше в творчості Шекспіра для Роллана — велика правда його мистецтва, яке пережило віки і лишається актуальним і сьогодні,— це реалізм Шекспіра, критика соціального і морального лицемірства, оптимізм, який, попри трагічність його драм, випромінює світло. Ця життєствердна сила шекспірівського мистецтва, спрямованого проти соціальної несправедливості, і є, за Ролланом, самою його суттю, означаючи визволення духу через мистецтво. Роллан називає магічною властивість мистецтва, побудованого на реальній дійсності, підноситися над нею, творячи життя за своїми владними законами. Сила і благотворний вплив такого мистецтва тим більші, чим гармонійніше зливаються правда життя і правда мистецтва. У найбільш великих геніїв людства, до яких Роллан відносить Шекспіра, «рівновагу обох сил — реального світу і мрії — додержано у найвищій мірі; у цьому й полягає велика таємниця сяючого в них сонця» (181).

Живучи під час війни в Женеві, Роллан опинився поруч з центром соціалістичного антивоєнного руху. Але він не приєднався до нього. Знайомство з Анрі Гільбо, засновником прогре-

сивного журналу «Демен», було тимчасовим для Роллана, який вважав дух журналу надто радикальним для себе. «Гільбо пощастило зустріти у Женеві Леніна і інших російських вигнанців, які спрямували журнал по шляху, революційнішому, ніж мій тодішній шлях»,— читаємо ми у «Прощанні з минулим».

У журналі «Демен» Роллан друкував і нариси про Шекспіра, і свої публіцистичні статті (більшість з них увійшла в наступний його збірник «Предтечі» (1919), присвячений пам'яті борців за мир і соціалізм, — Жана Жореса, Карла Лібкнехта, Рози Люксембург та інших).

Стаття «Народам, яких вбивають» відкривала новий період у його виступах проти війни, бо в ній звучала декларація про розрив не лише з війною, а й зі старим суспільством, з капіталістичним ладом, що породив війну. Проте, закликаючи маси покінчити з війною, Роллан, як уже зазначалося, тоді ще не став до лав революційних борців.

Важливим документом, у якому відбилися думи і настрої Роллана цього періоду, є «Щоденник воєнних років», який письменник вів із 31 липня 1914 року по 11 липня 1919 року. Поряд з документально точними статистичними даними про кількість жертв війни, тут наведено пройняті ненавистю до війни та її паліїв листи Роллана у відповідь на широку кореспонденцію, одержувану ним з усіх кінців світу, розмови з громадськими діячами, письменниками, роздуми про літературу, політичні міркування.

Звістка про революцію в Росії, що долинула до Роллана, глибоко схвилювала письменника. Він виявляє гарячий інтерес до революційних подій, захоплено вітає революцію, підтверджуючи свої почуття інтернаціональної солідарності з російським більшовизмом. Роллан передає через Луначарського для опублікування у «Правді» свій привіт вільній Росії, який згодом став змістом статті «Привіт вільній і тій, що несе свободу, Росії». «Російські брати, які щойно здійснили велику Революцію,— писав він,— ми повинні не тільки вас поздоровити, а й подякувати вам. Не задля себе самих ви працювали, завойовуючи собі свободу, але й для всіх нас, ваших братів із старого Заходу... Несіть Європі мир і свободу!» [1].

І все ж Роллан лишається ізольованим, як Клерамбо, герой його однойменного роману — «втілення індивідуального сумління». Він відмовляється від пропозиції Анрі Барбюса вступити до

[1] R. Rolland. Les Précurseurs. A la Russie libre et libératrice, стор. 29, 30.

групи «Кларте», що заявила про свою близькість до принципів III Інтернаціоналу, у якій об'єдналися видатні письменники і діячі культури різних політичних поглядів, і діяльності якої надавав великого значення В. І. Ленін. Підтримуючи антивоєнну позицію «Кларте», її боротьбу проти імперіалістичної інтервенції і виступаючи на захист Радянської Росії, Роллан не поділяв поглядів групи в питанні революційної диктатури.

Не випадково саме у цей час з'являється його невелика книга, присвячена улюбленому філософу Емпедоклу Агрігентському, у якій він, шукаючи пристановища в абстрактному мисленні і намагаючись філософськи осмислити дійсність, зводить її протиріччя до віковічного двобою між добром і злом.

Виразом ідейної позиції Роллана були його програмні статті «За Інтернаціонал духу» (1918) і «Декларація незалежності духу» (1919), де він закликає кращу частину європейських умів, «сміливу меншість інтелігенції» (вважаючи «російську думку авангардом думки світової») об'єднатися під прапором пангуманізму.

Післявоєнні і двадцяті роки позначені тими самими протиріччями, що були характерні для Роллана у переломні для нього дні війни. Вони виявились у захопленні толстовською ідеєю непротивлення злу насильством, потягом до релігійно-містичної індійської філософії, наслідком чого були праці «Махатма Ганді» (1923), «Життя Рамакрішни» (1929) та «Вселенське євангеліє Вівекананди» (1930). Художні твори цього періоду, у яких звучить жагуча ненависть до війни, позначені абстрактним гуманізмом і пацифізмом. Це насамперед п'єса «Лілюлі» (1919),— фарс-памфлет проти війни, де затавровано буржуазну «демократію», обман, за допомогою якого імперіалістичні уряди перетворюють народи на гарматне м'ясо. У ліричній повісті «П'єр і Люс» (1920) Роллан оплакує безневинні жертви війни. У згадуваному романі «Клерамбо» (1920) він обстоює ідею незалежності духу, заперечує будь-які масові виступи, утверджує слово, як єдину зброю у боротьбі за гуманістичні ідеали.

У драмах, задуманих як продовження «Театру Революції»,— «Гра любові і смерті» (1925), «Вербна неділя» (1926), «Леоніди» (1928) — основна роль належить не народові, а гуманістам-одинакам, які не приєднуються до революційних мас, зберігаючи недоторканність своєї індивідуальної свободи, революційним методам протиставлено шлях викриття пороків аристократії, в них звучить проповідь примирення людей, які перебувають у протилежних таборах.

У цей час Роллан починає працювати над циклом романів «Зачарована душа», що є ідейним продовженням «Жан-Крістофа» і присвячений французькій інтелігенції, яка шукає свого шляху у житті і знаходить його, пов'язуючи свою долю з долею народу. Однак у перших його томах — «Аннета і Сільвія» (1922), «Літо» (1924) та «Мати й син» (1927) — Роллан ще не підносився до узагальнень, які підказує йому у тридцяті роки його нове світорозуміння активного громадського діяча і борця-антифашиста.

Протиріччями позначені й естетичні праці Роллана цього періоду. У статті «Зіткнення двох поколінь: Токвіль і Гобіно» (1923), розглядаючи протилежність між філософією гуманіста Токвіля і реакціонера Гобіно, на якого згодом спиралися ідеологи фашизму, Роллан по-об'єктивістському тлумачить її як зіткнення поколінь, «коливання маятника», що є «диханням людства», «ритмом історії». Недарма, перевидаючи цю статтю у 1936 році, Роллан робить примітку: «Написано й опубліковано у 1923 році, згодом автор вступив до лав бійців» [1].

Стаття «Слова Ренана підлітку» (1924) переносить нас у вісімдесяті роки минулого віку, коли відбулася зустріч молодого Роллана з старим метром, під час якої останній з іронічною поблажливістю викладав юнакові свої принципи «доброзичливого скептицизму». Еклектична філософія Ренана, у якій позитивізм мирно співіснує з визнанням морального значення релігії, кваліфікується Ролланом як гармонія протиріч, що свідчить про умонастрій та ідеологічну нечіткість його тодішніх поглядів.

У нарисі «Уленшпігель» (1926) впізнаєш автора «Кола Брюньйона» — поряд з пантеїзмом тут живе раблезіанський дух (до речі, автор неправомірно протиставить сміх Рабле, у якому нібито нема ні сліду ненависті, трагічному сміхові Уленшпігеля) — і відтворено неповторний колорит безсмертного твору Шарля де Костера. Від нього, на думку Роллана, не тільки «пішла бельгійська література» і «народилася свідомість нації»,— він є великим твором загальнолюдського мистецтва. Вірний своїм поглядам щодо народності мистецтва, Роллан вбачає геніальність де Костера в тому, що його вустами промовляє народ і його герой — Уленшпігель, фламандський гез, «який мститься за народ сміхом, мститься за народ сокирою», є прапором свого народу, самим духом Фландрії.

[1] R. Rolland. Compagnons de route. Le conflit de deux générations: Tocqueville et Gobineau, стор. 138.

Та і в цій праці, як і в нарисах про Шекспіра, звучать абстрактно-гуманістичні настрої Роллана. Вони виявилися тут у внутрішньому неприйнятті ненависті, якою пройняті і поневолені і поневолювачі. Роллана жахає те, що автор через три століття після подій війни між Іспанією і Нідерландами нічого не забув і не простив. «Протягом трьох століть така ненависть!... Задихаєшся у цій атмосфері тортур, жорстокості, сумній і болісній» [1],— зітхає Роллан.

І все ж основне в нарисі — оспівування світла і вітру свободи, який буяє у творі Шарля де Костера.

Вітер свободи... Він долинав до Роллана зі Сходу. Нове життя, що народжувалося у Радянській Росії, викликало у Роллана захоплення народом, який, здійснивши Велику Жовтневу соціалістичну революцію, відкрив нову еру в історії людства.

У 1929 році в Радянському Союзі — вперше в Європі — виходить повне зібрання творів Ромена Роллана. Автор надсилає свій «Привіт російським читачам», який став передмовою до цього видання. Поряд із знайомим нам переплетінням суперечливих тенденцій (у цій праці вони виявились як повне, від усього серця, прийняття революції в Росії, і разом з тим розуміння подвигу радянського народу як жертви, як вікового мучеництва російської людини, а також у закликах простягати ворогам братню руку), у філософсько-етичній концепції Роллана виникають нові нюанси. Вони свідчать про еволюцію його світогляду під впливом подій, що потрясли світ. Нового змісту набирає ролланівський тезис про внутрішню незалежність і свободу духу. Особистість, індивідуальність сприймається тепер Ролланом як частка цілого, маси, як невід'ємна і органічна її частина, наснічена тою самою енергією, що і вся маса. «Маса», яку я поважаю, не є інертною, подібною до гранітної брили масою... Треба, щоб кожна піщинка містила в собі енергію всієї брили, щоб кожна піщинка була сама по собі маленьким Космосом, щоб ядро душі, джерело Сили, було те ж саме в цілому і у найдрібнішій частці цілого» (248). Ця думка Роллана свідчить про благотворні зрушення, що сталися у свідомості письменника, який приходить до визнання органічної єдності індивіда і маси, їх невпинного руху вперед. Він жадає, «щоб особистості і народи йшли вперед, ніколи не зупиняючись у поступальному русі людства».

[1] R. Rolland. Compagnons de route. Ulenspiegel, стор. 81, 83.

Роллан активно виступає на захист Радянської держави проти імперіалістичної реакції, визнаючи історичну необхідність революції в Росії, але не приймаючи політичних методів пролетарської диктатури й ідеї революційного насильства. Це відображено в публіцистиці Роллана того періоду та в листуванні з друзями і громадськими діячами («Відповідь Костянтину Бальмонту й Івану Буніну», «На захист СРСР», листи до А. В. Луначарського та інші).

Переломним для Роллана був рубіж тридцятих років. Визначною політичною й естетичною програмою письменника став його згадуваний вже твір «Прощання з минулим», написаний у 1931 році. Підсумовуючи всі етапи свого духовного життя, Роллан узагальнював еволюцію власної ідейно-філософської та естетичної думки, сміливо і відкрито поривав з минулим, рішуче робив свій соціальний вибір. Оглядаючи трагічний досвід 1914—1919 років, відбитий у двох його збірках «Над сутичкою» і «Предтечі», Роллан розкриває глибоку внутрішню боротьбу, яка відбувалася в ньому внаслідок зіткнення двох ідеалів гармонійного розвитку людства. З одного боку це була надія спорудити «Град міжнародного духу, який не знає кордонів, на засадах вільного, проникливого і безстрашного індивідуалізму» (284). З другого — «стрілка компаса показує на Північ, на ту мету, до якої йдуть передові загони Європи, героїчні революціонери СРСР,— ця мета: соціальна і моральна перебудова людства» (Там же). І Роллан визнає, що для «Града вільного духу» немає фундаменту (адже більшість «вільних духом» зреклася), і він обрав єдино вірний шлях, переступивши прірву і приєднавшися до табору Радянського Союзу.

Тридцяті роки для Роллана — період розквіту його естетичної думки. Віднині, коли протиріччя між мислю і дією, особистим і громадським перестають бути каменем спотикання для Роллана, він, «ставши до лав СРСР», перетворився на борця за нову культуру, яка може розквітнути тільки на грунті революційного гуманізму і соціалістичного суспільства. У величній «Панорамі» (1934) — статті, що є продовженням «Прощання з минулим», Роллан з нових, досягнутих ним рубежів, дає бій ворогам Радянського Союзу, викриваючи «інтернаціонал реакції». Надзвичайно важливим і показовим для тогочасного світогляду Роллана є те, що, спираючись на свій досвід, він намагається переконати інтелігентів Заходу, перелякаиих революцією, у хибності і безперспективності їх позиції пацифізму і ухиляння від гострих проблем часу. Роллан закликає європейських інтелігентів займатися не

рефлексією, а дією, об'єднати свої зусилля з зусиллями робітничого класу, бо мета і інтелігентів і пролетарів повинна бути єдиною: створити «людське суспільство, справедливіше, вільніше і краще влаштоване» [1]. «Тепер,— продовжує він свою думку,— для «духу» нема почеснішого завдання, ніж бути «славним воїном армії Дії, що перебудовує світ» [2].

Роллан виступає і з палкими закликами до захисту СРСР («Якщо Радянський Союз під загрозою,— хто б не були його вороги, я стаю на його бік» [3],— пише він), до захисту миру в усьому світі, проти експлуататорського капіталістичного суспільства і загарбницької політики імперіалістів у колоніальних країнах.

Ромен Роллан — один з визначних діячів європейської культури, хто очолив боротьбу прогресивних сил Заходу проти фашизму, загроза якого ставала все реальнішою. Програма, запропонована ним Всесвітньому антивоєнному конгресу всіх партій, що відбувся в Амстердамі 27—29 серпня 1932 року, полягала у створенні блоку прогресивних сил для боротьби проти коричневої чуми: «все повинно було знайти собі місце у цій армії — і рух непротивлення, організований Ганді, і бойові загони Леніна» [4].

Палкі виступи Роллана проти реакції, відсіч, яку він давав своїм ідейним ворогам, викликали щире захоплення Горького, котрий в одному з листів написав Роллану: «...гнів Вашої мудрості все могутніший і мудрість гніву — все яскравіша» [5].

Роллан уже усвідомив своє місце в цій армії бійців і разом з Барбюсом звернувся з закликом до «Єдиного фронту працівників розумової і фізичної праці: «Єднайтеся! Батьківщина (наша інтернаціональна Батьківщина) в небезпеці!» [6], який був надрукований в «Юманіте» і у «Правді». Письменник взяв активну участь у проведенні Паризького міжнародного конгресу на захист культури, був обраний почесним головою Міжнародного антифашистського комітету. Коли фашизм переміг у Німеччині, Роллан з перших днів разом зі своїми друзями — комуністами — повів проти

[1] R. Rolland. Quinze ans de combat (1919—1934), Panorama, стор. LI.
[2] Там же.
[3] Там же, стор. XLVIII.
[4] Там же, стор. LIII.
[5] М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 30, стор. 243.
[6] R. Rolland. Quinze ans de combat (1919—1934), Panorama, стор. LIII.

нього рішучу боротьбу у пресі, закликав інтелігенцію вступити до лав єдиного фронту з трудящими: «Ми — одне ціле. Незалежність і сила трудящих-пролетарів становить нашу силу і незалежність. Вони стовбур дерева, а наука, література і мистецтво — віти» [1].

Велику роль у формуванні світогляду Роллана відіграла його дружба з Горьким, яка розпочалася ще в роки першої світової війни. У «Привіті Горькому», написаному у зв'язку з його вшануванням після повернення до Москви, і опублікованому в «Литературной газете» 15 травня 1931 року, Роллан зазначає, що, зустрівшись із ним, з першого погляду пізнав у ньому товариша, хоч і зійшлися вони з двох протилежних точок горизонту. Як і Горький, котрий ще до Жовтневої революції боровся за справжню культуру, обвинувачуючи російську буржуазну інтелігенцію в пасивності і марнослів'ї, так і він, Роллан, воював проти паризького «ярмарку на площі», проти експлуататорів мистецтва і думки, проти їхнього лицемірства, ідеалістичної брехні естетів і балакунів, засуджував європейське мистецтво і літературу останнього п'ятдесятиріччя за відсутність громадянського сумління, уникнення громадянської відповідальності. Тільки трудящий народ — той благодатний грунт, який може дати життя дереву мистецтва,— розуміє він тепер. Прикладом цього є для нього Горький, «який вийшов з народу, нині становить одне ціле з совістю пролетаріату. Він — його інтелектуальне увінчання». Такого народу, про який він мріяв ще пишучи книгу «Народний театр», Роллан не знайшов на Заході. «Але я розкинув свої корені вшир і вглиб. І пробившися крізь щільну кору Європи, я досяг родючих пластів радянських народів, невичерпного життя, пробудженого у глибинах СРСР. Саме наприкінці цієї підземної роботи мої корені зустрілися з коренями Горького», (289) — пише Роллан. Письменник висловлює мрію про те, щоб об'єднати свої зусилля з енергією і розумом Горького, творячи нову весну людства.

Коли у Франції виходить збірник публіцистики Горького під назвою «Вони і ми», Роллан пише до нього передмову «Горькому, першому ударнику всесвітньої республіки труда, привіт від французького товариша» (1931). Роллан бачить в особі Горького бійця і главу пролетарської інтелігенції, яка будує новий світ, приклад того, як представник мистецтва і мислитель «в усьому ореолі свого генія і слави переходить у табір революції і звертається до інтелігентів Заходу з того боку барикади».

[1] R. Rolland. Quinze ans de combat (1919—1934), Panorama, стор. LVI.

Аналізуючи статті Горького, вміщені у збірнику, які він поділяє на відповіді ворогам і заклики до друзів, Роллан віддає перевагу тим, де Горький дає мудрі поради, зокрема молоді, вказує на високі завдання, що стоять перед нею, розкриває радість творення і виховання нової людини. Особливу увагу Роллан приділяє розвінчанню Горьким старих буржуазних кумирів — лібералізму та індивідуалізму. Йому, що зрозумів справжню суть індивідуалізму і суть справжньої свободи, вельми дорогі ці висловлювання великого пролетарського письменника.

Нова позиція Ромена Роллана зумовила нове розуміння змісту і призначення мистецтва. «Нове не в тому, що великі митці-провісники оспівують сонце ще до того, як настав день,— нове у тому, що на їхній поклик день, нарешті, займається, що між мрією мистецтва і соціальною дією перекинуто міст. У наш час мрія мистецтва вже не тчеться з однієї лише пророчої суті генія,— вона зроблена з матеріалу самого життя. І вона перетворюється у життя» [1]. Цей дуже важливий висновок матеріалістичної естетики Роллана, який зводиться до зняття протиріччя між мрією і дією, утвердження діалектичного зв'язку мистецтва з реальною дійсністю і активної ролі мистецтва у творенні цієї дійсності, наближує письменника до розуміння ленінської теорії відображення.

У 1934 році Роллан публікує в журналі «Європ» статтю «Ленін. Мистецтво і дія», що є вершиною естетичної думки письменника. Ленінські ідеї освітлюють для Роллана шлях його власних ідейних пошуків, випромінюючи могутню силу впливу на остаточне формування його ідейно-естетичних поглядів. Вони допомагають йому в усій глибині осягнути взаємозв'язок мистецтва з суспільним життям, класову суть мистецтва, його велику перетворюючу силу.

У статті вимальовується яскравий образ Леніна — борця і філософа, який є втіленням пролетарської революції. Його живе почуття реальності, яке він поєднує з мрією, та висока надихаюча роль, яку він відводить мрії, саме тій мрії, що ґрунтується на реальній дійсності і окрилює людину, заради здійснення якої працює людина-мрійник, викликає захоплення Роллана. У діяльності Леніна, у його теорії і практиці, у його розумінні і оцінці мистецьких явищ знаходить він відповідь на питання, що хвилювало його протягом всього життя, гармонійне розв'язання протиріччя між «мрією мистецтва» і «участю в дії».

[1] R. Rolland. Quinze ans de combat (1919—1934), Panorama, стор. LXI.

Мрія мистецтва, безперечно, знайома Леніну,— підкреслює Роллан, зауважуючи, що Ленін любив мистецтво, читав і перечитував Толстого, насолоджуючись ним, захоплювався «Апасіонатою» Бетховена, але «він хоче, щоб у боротьбі, яка є для нього законом і життєвим призначенням, мрія мистецтва була, як і його власна мрія, джерелом сили і підтримкою у боротьбі, щоб вона незмінно зливалася з дією» (299). Роллан висловлює своє переконання у тому, що мистецтво завжди бере участь у політичній боротьбі свого часу, навіть тоді, коли його діячі прикриваються гаслом «мистецтво для мистецтва». З великим громадянським темпераментом засуджує він буржуазних письменників, які проголошують свою аполітичність, а насправді зовсім не аполітичні, бо не тільки не бажають повалити буржуазний лад, а, навпаки, сподіваються зберегти свої привілеї.

У працях В. І. Леніна черпає Роллан науку про те, що доки існує класове суспільство, в жодній з галузей духовного життя не може існувати позакласова точка зору. Роллан усвідомлює, що, хоче того література чи ні, вона підпорядкована інтересам і пристрастям класової боротьби, що вона не вільна і не може бути вільною від впливу того чи іншого класу, і насамперед панівного класу, в руках якого найбільш дійові засоби переконання і примусу. «Навіть найвидатніші письменники, ті рідкісні таланти, які завдяки силі характеру вільні (або вважають, що вільні) від передсудів і деспотизму громадської думки, пануючої у сучасному їм суспільстві,— навіть ці могутні уми, творчі і критично мислячі натури дихають і не можуть не дихати повітрям свого часу» — (326) переказує він ленінські думки.

Цитуючи статтю В. І. Леніна «Лев Толстой як дзеркало російської революції», Роллан пише, що правота ленінських положень, які стосуються великого російського письменника, стає очевидною і на прикладі інших великих митців і епох. Він наводить працю професора Сорбонни Даніеля Морне «Інтелектуальні джерела французької революції», у якій дослідник, зрозуміло, і не підозрюючи, що підтверджує тезис Леніна, показує, що Монтеск'є, Вольтер, Руссо, Дідро та інші енциклопедисти, були, так само, як і Толстой, провісниками нового ладу, хоча і не бачили ясно, яким він буде. Самі того не відаючи, вони були лише «дзеркалами тієї суперечливої роботи, яка здійснювалася в умах їх сучасників і відбивала різні течії, що зіштовхувалися одна з одною».

Роллан розуміє діалектичність думки Леніна, який показав, що Лев Толстой з геніальною силою викривав брехню і злочини буржуазного суспільного ладу і разом з тим перед лицем револю-

ції, що неминуче випливала з цієї ж критики, жахався і заперечував її. «З одного боку, нещадна критика капіталістичної експлуатації, викриття урядових насильств, комедії суду і державного управління, розкриття всієї глибини суперечностей між зростанням багатства і завоюваннями цивілізації і зростанням злиднів, здичавіння й мук робітничих мас; з другого боку — юродива проповідь «непротивлення злу» насильством» [1],— цитує він Леніна.

Роллан робить узагальнення, що більшості митців властиве таке протиріччя, таке «непослідовне зречення», лише в меншій формі, зі значно меншою щирістю. Знаходячи відгук у їхніх серцях, сильніший, ніж у душах інших людей, політичні події своїми наслідками лякають цих митців, які здебільшого «відступають назад, якнайдалі від потоку, що мчить їхню епоху» (304), поринаючи у застиглі форми життя. Життя ж Леніна, його думка і діяльність, сплавлені залізною логікою воєдино, становлять нерозривне ціле з вируючим потоком життя епохи. Тому Ленін рішуче протистоїть такого роду людям.

Ленін володіє найвищим даром, яким тільки може володіти людина дії — вірою у творчі сили мас, що давала йому можливість спрямовувати стихію у русло пролетарської революції. «І це — висока мета людини науки,— підсумовує письменник,— проникати в саму суть стихії, пізнавати її приховані сили, її закони і течії, щоб керувати ними. Хай же це стане і найвищим законом мистецтва!» (306) — закликає Роллан. Ця думка і є кульмінаційним пунктом його статті, означаючи утвердження великої ролі мистецтва, що базується на реальній дійсності і є формою її відображення як могутнього засобу перетворення світу. Вищий закон мистецтва, як його розуміє Роллан, збігається, отже, з основною ідеєю, змістом і головним напрямом мистецтва соціалістичного реалізму.

Великі генії людства завжди супроводжували Роллана у пошуках істини, допомагаючи зрозуміти сенс життя і сприяючи кристалізації ідейно-естетичних позицій письменника. Звертаючись до класичної спадщини Бетховена чи Шекспіра, Гете чи Гюго, Роллан розглядав її не тільки як явище, знаменне для своєї епохи. Його цікавив насамперед взаємозв'язок художніх надбань минулого з сьогоденням, причини їх невмирущої ідейно-естетичної цінності для народу.

Блискучим зразком есеїстики Роллана є його праця «Гете. Умри і відродись», опублікована на сторінках журналу «Європ»

[1] В. І. Ленін. Повне зібрання творів, т. 17, стор. 197.

у 1932 році до століття з дня смерті класика німецької літератури. Не претендуючи на те, щоб охопити всю «несумірність» його натури, всю неосяжність його генія, Роллан вихоплює, мов світлом прожектора, основоположні принципи його творчості. Це передусім матеріалістичний пантеїзм Гете, визнання незалежності об'єктивної реальності від суб'єкта, що пізнає її (тут Гете виступає войовничим опонентом Шопенгауера), погляд на людину як на органічну частку природи, підвладну тим самим законам, що керують «природою речей», але діяльну, розумну істоту, яка, пізнаючи світ, пізнає саму себе. Це, по-друге, визнання ідеї діалектичного розвитку, в основі якого «полярність і прогресія» — дві головні рушійні сили природи, перша з яких означає притягування і відштовхування, друга — постійний рух вгору по спіралі.

На цій філософській основі розвивається, на думку Роллана, вся творчість Гете — його могутній реалізм, який випливає з досконального вивчення і знання природи та її законів, тобто реальної дійсності, проникнення у її дух і суть. «Зрозуміло, чому ми почуваємо в його поезії, у її зоряні години, подих землі і силу стихій» (197),— пише він. Ідея постійного руху вперед, «до вищої і повнішої гармонії», яка тікає від нього, але у втечі своїй вабить його вгору, все вище і вище, пронизує всю творчість Гете і в першу чергу його невмирущого «Фауста».

Ця ідея прогресу, нескінченного розвитку, гармонії, що народжується, вічного оновлювання життя, повнокровний і повнозвучний реалізм Гете полонять Роллана. Вони співзвучні його світовідчуттю і його естетичній концепції. «...Кожний вибирає на величезному полі мисли, що являє собою творчість і життя Гете, те, що близьке його індивідуальній суті. Я взяв ці слова: «Умри і відродись!». Це центральне, якщо не єдине вогнище в душі Гете» (205),— наголошує Роллан.

Черпаючи духовну наснагу в мудрості великого Олімпійця, Роллан множить здобуті там скарби на власний життєвий і соціальний досвід, які принесли йому розуміння законів суспільного розвитку людства. Тому безсмертні слова Гете «Умри і відродись!», що звучать символом «вічної метаморфози», еволюції природи, сприймаються Ролланом, який поширює їх на царину моральних і суспільних відносин, як заклик до кардинальної перебудови життя. Слід зазначити, що таке своє сприйняття гетевської ідеї як ідеї революційної, Роллан помилково приписує і самому Гете.

Роллан розкриває філософський зміст слів «Умри і відродись», як смерть заради життя, як вияв неосяжності думки поета

і мислителя, його ідеї вічного становлення і безперервного розвитку людства. Роллан доводить безмежну багатогранність Гете, який ніколи «не замикався весь у «веймарському Гете» — представнику офіційного закону, міністрі Веймарської республіки. Згадаймо висловлення Енгельса про те, що у Гете «весь час відбувається боротьба між геніальним постом, в якому убозтво навколишнього середовища викликало відразу, і обачливим сином франкфуртського патриція, високоповажним веймарським таємним радником, який вважає себе змушеним укладати з цим убозтвом перемир'я і пристосовуватися до нього» [1].

Етичний пафос статті Роллана — в уславленні гетевського пориву до істини, до якої, за Гете, зводяться всі закони й усі правила моралі, його оптимістичної концепції буття і віри у майбутнє. Служити істині — мета, яка завжди надихає великого поета. Але істина завжди попереду, у тому, що настане, і ніколи — у смерті, у тому, що минуло. Ось чому мисль і воля Гете завжди направлені до сонця, що сходить.

Найголовнішим висновком Роллана є утвердження найвищого досягнення філософської думки Гете — його гуманістичної віри в людину, творця і трудівника, покликаного у бою здобувати свободу і щастя. Слова вмираючого Фауста про те, що тільки у борні людина завойовує право на життя і свободу, стали власним девізом Роллана, його прапором, його провідною зіркою.

Невмируща «царствена влада поета», який є втіленням «обуреної свідомості народу» — тема нарису «Старий Орфей» — Віктор Гюго», надрукованого в журналі «Європ» у 1935 році до п'ятдесятиріччя з дня смерті великого французького письменника. «Ім'я і дух старця майорять серед знамен армії в поході» — пише Роллан, говорячи про безсмертя революційних ідей цього «провісника людяності», голос якого «не знаючи втоми, підносився на захист справедливості», «апостола гуманності», що був для покоління Роллана орієнтиром і надихаючим прикладом. У Гюго бачить він предтечу тих, хто в наші дні бореться з соціальною несправедливістю, відстоюючи права людини на свободу і щастя: «...якщо ми самі... невпинно протягом ряду років поспішаємо з одного бойового фронту на другий, захищаючи жертви жорстокого суспільного

[1] Ф. Енгельс. Німецький соціалізм у віршах і прозі. 2. Карл Грюн. «Про Гете з людської точки зору». К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори, т. 4. Державне видавництво політичної літератури УРСР, Київ, 1959, стор. 226.

ладу, то чи не є ми, не усвідомлюючи цього, посівом звуків, які зірвалися з ліри «Старого Орфея»?» (219),— запитує Роллан. Автор «Народного театру» визнає, що, мабуть, ідея цього твору була навіяна побаченою ним у 1882 році виставою «Дев'яносто третій рік» за однойменним романом Гюго.

З іронією і сарказмом малюючи сцену обрання в Академію наступника Гюго — поета-парнасця Леконта де Ліля, адепта «мистецтва для мистецтва», сцену ганебного паплюження імені Гюго, Роллан підкреслює страх, який наганяв навіть мертвий поет на служителів реакції, і силу, що випромінювало його революційне слово. «На цей раз смерть (Гюго — *І. О.*) була справжньою смертю. Почалося безсмертя» (226),— пише Роллан.

У 1935 році побачили світ дві збірки статей Ромена Роллана — «П'ятнадцять років боротьби» і «Через революцію — мир». Вміщені тут численні праці, написані у двадцяті — тридцяті роки, такі, як «Декларація незалежності духу» і «Прощання з минулим», «Панорама», пристрасні виступи проти війни і фашизму в Європі, проти імперіалістичної колоніалістської політики, свідчать про глибоку еволюцію ідейно-політичних та естетичних поглядів письменника.

Знаменним явищем не тільки французької, а й світової літератури був вихід у 1936 році збірки творів Роллана під назвою «Супутники», до якої ввійшли опубліковані раніше есе і статті: «Отрута ідеалізму», «Чотири нариси про Шекспіра», «Уленшпігель», «Гете. «Умри і відродись», «Слова Ренана підлітку», «Старий Орфей» — Віктор Гюго», «Передмова до листа Толстого», «Ленін. Мистецтво і дія» та інші.

По зібраних тут працях різних років можна простежити весь шлях письменника від подолання ілюзій старого гуманізму та індивідуалізму до гуманізму дійового, революційного і активної участі у політичному русі сучасності на боці найпередовішого загону людства —Союзу Радянських Соціалістичних Республік, до визнання ідеї революції і розуміння ролі мистецтва як бойової зброї у боротьбі мас за побудову нового і справедливого соціального ладу. Усі згадані праці,— і це підкреслює автор у вступі до збірки,— зв'язані глибокою єдністю, пронизані наскрізною темою. Це — пошуки істини, відповіді на кардинальні питання соціального буття і визначення власної позиції як письменника і громадянина. Всі сили вкласти у боротьбу за створення нового людства і за його перемогу — в цьому, як зазначає він у передмові, вбачає Роллан мету свого життя і покликання письменника.

Найяскравіше втілення ці естетичні принципи Роллана, поро-

джені його ідейною еволюцією і визначенням свого місця в «армії у поході», знайшли в останніх томах роману «Зачарована душа» (1933), в образах його героїв — Аннети Рів'єр і її сина Марка. Ці образи героїв нашого часу, доля яких органічно злилася з долею народу, що бореться і перемагає,— вище надбання естетики Ромена Роллана.

У Радянському Союзі, на схилі життя, сповненого суворої боротьби, побачив Роллан джерело світла. Своїм радянським братам завдячує він, як свідчать його листи до радянських людей і численні публіцистичні статті, що старість перетворилася для нього на світанок. У багатьох своїх виступах на сторінках газет «Правда», «Комсомольская правда», «Литературная газета» та інших Роллан захоплено вітає радянський народ і Велику Жовтневу соціалістичну революцію, яка знаменує новий день людства.

На питання анкети французького журналу «Коммюн» — «Для кого він пише», Роллан відповідає листом, надісланим до журналу «Октябрь» (1934), у якому чітко визначає своє естетичне і політичне кредо. «...Я разом з тими народами і класами, які прокладають русло потоку людства, разом з організованими масами пролетаріату і їх Союзом Радянських Соціалістичних Республік». Він пише для тих, «хто на чолі армії в поході», бо «комунізм сьогодні — це єдина універсальна партія соціальної дії» (307).

Стаття «Про роль письменника у сучасному суспільстві» (1935) є стислим викладом усіх основних положень естетики Роллана, наступальний характер якої виявлений тут особливо яскраво. Як першу і головну вимогу до письменників Роллан висував — не відсторонятись від дійсності, бути в гущі подій, брати безпосередню участь у боротьбі. Цей нерозривний зв'язок мистецтва з дійсністю — його реалізм і народність — є, повторюємо, наріжним каменем естетичної концепції Роллана, з якою він виступає проти адептів буржуазного мистецтва, що замикаються в самих собі і прикриваються пишними словами: «незалежність духу», «естетизм», «гідність письменника».

Роллан порушує такі важливі питання естетики, як єдність форми і змісту художнього твору. Надаючи першорядного значення мисліі, суті твору, він ставить як обов'язкову умову ясність форми. Письменник обстоює думку про необхідність для митця завжди зберігати найміцніший зв'язок з часом, з народом, до якого він належить, звідки він походить. Право називатися обраним не може належати митцеві, якщо він відірваний від народу, що крокує вперед: «Обрані — це ті, хто йде на чолі колони обличчям до ворожого вогню» (318). Саме це характерне для радянських

письменників,— як каже Роллан, підкреслюючи велике громадське значення радянської літератури — нової не тільки тому, що вона вивчає новий світ, який народжується в боях, а й тому, що вона надихана народом, мільйонами, які будують соціалізм.

Послання «Моїм радянським друзям», надруковане в газеті «Правда» 29 січня 1936 року з нагоди сімдесятиріччя Ромена Роллана, є новим, стислим, але надзвичайно виразним і переконливим оглядом його життєвого шляху, що привів письменника до лав СРСР. «Я щасливий,— пише Роллан.— ...Через цю довгу подорож протягом сімдесяти років, подорож, насичену працею, я прийшов до радості, яку ви будуєте, до цього нового суспільства універсальної людини...» (332). «Життя людства ніколи не зупиняється. Той, хто зупиняється, скоро залишається позаду. Треба йти вперед, завжди йти вперед!..» (333).

Цей заклик, з яким він звертається до своїх радянських друзів, є виявом змісту всього життя і мистецтва Ромена Роллана, основою якого, за влучним і вичерпним визначенням Максима Горького, є естетика справедливості.

ІРИНА ОВРУЦЬКА,
кандидат філологічних наук.

РЕАЛІЗМ
І НАРОДНІСТЬ

ОТРУТА ІДЕАЛІЗМУ

Присвячується Шарлю Пегі
і його «Двотижневим зошитам»,
які сприяли оздоровленню суспільства.

Майже всі ми (майже всі люди мого покоління) пережили кризу неомістицизму. Нам це можна було пробачити. Яким убогим не є це зречення розуму, яким жалюгідним не є сентименталізм підстаркуватих юнаків,— забагато причин тягло нас у цей бік, і в тому не було нашої провини: втома — не від науки, а від учених, від псевдовчених; загальне і раптове ослаблення волі — неврастенія, бич епохи (не всі стали їх жертвами, але всі зазнали їх ударів); вторгнення у французький дух цих армій — могутніх і дивних впливів Півночі (найстрашніший з усіх — вплив Вагнера), безсумнівно, плідних, життєздатних і змістовних, але небезпечних для прищеплювання іншим расам,— вони можуть затуманити їхню свідомість, принаймні на якийсь час викликати запаморочення, вивести їх з рівноваги, як це трапляється з тим, хто раптом міняє клімат; нарешті, наближення жахливої моральної і соціальної кризи, яка починає судорожно хитати грунт і боягузливе безсилля кволих, невпевнених у собі істот, напередодні розгрому наляканих крахом усіх своїх звичок і величезним зусиллям, яке доводиться робити, щоб не бути поглинутими. Через таку безліч причин треба бути поблажливим до слабкості дітей, кинутих у життя без керівництва, які не знаходили жодної підтримки з боку старших серед загальної байдужості і брутальності.

Відтоді чи тому, що чужі елементи майже асимілювалися, чи тому, що соціальна небезпека стала ближ-

чою, отже, не такою грізною для уяви нервових суб'єктів, для яких тіні страшніші за реальність (битва вже розпочалася, і енергійні люди показали освіжаючий приклад дії); чи тому, нарешті, що виросло нове покоління, міцніше і сміливіше,— але нині відроджується здоров'я, прагнення діяти, віра в силу волі. На жаль, містичне отупіння залишило свої сліди у більшості тих, кого воно торкнулося. Одні були занадто старі, щоб змінити свою натуру. Інших же воно привчило до стану розумової сплячки, якого вони ніяк не можуть позбутися. Навіть у тих, хто хоче бути вільним і працювати для визволення світу, ясність розуму часто затьмарюється чимсь подібним до містичного туману.

Дуже важливо розвіяти його. За останній час ми бачили величезну шкоду, яку може заподіяти це зречення розуму. Негаразд мріяти надто багато. Мрії можуть бути шкідливими у такому світі, де треба безперервно діяти і стежити за дією. Солдат, керманич не повинні засинати; і кожен з нас, хто володіє пером, покликаний бути на посту у завтрашній сутичці, де інтелект буде далеко не останньою зброєю. Мляві мрії декадентського мистецтва, безкровна байдужість неомістиків, всепрощення ідеалістичної думки, навіть коли воно йменує себе трансцендентальним, думки, яка з презирством ставиться до реальної дійсності і відірвана від неї,— все це дурниці в момент, коли всі сили мають бути спрямовані на реальне. Всі реакційні літературні і політичні течії користувалися цим станом отупіння і тріумф блискучого і безглуздого «Сірано» [1] був для французького інтелекту не меншим кроком назад, ніж будь-які недавні вибори.

В галузі політики велася мужня боротьба за істину. Не менш потрібно захищати її і в мистецтві. Одне невіддільне від одного. В основі справедливості — не

сердечні переживання, не аморфна сентиментальність, а розум, ясність духу. Здоровий глузд надзвичайно важливий для дії і для Революції. Хто зазіхає на нього так чи інакше у своїй вузькій або в широкій галузі — політичний діяч, представник закону, вчений чи митець,— той винуватий. Треба виховувати в душах любов до істини, почуття істини, владну потребу в істині, звичку, бажання ясно розбиратися в речах і в людях; треба мати сміливість вирвати, коли на те пішло, силоміць любов до ілюзій, які приспляють, улещують і пестять і, кінець кінцем, отруюють волю.

Є тільки одні ліки — правда. Треба бачити і відображувати життя таким, яким воно є. Ідеалісти, реалісти — у всіх один обов'язок: взяти за основу реальне спостереження, реальні фактори, реальні почуття. Чи будуть вони потім на цій основі будувати, за своїм бажанням, міщанський будиночок або поетичний палац, реалістичну комедію або героїчну драму — це їхня справа. Але передусім треба, щоб твір міцно стояв ногами на землі! Щоб він брав участь у земному житті! Щоб, зображуючи дійсність, митець дерзав дивитися їй в обличчя!

Для цього потрібні зусилля. Через свої рабські лінощі людський розум звик підкорятися. Даремно з очей його знімають шори, які його примушували носити протягом століть деспотизм, церква, академії і Сорбонна [2]. Він одразу ж накладає пов'язку ще щільнішу. Він створює собі нових господарів, та ще й яких господарів! Пусті слова, беззмістовні абстракції, що затуляють від нього предмети, слова, які тримають його у рабстві. Я не довіряю словам з великої літери: Людина, Мистецтво, Особистість, Природа, Душа. Відрубаймо голови цим ідолам. Я не знаю, що таке Свобода; я знаю, що таке вільні люди. Я не знаю, що

таке душа; я знаю, що таке живі люди. Абстрактна Душа, відокремлена від реального життя,— це одна з тих порожніх черепашок, в яких гуде ілюзія луни, облудний гул, примара моря,— моря пристрастей і почуттів, життя єдино живого. Це гра з тінями. Звичайно, можна вірити в єдине і всеосяжне буття у множинності явищ. Мільйони хвиль, з'єднуючись, утворюють могутню масу океану, яка підкоряється певним законам. Можна зробити спробу зрозуміти закони і єдність існуючих речей; але насамперед треба бачити речі правильно!

Для ідеалізму немає смертельнішого ворога за фальшивий ідеалізм, він примушує ненавидіти ідеалізм навіть тих, хто його любить більш за все. Справжній ідеалізм не вважає для себе принизливим старанне вивчення природи; коли він творить, він не заплющує очей на світ, як святий Іоанн у «Станцах» [3]; навпаки, він розплющує їх якомога ширше і намагається якнайбільше наблизитися до духу речей, «перетворитися в самий дух природи» — «transmutarsi nella proprìa mente di natura», як сказав найбільший художник-ідеаліст [4]. Він силкується бачити речі такими, якими вони є, і здатний полюбити їх такими, якими вони є; він знаходить красу у стеблинці трави і в найскромніших істотах; він не підміняє того, що бачить, не підміняє дорогого і скороминущого життя — дорогого саме тому, що воно скороминуще,— гордовитою мертвотністю інтелектуальних формул; але йому вдається або принаймні він намагається забути самого себе і переживати предмети й істоти в їх власній субстанції, зберігаючи їх власне дихання. «Дух реальності і є справжній ідеал» *. А фальшивий ідеалізм, який обходиться без

* Гете — *Р. Р.*

спостереження і без досвіду,— не що інше, як марнославні лінощі, що задовольняються балакучою риторикою, успадкованою від старої єзуїтської освіти, від латинського красномовства, від романтичної і псевдокорнелівської пишномовності. Упасти нас боже від корнеліанства; або, ще краще, упасімо себе від нього самі! Сід, Горацій, Поліевкт, Нікомед [5] цінні лише тією часткою істини, життя і особистої енергії, яку вони містять. Але в корнеліанстві є несамовита казуїстика, риторичний героїзм, і під усім цим великим нагромадженням чеснот і мудрувань прихований брак інтелектуальної і моральної глибини, переважання слів над речами, абстракцій над живими істотами, згубне прагнення віртуозності. Ми не можемо забути, що Корнель живив екстравагантні вигадки і неоромантичне безглуздя рішпенів, ростанів і сарду [6], у цій псевдогероїчній атмосфері створювалися брехливі душі різних коппе [7]; це така отрута, яка спотворила моральне почуття нації і затуманила її реальне уявлення про реальні речі до того, що вона стала вважати злочин героїзмом, а тих, хто перекручує істину,— мучениками.

Нехай це видовище примусить нас замислитись! Стережімось ідеалізму й ідеалістів, які не перебувають у постійному й тісному зв'язку з дійсністю. Бережімось ідеалістичної отрути. Наші молоді літературні реформатори, наше мистецтво, яке прагне бути демократичним, наші театри, лекції, народні університети — всі в більшій або меншій мірі заражені ним. Доти, доки ми не звільнимося від цих брехливих вигадок, ми служитимемо деспотизмові; ми йдемо до нього, бо самі не наважуємося бути вільними. Ми брешемо самим собі.

Якою б не була сфера нашої діяльності, служитимемо правді. Йдеться про реформу не стільки літера-

турну, скільки моральну. Нас убивають теоріями; витрачають час на учнівські вправи, де порівнюються різні види мистецтва і обговорюється перевага того чи іншого з них. Що нам до теорій і видів мистецтва? Про твори слід судити за самими творами, а не за намірами авторів. Байдуже, який розпочато твір чи яка обрана театральна форма — сучасна комедія, політична, історична або символічна драма (хоча ці визначення майже всі — лише етикетки),— на світі існують тільки два види мистецтва: те, що надихане життям, і те, що задовольняється умовністю.

Істина насамперед. І, як говорив Сент-Бев, «нехай краса і чеснота влаштовуються потім самі, як можуть»! Оголосимо війну брехні! І хай новий Мольєр звільнить нас, нарешті, від усього цього декадентського лахміття, від цього неомістичного мотлоху, які ми несемо на плечах, тягнемо на спині, які плутаються у нас під ногами, перетинають нам шлях і заважають іти вперед!

Липень 1900 р.

ПЕРЕДМОВА ДО ЛИСТА ТОЛСТОГО

Надрукований нижче лист стосується далеких уже часів, коли Толстой не написав ще жодної з визначних своїх праць про мистецтво, або, вірніше, проти мистецтва, яке він розцінює в цілому як широку систему корупції, культ насолоди, корисливе марновірство європейської еліти, що поринула в егоїстичні насолоди.

Проте хоч у 1887 році ні «Крейцерова соната», ні «Що таке мистецтво?» [8] ще не вийшли у світ, гостра

антипатія Толстого до сучасного мистецтва явно проступала у його писаннях.

Я глибоко любив — я ніколи не переставав любити — Толстого. Два чи три роки я прожив, огорнутий атмосферою його мислі; його твори «Війна і мир», «Анна Кареніна» і «Смерть Івана Ілліча», були мені ближчими, ніж будь-який з видатних французьких творів. Доброта, розум, абсолютна правдивість цієї великої людини робили її для мене найнадійнішим провідником у моральній анархії нашого часу.

Але, з другого боку, я пристрасно любив мистецтво; з дитинства я живився мистецтвом, і особливо музикою; я не зміг би обійтися без неї. Музика була так само необхідна для мого життя, як хліб. Тому я був такий збентежений, прочитавши у того, кого я звик поважати, гострі випади проти аморальності мистецтва! Адже я добре почував, що немає нічого здоровішого, ніж подих творчості великих митців, який доходив до мене. У симфонії Бетховена, у картині Рембрандта я черпаю не тільки радість краси, але й силу розуму і любові, що струменіє з цих великих сердець. Толстой говорив про порочність мистецтва, яке розбещує і роз'єднує людей. Але де ж я краще загартовувався, де більше по-братерському єднався з людьми, ніж у спільних почуттях, викликаних «Царем Едіпом» [9] або «Симфонією з хорами»? [10] Та я не довіряв собі, мене тривожила думка, що я, можливо, марно витрачаю своє життя, тоді як мені хотілося зробити його корисним для інших.

Я написав Толстому. Він відповів мені 4 жовтня 1887 року. Його лист не потребує коментарів. Він відбиває прозоре світло його душі, цієї душі, у якій все — розум і милосердя. Він написаний з євангельською добродушністю цього митця, який не дбає про стиль,

думаючи тільки про те, щоб його добре зрозуміли, який не боїться повторювати свою думку доти, поки вона не проникне у свідомість. Здається, чуєш його невимушену мову: він не пише, він веде бесіду.

Я хочу тільки сказати, у якій мірі я почуваю тепер,— значно більше, ніж у момент одержання цього листа,— що я погоджуюся з його думками. Мені шкода, що Толстой часто помилявся в оцінці тієї або іншої видатної людини, як, наприклад, Бетховена чи Вагнера, що він даремно засуджував їх, недостатньо знаючи їх, шкодую також, що він судив про французьке мистецтво по купці смішних (за дуже рідкими винятками) декадентів,— а втім, це зрозуміло, коли знаєш, як його обурювали їхні претензійні поеми і нездорові журнали, проте я вважаю, що його загальний погляд на мистецтво цілком вірний.

Так, плоди справжньої науки і справжнього мистецтва — це плоди жертв, а не матеріальних вигод. Не тільки мораль, а й само мистецтво зацікавлене в тому, щоб воно перестало бути винятковою власністю привілейованої касти. Я, митець, сам перший благаю про настання моменту, коли мистецтво, звільнене від своїх привілеїв, пенсій, орденів, своєї казенної слави, знову ввійде у товщу народних мас.

Я закликаю цей час в ім'я достоїнства мистецтва, спаплюженого тисячами паразитів, які ганебно живуть за його рахунок. Мистецтво не повинно бути кар'єрою, воно повинно бути покликанням. Покликання може бути пізнане і доведене тільки тоді, коли вчений і митець жертвують своїм спокоєм і добробутом, щоб іти за своїм покликанням. Але за сучасної цивілізації тільки справді великі митці приносять справжні жертви; тільки вони наштовхуються на складні перешкоди, бо тільки вони відмовляються продавати свої думки,

проституювати себе на втіху розбещеної клієнтури, яка оплачує тих, хто постачає їй інтелектуальну розпусту. Якщо ми знищимо привілеї мистецтва і утруднимо доступ до нього, нема чого боятися, що ми цим збільшимо страждання справжніх митців,— ми лише відсторонимо юрбу нікчем, які вдають інтелектуалів тільки для того, щоб відрізнятися від народу і ухилитися від більш важкої праці.

Світ не потребує тих десяти тисяч мистецьких творів (що претендують на художність), які щороку з'являються у паризьких Салонах, сотень театральних п'єс, тисяч романів. Йому потрібні три-чотири генії на сторіччя і такий народ, у якому живе розум, добро і розуміння прекрасного, народ із здоровим серцем, здоровим розумом, здоровими очима, здатний бачити, почувати і розуміти, що є прекрасного і доброго у світі, і такий, що працює над тим, аби цим прекрасним і добрим прикрасити життя.

Признаюся, мені не було б неприємно, якби митців примусили коритися загальним умовам життя, якби вдалося розподілити між усіма людьми без винятку кількість фізичної праці, потрібної для підтримання і утримання споруди суспільства. Ця праця, розподілена між усіма, не була б настільки виснажливою, щоб завадити справжнім митцям робити на додаток і свою справу; але зате її було б вдосталь, щоб відібрати у псевдомитців усяке бажання позбавляти себе годин дозвілля заради творчої праці. А наскільки від цього виграло б здоров'я мистецтва!

Гете десь сказав: «У міру того, як пишеш або читаєш книгу, сам стаєш книгою». Штучний, хворобливий і безплідний характер сучасного мистецтва випливає з того, що у нього немає коренів у земному житті, воно твориться не живими людьми, не людьми з плоті

і крові, а «людьми пера» — «паперовими» людьми, які напхані словами, фарбами, картинами, звуками інструментів, екстрактами почуттів, вміщених у флаконах. А справжнім митцям, щоб не бути змушеними торгувати своїм мистецтвом, надто часто доводиться заробляти собі на життя якоюсь іншою розумовою працею, поруч з заняттями своїм мистецтвом. Але наскільки більшої шкоди завдає така професія творчій уяві, ніж фізична праця, яка стомлює тіло, але залишає вільним розум!

«Як,— запротестують наші «естети»,— хіба краса художньої праці не втратить від цього? Хіба мистецтво не є чимось винятковим? Хіба воно погодиться ділитися з чим би то не було? Хіба йому не повинні належати цілі дні?»

Я питаю всіх сумлінних митців: «Хіба вірно, що, маючи цілий вільний день, твориш значно більше і краще ніж тоді, коли маєш тільки дві вільні години на день?» Я сам часто на досвіді переконувався у протилежному. Перешкоди не є некорисними для розуму. Надто велика свобода — погана натхненниця: вона схиляє думку до апатії і байдужості. Людину треба підганяти. Якби людське життя не було таким коротким, вона не так поспішала б жити. Замкнена у тісні межі часу, вона з тим більшою пристрастю віддається діяльності. Геній жадає перешкод, і перешкоди створюють генія. Що ж до талантів, то в нас їх навіть забагато...

Від того часу, коли я висловлював у «Двотижневих зошитах» (1902) мою подяку старому Толстому, минуло тридцять років. Я постарався сплатити йому свій борг, написавши «Життя Толстого» у 1910 році і доповнивши його у 1928 році з нагоди сотої річниці з дня народження письменника.

І тепер, коли і я вже старий, я звертаюся до нього з останнім привітанням у двадцять п'яті роковини з дня його смерті.

1935 р.

IN MEMORIAM ЛЬВА ТОЛСТОГО

Я зберігаю все моє захоплення Львом Толстим і всю любов моєї молодості. Я ніколи не забуду батьківської допомоги, поданої ним бентежному юнакові, яким я був тоді. Я вважаю його найбільшим майстром життя у мистецтві, майстром живого мистецтва. «Війна і мир» лишається для мене взірцем сучасної епопеї.

Я завдячую йому почуттям, найважливішим для справжнього митця,— почуттям братньої любові до всіх живих істот. Він осягає їх не ззовні, а зсередини, бо він стає ними, бо вони — це він. Він ототожнює себе з кожною з дійових осіб; він живе в них; він не висловлюється ні «за», ні «проти»; закони життя роблять це замість нього. Ці закони — невидимий владар, який керує творчістю і митцем. Сам Толстой віддав їм належне, коли в ранніх своїх «Севастопольських оповіданнях», привітав Істину як головну свою героїню. Ніхто не зрівняється з ним у мистецтві, коли він їй надає слово. Він буває слабшим лише тоді, коли починає говорити сам. Він найбільший з ясновидців. Але резонер він слабкий і багатослівний, і коли він хоче пояснити своє ясновидіння, він тільки псує справу. Він має геніальні очі і серце. Розум його часто помилявся.

Він уявляється мені людиною, що подібно до Жан-Жака Руссо, сидить на руїнах старого світу, руйнуванню якого він сприяв, на порозі нового світу, настання якого він, сам того не бажаючи, підготував, і який іде далі, залишивши його позаду.

НАРОДНИЙ ТЕАТР

Морісу Потешеру — засновнику першого у Франції Народного театру

Прийшло нове, старе померло
(З листа Шіллера до Гете, 1804 р.)

ПЕРЕДМОВА ДО ДРУГОГО ВИДАННЯ

Ця книжка, перше видання якої з'явилося у 1903 році, підбиває підсумки багаторічної боротьби, яку я вів у Франції, щоб підтримати справу Народного театру. Перед цим я написав кілька драм, які були поставлені на передових сценах. (Лише декотрі з них були надруковані під загальною назвою «Театр Революції»). Отже, ця книжка не є твором суто теоретичним; вона спирається на практичний досвід, її бойовий дух — це дух того часу, коли вона була задумана.

Інтерес, що його продовжують проявляти до моєї праці деякі друзі, спонукав нас перевидати її без будь-яких значних змін, хоча для нас зараз ясні її юнацькі помилки. Але нам здається, що така книга може (хоч би й у незначній мірі) правити за історичний документ: вона відбиває художні ідеї і сподівання цілого покоління. Наша віра у народний театр, який має протиставити розслабленій витонченості паризьких розважальників мистецтво мужнє і здорове, здатне виразити колективне життя і підготувати відродження нації,— ця палка віра була однією з найчистіших, найсвященніших сил нашої юності. Ніколи ми не зречемося її. Досвід відтоді примусив нас переконатися, що

народному мистецтву не так легко розквітнути на старому грунті; народ, який дозволив буржуазним класам мало-помалу оволодіти собою, проїнявся їхніми думками і нічого іншого не бажає так, як скидатися на ці класи. Ми невиразно передчували це вже тоді, у 1903 році, коли, закінчуючи цю книгу, писали: «Ви хочете створити народне мистецтво? Почніть... зі створення народу...»

А втім ми не відмовилися від надії, що у близькому майбутньому з'являться і народ, і його мистецтво. Хай сміються, якщо хочуть, з нашої упертої віри! Ми знаємо — бо історія завжди була нашим хлібом насущним, і життям минулих віків ми жили стільки ж, скільки нинішнім віком,— ми знаємо, що найстаріші нації здатні раптом відроджуватися і ні з одним народом світу це чудо не траплялося так часто, як з народом Франції. Десять разів протягом віків героїчна молодість чергувалася у нас із періодами виснаження, коли Європа спостерігала її блискучий і замаскований занепад. Франція завдячує цим відродженням різноманітності племен, котрі складають її, з яких поперемінно одні дрімають, заглиблені у свої сновидіння, а інші пильнують. Стомлені загони змінюються свіжими. Часом життя видається завмерлим; навколо поснулого табору блукає ворог. І в цей передсвітанковий час горніст починає грати зорю.

Мені здається, ми переживаємо саме такий час. Наш народ пробуджується. Хай читачі цієї книги пробачать їй гріхи молодості, войовничий запал, пристрасну непримиренність і ту несамовиту жадобу справедливості, яка прагне вимести все минуле, аби все побудувати заново! Якщо ми навіть помилилися, видовище помилок одного покоління, так само, як і щасливих його зусиль, може виявитися повчальним. Не нам

вирішувати, праві ми чи ні. Нехай майбутнє засудить нас, якщо провина наша полягала у надмірному довір'ї до майбутнього!

Січень 1913 р.

ПЕРЕДМОВА ДО ПЕРШОГО ВИДАННЯ

Нещодавно у Парижі була розпочата спроба створити народний театр. Уже представники приватних інтересів і політичні ділки прагнуть оволодіти цією справою. Треба нещадно відсікти від народного древа паразитів, які хочуть жити за його рахунок. Народний театр не є предметом моди або дилетантською грою. Він — владний вияв нового суспільства, його голос, його думка; і силою обставин у період кризи театр стає бойовою зброєю у боротьбі проти занепалого й одряхлілого суспільства. Не треба ніяких двозначностей. Позиція наша ясна і не допускає різних тлумачень. Не йдеться про те, щоб відкрити нові старі театри, інакше кажучи, нові лише за назвою, а насправді буржуазні театри, які намагаються когось обдурити, видаючи себе за народні. Йдеться про Театр для Народу і створюваний Народом. Йдеться про те, щоб створити нове мистецтво для нового суспільства.

Листопад 1903 р.

ВСТУП

Народ і театр

За останні десять років відмічено цікаве явище. Французьке мистецтво, найбільш аристократичне з усіх мистецтв, помітило, що існує народ. Воно знало його

і раніше як матеріал для промов, романів, драм і картин.

Сюжет прекрасний для віршів латинських!..

Але воно не рахувалося з народом, як з живою істотою, як з публікою і суддею. Успіх соціалістичних ідей привернув увагу митців до нового владаря, єдиними тлумачами якого досі були політикани: вони були для нього і авторами і акторами. Тепер митці теж відкрили народ — насмілюся сказати, відкрили приблизно у тому розумінні, у якому нинішні дослідники далеких країв відкривають нові землі: як ринок для збуту продукту свого виробництва. Автори хочуть постачати народові свої п'єси, а держава — свій репертуар, своїх акторів і своїх чиновників. Це справжня комедія, де кожен грає свою роль; але сміятися тут, мабуть, не доводиться, бо ніхто, мабуть, сам не захищений від насмішок. Отже треба брати людей такими, які вони є, і не заважати приватним інтересам зливатися — або наївно ототожнювати себе — з інтересами спільними, аби останні виграли від цього. А в даному разі справа стоїть саме так: перед нами широкий рух, який зростає так інтенсивно, що хороше майже непомітно домішується у ньому до поганого і суспільна користь — до особистих розрахунків. Хочу привернути увагу лише до двох таких обставин: по-перше, велике значення, якого раптом набув у мистецтві народ. І, по-друге, надзвичайну розмаїтість явищ, яким дають загальну назву народного мистецтва.

Насправді ж серед тих, хто йменує себе представниками народного театру, можна розрізнити дві діаметрально протилежні течії. Одні хочуть дати народові театр такий, який він є, театр, яким би він не був. Інші хочуть, щоб ця нова сила — народ — породила нову форму мистецтва, новий театр. Перші вірять у театр.

Другі покладають свої надії на Народ. Між ними немає нічого спільного. Бійці за минуле. Бійці за майбутнє.

Зайве говорити про те, на чий бік стала держава. За самим своїм визначенням, держава завжди прихильна до минулого. Які нові форми життя вона б не представляла, вона сама ж їх гальмує і консервує. Та життя не можна законсервувати. Роль держави полягає саме в тому, щоб перетворювати на камінь усе, чого вона торкається, перетворювати живий ідеал на ідеал бюрократичний.

Цей ідеал у даному випадку здійснений товариством «Тридцять років театру». Завдяки його вмілому керівникові Адріену Бернгейму класичні п'єси були виконані у паризьких передмістях акторами великих, субсидованих урядом театрів. І одразу ж п. Бернгейм і його друзі проголосили: «Народний театр засновано!» Чудово придумано! Варто лише охрестити буржуазний театр театром народним — і все гаразд. Отже, ніщо не зміниться і в суспільстві, що зазнає безперервних змін, саме лише мистецтво лишиться нерухомим, і ми назавжди будемо приреченими до застарілого ідеалу, до театру, ідеї, стиль і гра якого не мають більше нічого живого, до занепалої традиції старого лицедійства.

Далі я скажу те, що думаю про починання «Тридцять років театру». Я постараюся говорити про нього з тією повагою, на яку заслуговує всяка благородна спроба. Проте це починання має передумовою віру в доброякісність нашої культури в цілому, і в тому числі нашого театру, якої я аж ніяк не поділяю; і я буду нещадно боротися з такими ілюзіями. Я знаю, їх поділяє більшість сучасної інтелігенції. Це лише доводить те, що ми знаємо давно: на цю еліту не треба звертати уваги. Марно намагається вона обдурити нас:

вона консервативна і належить до минулого, вона не може створити ні суспільства, ні нового мистецтва,— вона зникне.

Життя не можна прив'язувати до смерті. А мистецтво минулого більш ніж на три чверті мертве. Це характерно не лише для нашого французького мистецтва. Це загальне явище. Мистецтво минулого не задовольняє життя; і часто воно навіть може завдати йому шкоди. Необхідна умова здорового і нормального життя — це створення мистецтва, постійно оновлюваного в міру того, як оновлюється життя.

Не знаю, чи нове суспільство, яке виникає, створить своє мистецтво. Але я знаю, що коли немає цього мистецтва, то немає більше і живого мистецтва взагалі, а є тільки музей, одне з тих кладовищ, де сплять набальзамовані мумії минулого. Ми вихована в культі спогадів, нам важко їх позбутися. Вони огорнуті поезією, яка надає їм ніжних, танучих відтінків далеких обріїв. Але з цих прекрасних форм, колись сповнених живого трепету, життя витекло або витікає з кожним днем. Якщо навіть деякі шедеври, міцніші за інші, і зберегли до наших часів частку своєї влади, то дуже сумнівно, щоб ця влада була корисною і зараз. Все хороше лише на своєму місці й у свій час. Можна вірити в те, що добро і краса існують як абсолютні поняття, що вони — вічні ідеї. Але їх вираження змінюється разом з формами людського духу; і твори, які колись втілювали всю чарівність і благородство свого віку, перенесені в інший вік, ризикують стати потворними і образливими. Одна з небезпек мистецтва, як відзначив Толстой, походить, можливо, від того, що ці сили минулого, коли їх використовують з іншою метою і переносять в інше незвичне середовище, вносять велику плутанину. Протягом кількох віків нагота засуд-

жувалася в ім'я принципів не тільки моральних, але й естетичних. Середньовічні скульптори заперечували її як потворну, вважаючи, що «одежа необхідна, щоб надати тілу грації». Живописці школи Джотто не знаходили у жіночому тілі «ніяких досконалих пропорцій». Люди XVII віку, які найкраще знали готичну архітектуру, засуджували її з тих самих причин, які примушують нас любити її. Один геній XVIII віку обурювався, вважаючи за образу те, що його порівняли з Шекспіром. Один великий італійський художник вважав фламандський живопис мистецтвом для різниць, «придатним лише для жінок, ченців і святенників». А мужик, про якого говорить Толстой, дивиться з огидою на Венеру Мілоську. Можливо, що твір, прекрасний в очах обраних, здається потворним юрбі, що він не відповідає її запитам, таким же законним, як і наші. Не будемо ж без розбору нав'язувати народові XX віку мистецтво й ідеї віджилих аристократичних суспільств. Втім, у народного театру є важливіші завдання, ніж підбирати рештки буржуазного театру. Ми не прагнемо розширювати аудиторію нинішніх театрів: ми працюємо не для них; ми дбаємо лише про благо мистецтва і про благо народу. Треба мати неабиякий оптимізм, щоб думати, ніби народ або само мистецтво зацікавлені у поширенні нашої художньої культури, взятої у цілому.

Знайдімо в собі сміливість подолати гордовиті забобони відносно нашого вишуканого мистецтва, яким ми так пишаємося. Розгляньмо неупереджено, чи є щонебудь потрібне народові у багажі театру минулого. І якщо там нічого не знайдеться, визнаймо це одверто, незважаючи на забобони.

Листопад 1903 р.

Частина перша

ТЕАТР МИНУЛОГО

I

Мольєр

Я цілком згоден з тим, що в нас є елементи комічного народного театру; Мольєр — його паріжний камінь. Деякими своїми сторонами він, мабуть, навіть ближче до народу, ніж до буржуазії. Наш клас уже далеко не завжди у повній гармонії з ідеями і почуттями Мольєра. Якби ми були щирими, нам довелося б визнати, що в нас бувають спалахи обурення, майже антипатії, які одразу ж стримуються і придушуються авторитетом великого імені* і боязню здаватися смішними. Тваринні почуття надто ослабли у нас, щоб ми могли знаходити особливу втіху у брехні Скапенів і Сбрігані, в ударах ціпком і клістирах, у масних жартах і особливо в брутальних, часто жорстоких вихватках, якими переслідують і слабких і сильних, не щадячи ні віку, ні недуг, ні всього того, що у людській природі заслуговує на жалість. Великий король реготав, коли Люллі у костюмі муфтія перестрибував через рампу і дубасив по клавесину ногами і кулаками. Сен-Сімон розповідає про оточення герцогині Бургундської у Версалі, про потворні і злі жарти, які відбивали дикість звичаїв двору. Комедії Мольєра пристосовані до масштабів того часу. Тепер народ скоріше за нас ладен

* Провал «Міщанина-шляхтича» під час урочистої вистави в Опері (показаної для короля і королеви Італії) свідчив про це.— *Р. Р.*

насолоджуватися ними повною мірою. Проте треба мати на увазі різницю між народами, якщо вірити тому, що мені розповідали про постановку на народній сцені в Росії «Жоржа Дандена». П'єса викликала обурення у селян, які стали на бік Дандена проти його шахрайки-дружини. У нас діло не доходить до цього, і «Шлюб з примусу» є однією з найулюбленіших п'єс у наших народних університетах. При мені у Жерармі під керівництвом Моріса Потешера був виконаний «Лікар мимоволі»; і хоча акторами були сільські юнаки й дівчата, не звиклі до сцени, п'єса здалася мені тут більш доречною, ніж у «Театр франсе» («Французькому театрі»). Спроби постановки трупою «Корпорації ідей» і в театрах паризьких передмість «Міщанина-шляхтича» і «Хворого, та й годі» супроводжувалися також не меншим успіхом. Все це, очевидно, народні п'єси щодо широти малюнка, здорових веселощів, загального духу, близького до епопеї Рабле. А втім, не будемо поспішати робити наші висновки про народ,— який він є насправді. Нещодавно я бачив «Хворого, та й годі» на одному з народних спектаклів товариства «Тридцять років театру», і, звичайно, успіх був великий, хоч того ж вечора ще більше аплодували сентиментальним декламаціям з Мюссе, але ніколи потворність фарсу не виступала для мене так різко, і не тільки тому, що деякі актори вважали своїм обов'язком утрирувати вже самі по собі утрировані комічні ситуації, але й тому, що тут, при денному світлі, яскраво проступає та частка класичної умовності, яка прихована під блазенством генія. У «Комеді франсез» [12] до цього звикли; на це вже не звертають уваги. Але народ цього не знає і дивується. Не раз я відчував у своїх сусідів ту ніяковість, яку мені часто доводилося спостерігати в аудиторії народних університетів: пі-

дозра, що, розважаючи глядачів, буржуа вважають їх за дітей, що вони хочуть спуститися до їхнього рівня. Це побоювання псувало їм все задоволення,— задоволення, проте, реальне, бо хто може встояти проти сміху Мольєра?

А втім, якби народ цінував у репертуарі Мольєра саму тільки буфонаду, цього було б замало; він, може, навчився б правильнішої мови, але розум і серце його не здобули б нічого. Боюся, що поки справа стоїть саме так: класичні шедеври Мольєра залишають народ досить холодним; я бачив, як глядачі ввічливо нудилися, дивлячись «Мізантропа», що чудово передає салонну психологію, або «Вчених жінок», де комедія запозичує у трагедії благородну ходу і гідну поставу. Я знаю, що «Тартюф» під час вистави у театрі «Ба-Та-Клан» [13] у листопаді 1902 року мав гучний успіх, але цей успіх стосувався не Мольєра; він стосувався Комба [14] або його рупора — антиклерикального журналіста, який вважав за доречне приплутати до злигоднів Оргона справу конгрегацій [15], нападаючи в особі Тартюфа на довічного ворога, закликаючи до продовження війни, необхіднішої тепер, ніж будь-коли. Як наївно каже один критик, «це означало грати на певність». До чорної сутани вся французька публіка почуває огиду. У нас ніколи не перестають викривати і ненавидіти її. За цих умов уже не доводиться говорити про мистецтво, і я маю підстави вважати, що «Тартюф» сам по собі не став би таким популярним. Хоча він написаний дуже соковито і міцно збитий, форма його не досить вільна, вона надто відгонить своєю епохою; п'єса рясніє довгими діалогами, вже не кажучи про спеціальний жаргон святош, змісту якого юрба не може вловити. Народ зневажає релігійне лицемірство; але я маю сумнів, щоб він його вловив, особливо у тому костюмі,

в який воно облачалося в епоху «Провінційних листів» [16].

Але не будемо прискіпуватися до Мольєра. Внесок його досить великий. Тією чи іншою стороною своєї двоєдиної комічної маски протягом двох століть він подобається всім класам нації і часто об'єднує їх у спільних братніх веселощах. Для нашої сцени це явище рідкісне, якщо не унікальне. У Франції не бракує послідовників Мольєра. Та який би не був талант спадкоємців цього великого митця, ми зовсім не знаходимо в них цього багатого поєднання двох протилежних темпераментів, двох натур, з яких одна аналізує, а друга насолоджується життям з нестримною веселістю. Спостереження йде одним шляхом, сміх — другим; йдучи за ними, ділиться і глядач, і мистецтво хиріє або занепадає. Далі мені трапиться нагода висловити те, що я думаю про нашу сучасну комедію.

II

Класична трагедія

Комедія Мольєра може, у крайньому разі, задовольнити елементарні потреби народного театру, але не задовольнити його повністю. Взагалі самої комедії замало. Сміх — це сила: розумна сатира на пороки дає задоволення розумові. Але в ній не можна знайти досить сильного стимулу до дії. Зокрема, класична комедія ставить собі вузькі рамки; її царина — царина здорового глузду; тут вона панує повновладно, але за її межі не переступає. Нема нічого дорогоціннішого за здоровий глузд; менш за все слід заперечувати це

в наш час, майже обділений ним; здоровий глузд може породити усе, навіть героїзм; таке бувало. Але народ схожий на жінку; він керується не тільки розумом, а в більшій мірі інстинктом і пристрастями; саме їх треба підтримувати і спрямовувати. Переживання великого трагічного мистецтва можуть захопити маси з силою, вплив якої неоціненний. Чи є у нас, у Франції, драматичний репертуар, який міг би правити їй за поживу? Чи існують п'єси, які збуджували б героїчні пориви душі, силу її пристрастей і волі?

Розгляньмо насамперед нашу класичну трагедію XVII віку.

Було дуже багато галасу з приводу успіху деяких вистав, наприклад, «Андромахи» [17] у постановці «Ба-Та-Клану». Для Бернгейма і його друзів це було підставою, щоб твердити, ніби класична трагедія — народний жанр. Розберемо, одначе, причини цього успіху.

«Експеримент, здійснений у «Ба-Та-Клані»,— писав соратник Бернгейма Ларруме,— дав блискучі результати. «Андромаха» викликала нечуваний ентузіазм. Народ (три тисячі глядачів) не пропустив жодної деталі дії, жодного слова діалогу. Так, він уловив витонченість Расіна, добір слів, узагальненість його висловів, його тануючі барви і почув відтінки всього цього».

Я особисто погано уявляю собі, як це «народ (три тисячі глядачів)» міг оцінити «добір слів» і «тануючі барви» Расіна, подібно до вчителя риторики. Хто хоче довести надто багато, той не доводить нічого. Не будемо такі довірливі і подивимося, в яких умовах відбувалася ця вистава. На цей раз представити Расіна народові доручили не антиклерикальному журналістові, а адвокату кримінального суду. Чому адвокату? Критик газети «Тан» пояснює нам це:

«Метр Фелікс Декорі, відомий адвокат у кримінальних справах, за самою своєю професією повинен був правильно судити про мистецтво Расіна. Немає жодного такого сюжету Расіна, який не воскресав би на кожній сторінці «Газет де Трібюн». Зокрема, щодо «Андромахи», то сюжет її не щось інше, як злочин, навіяний пристрастю. Історія Ореста, Пірра, Герміони та Андромахи зводиться ось до чого: жінка мститься чоловікові, якого вона кохає і який кохає не її, а іншу, тим, що примушує вбити цього чоловіка руками іншого, який її кохає, але якого вона не кохає і якому вона себе обіцяє. Метру Декорі досить було згадати аналогічний випадок із своєї практики, де героями були м'ясник, його дружина, їхній прикажчик та дрібна перекупка. Він розповів цю історію, заявивши наприкінці: «Я виклав вам сюжет «Андромахи».

Тепер я розумію успіх «Андромахи». Ви піднесли народові фейлетон з «Пті журналь»! Але невже ви щиро гадаєте, що це «Андромаха?» Де ж тут «тануча барви», «витонченість Расіна» і т. д. і т. д.? Як ви не бачите, що у мистецтві Расіна сюжет майже нічого не значить, що там усе діло в аналізі душевних порухів, у силі вираження і що, коли ви підкреслюєте жирною рискою сюжет, мелодраму, ви не створюєте успіху Расіну, а кепкуєте з нього!

Фаге вірно відчув це і в одній із своїх статей, найбільш вільних від шкільної учености, іронічно пояснив, що́ саме бачить народ у шедеврі Расіна...

«Ви вирішили,— питає він,— розглядати «Андромаху» як мелодраму? Коли так, то ви повірили, як легко її можна вкласти у ці рамки. Тут є переслідувана невинність, зрадник, якому допомагає зрадниця, і жорстокий тиран. Такі елементи мелодрами: вони тут є усі. І після цілого ряду перипетій, у яких симпатична героїня

ня не піддається слабкості і, дійшовши до крайності, ось-ось готова впасти у гріх, але все ж таки цього не робить і залишається вірною двом благородним почуттям: любові материнській і любові подружній,— жорстокий тиран убитий, зрадник втрачає розум, зрадниця заколюється кинджалом, а симпатична героїня зі своїм маленьким сином, врятованим з води, стає королевою Франції. Це справжнісінька мелодрама, цариця мелодрам.

Далі йде проект розв'язки в дусі Дідро для народних спектаклів: коронування Андромахи. Нехай вона сяде на трон, а Кефіс принесе їй дитину, яку Андромаха візьме на коліна і ніжно поцілує. Завіса падає».

«Але,— продовжує Фаге,— подивіться, чи багато класичних трагедій містять у собі мелодраму, з її необхідними і достатніми елементами: симпатичний герой, симпатичний герой у небезпеці, ряд перипетій, симпатичний герой кінець кінцем тріумфує, доброчесність винагороджено, порок покарано?... Я бачив, як виконували «Федру» і «Гофолію» [18] перед самою народною публікою: їх приймали шанобливо, але холодно. У «Федрі» все співчуття було лише на боці невинно переслідуваного Іполіта. Щире хвилювання викликала тільки сцена суперечки Іполіта з Тезеєм у четвертій дії та ще оповідання Терамена. З «Гофолією» була зовсім інша справа. Єдине почуття, викликане нею, був лише подив, і нічого іншого. Народний глядач здивувався і продовжував дивуватися аж до кінця вистави. І це цілком природно. Чим він був зайнятий протягом усього цього спектаклю? І що, на вашу думку, він мав робити? На це легко відповісти. Він шукав симпатичного героя і, звичайно, не знаходив його, бо Расін забув або не вважав за потрібне включити його у п'єсу. Глядач міркував так: «Чудово,

Йоад — старий негідник, хоч він і людина дуже сильна; Гофолія — стара негідниця, яка впала у дитинство; Абнер — просто безнадійний дурень. Але де ж той, кому я маю співчувати? Коли ж він вийде з-за куліс? Я чекаю на нього, щоб зворушитися». Публіка прождала його до кінця п'ятого акту; а що Гофолію було страчено, Йоад восторжествував, а Йоас зійшов на престол — це їй було цілком байдуже. Навіть і мені самому... Авжеж... Заразившись від тих, хто мене оточував, я сам трішки став народом, і мало-помалу в мене склалося таке враження: «Вона чудова, ця п'єса, але чудова і цікава — дві зовсім різні речі; і щодо драматичного інтересу вони мають рацію: ця п'єса не цікава».

Я прошу занотувати ці останні рядки, такі ясні й одверті. Вони правдиві не тільки щодо «Гофолії», а й щодо значної кількості класичних шедеврів. Якщо театр Расіна не цікавий народові, не можна ставити це за провину ні народові, ні Расіну. Це два різні світи; цілком зайве наближувати їх один до одного. Великому мистецтву Расіна властива велична ясність, у глибині якої просвічують, як у прозорій воді, людські душі і їх емоції — особливо слабкі душі і жіночі емоції. Автор не стає на чийсь бік; він майже ніколи не буває схвильований ходом подій, об які розбивається життя його героїв; він не силкує їх волі, він сам пасивно підкоряється їм. У ньому не відчувається вищої сили, яка прагне «поставити на своєму», того повелителя, чию владу — владу думки або хоча б слова — так любить почувати у театрі юрба, особливо юрба французька; саме ця влада створила за наших часів досить заслужену популярність Дюма-сину. Театр Расіна — витвір геніального дилетанта; він служить «мистецтву для мистецтва», зовсім не цікавлячись його

впливом, бо може впливати лише на подібних до нього митців — на аристократію, яка завжди буде нечисленною.

* * *

Інакше стоїть справа з Корнелем. Тут ми відчуваємо волю, яка звертається безпосередньо до волі людини, вступає у контакт з людиною, тут могутній потік дії безперервно зв'язує публіку зі сценою. Можливо, що декотрі — більш делікатні — будуть обурені набридливою настирливістю людини, яка кричить вам просто в обличчя, яка, схопивши вас, уже не хоче випустити і оглушує вас своєю бурхливою красномовністю. Але юрба любить, щоб нею командували. З Корнелем вона не відчуває тієї ніяковості, яку несвідомо почуває від п'єс Расіна: вона не залишається чужою тому, що відбувається на сцені, не дивиться на інтимні драми лише збоку. Корнель залучає її до дії. Він здійснює перший закон великого драматурга промовляти за всіх. Крім того, цей кремезний нормандець належить народові деякими рисами свого характеру, своєю схильністю виголошувати промови, своїм сангвінічним темпераментом, своїми раптовими поривами, своїми різкими змінами почуттів, усією дикістю інстинктів, прихованою за загальними ідеями — як у Горація, який заколює свою сестру в ім'я Розуму. Ці цільні характери, котрі якась велика непередбачена подія глибоко потрясає, за своєю суттю народні. Повний душевний переворот, як у Цінни, Емілії, Августа [19] у кінці трагедії, майже непоясненний з точки зору розсудливого обивателя — важкодума, він є природним для душ пристрасних, яким невідомі нюанси.

І все-таки жодна п'єса Корнеля не стала цілком народною. Причин цьому декілька.

Мова.— Загальновідомий факт, що форма трагедії або драми застаріває швидше, ніж форма комедії, принаймні вона швидше перестає доходити до глядача. Справді, вона менш реалістична, менше спирається на спостереження природи, вона більш суб'єктивна, більш індивідуальна; на неї у значній мірі накладають свій відбиток епоха і національність. Уява поета несвідомо живиться атмосферою епохи, естетичними умовностями, які він черпає у своєму середовищі. Ніщо так швидко не виходить з моди, як поетична метафора, коли поет живе придворним або салонним життям, інтелектуальна обстановка якого змінюється кожні десять—двадцять років. Тому такі образи часто навіть зовсім перестають бути зрозумілими публіці, за винятком невеликої кількості витончених аматорів, для яких особливо приваблива їх незвичайність і несподіваність,— хай це будуть метафори Шекспіра, що дивно обпікають, або забарвлені ніжними відтінками минулого класичні образи. Крім цих загальних причин застаріння, треба відзначити, що стиль Корнеля надзвичайно темний. За винятком кульмінаційних моментів дії, він абстрактний, заплутаний, часто неохайний, іноді загадковий: ще за життя автора посміювалися над «корнелівською нісенітницею». Я ладний погодитись, що цей стиль не завжди є перешкодою для того, щоб захопити народного глядача, до якого, проте, з усіх цих промов доходить лише небагато гучних слів і пафос, що становить їх силу. Але все ж таки доводиться визнати той прикрий факт, що цей безглуздий гіпноз слів, проти якого розум безсилий, заподіяв в історії нескінченний ряд нещасть; а проте народний театр ні в якому разі не повинен приспляти розум; навпаки,

його завдання в тому, щоб рішуче боротися з цим гіпнозом і не пропонувати народові нічого такого, чого б він не міг зрозуміти.

З другого боку, драматургія Корнеля здатна відштовхнути народну аудиторію. Вона дає їй лише мінімум задоволення. Мало дійових осіб, мало подій, скромна обстановка, дія, яка виражається в абстрактних словах. Цей театр грунтується на античних традиціях, на латинській мові, на адвокатських засобах, на буржуазній риториці. Нема нічого для вдоволення фізичних почуттів народу, які страждають від того, що вони подавлені. Нічого, що могло б дати поживу його жадібній дитячій уяві. Відчувається, що це мистецтво — продукт суспільства «з сухою уявою і вимогливим розумом», цілковита протилежність народним смакам. Це впадає в очі в ідеях, в сюжетах, у самому образі дійових осіб, частина яких стала для нас чужою і далекою. Справа не тільки в їх поривах, гостроти яких ми вже не почуваємо з такою силою, з якою їх почували тоді, не у пристрастях кам'яного віку, як, наприклад, вимоги честі (ще більш дивовижні в іспанському театрі, де вони спонукають героїв Кальдерона до вчинків не лише жорстоких, але просто безглуздих). Справа також не в тих душевних порухах, які давно відмерли, цій нестерпній галантності, цій холодній чемності закоханих, до смішного старомодній. Сама душа цього мистецтва майже зовсім утрачена для нас. Це мистецтво політичне, створене для публіки, яка складалася з державних діячів, патріотів, прибічників уряду або заколоту, як говорили, воно відбиває дух покоління великих честолюбців, яких насилу приборкали Рішельє і Мазаріні; переважаючою пристрастю цих «сильних і суворих душ» було панування; у думці, а іноді на ділі, випробувавши різні політичні форми

і теорії, ці люди сприяли створенню могутнього державного механізму XVII віку. До них звернені міркування Цінни, Серторія, Оттона [20]. Які глибокі вони не є, чи могли вони зберегти для нас живий інтерес? Безперечно, наша епоха, як і епоха Корнеля, є епохою політики, інтенсивно зайнята розв'язанням проблем державного управління і соціального устрою, пошуком нової формули, яка задовольнила б наші розумові і моральні вимоги. Але проблеми, які хвилюють нас, зовсім не ті, якими клопоталися двісті років тому; а в політиці можна захоплюватися лише питаннями сучасними. Ідеї Цінни і Максима [21] не втратили своєї цінності; але все це (як майже завжди у Корнеля) промови аристократів, які спритно вміють вести справи і глибоко зневажають народ. Нехай народ остерігається їх! Кінець кінцем усі ці суперечливі дискусії ведуть майже завжди до уславлення монархії і переможного миру, що настає після тривалих воєн. Зрозуміло, що Наполеон використав «Цінну» для своїх цілей і що Тальма виконував його в Ерфурті перед переможеними королями. Але в наш час такі спектаклі звучать фальшиво. А пропонувати їх народові заради їх художньої цінності, незалежно від тих ідей, які вони захищають,— це дилетантизм, що таїть у собі певну небезпеку.

Лише небагато з п'єс Корнеля здаються мені безпосередньо доступними для юрби. Це — «Горацій», де крики дикого героїзму звучать добре,— можливо, занадто добре,— щоб підбурити маси. Навіть остання сцена не позбавлена певної величі у народному дусі, що, проте, не доходить до сучасного глядача. На жаль, мова цієї п'єси часто незрозуміла, дія розвивається повільно і холодно.

Юнацька запальність Сіда, невимушеність його поведінки, щедрий надмір життя викликають неперe-

борну симпатію. Але я все ж таки не знаю, чи не є лицарська проблема, порушена у п'єсі для дворян — дуелянтів при дворі Людовіка XIII, дещо архаїчною для робітників Сент-Антуанського передмістя. «Нікомед», здавалося б, повинен бути найбільш народним з усіх творів Корнеля; герой його належить до типу, симпатичного всякому народові,— добродушний веселий велетень, галльський Зігфрід [22], що один серед натовпу ворогів руйнує їх підступні задуми, сміється з їх нікчемності, сповнений веселого завзяття і кінець кінцем перемагає. Всі персонажі, що його оточують, колоритні: прекрасна дикунка Лаодіка, старий цар, боягузливий і брехливий, французький лицар Аттал, англо-саксонський дипломат Фламіній. П'єса побудована вправно, епізоди в ній цікавіші, ніж у більшості інших трагедій, чи, можливо, більш несподівані, і інтерес не слабшає аж до кінця. Але чому мова її така напрочуд темна і плутана? Як і «Горація» — навіть у ще більшій мірі,— «Нікомеда» не можна виконувати без купюр і без пояснень. Не будемо продовжувати аналіз; він показує, що, коли не нівечити трагедію XVII віку, то з неї, мабуть, можна зберегти дещо тільки для читання, але не для постановки на сцені.

III

Романтична драма

З романтичною драмою справа стоїть зовсім інакше. Тут доводиться думати не про те, щоб полегшити народові доступ до неї, а скоріше про те, щоб уберегти від неї народ, якби у нього був нахил,— а я гадаю, що цей нахил у нього є,— захопитися нею. Ні для кого не

новина, що романтична драма є однією з форм мелодрами, і вся словесна поезія, властива їй, робить її лише небезпечнішою. Це лев'яча шкура, під якою ховається нікчемність. Незважаючи на свої гордовиті претензії дати ключ до всесвітньої загадки, зобразити і пояснити весь світ, «побачити все одночасно, з усіх точок зору», як наївно обіцяє передмова до «Марії Тюдор»[23], ця драма задовольняється дуже дешевими ефектами. Щодо спостережень, то вона не йде далі абстракцій вольтерівської трагедії, які вбирає у мішуру вченості, такої ж дріб'язкової, як і легковажної. Що ж до висловлюваних у ній думок, то вона нагадує арлекіна у строкатому вбранні суперечливих ідеологій, де панівним тоном є плоский «натуризм», запозичений в енциклопедистів і підлакований революційним пафосом і несамовитим шаленством німецького романтизму. Галасливий, багатий на красномовство, бравурні арії, сліпучі образи, псевдонаукові відкриття і поверхові думки, цей театр — фанфарон і хвалько французького мистецтва. Він не завдає клопоту ні думати, ні вивчати, ні спостерігати; у ньому нема ні правдивості, ні чесності; він майстерно створює «блеф». Це справжнісінька мелодрама, яка експлуатує публіку, користується її дурістю, готовністю вірити гучним словам, сентиментальністю, здатністю одразу і безпричинно зворушитись навіть її низькими інстинктами, які з жалюгідною поспішністю накидаються на приманку найгрубішого матеріалізму, що таїться під псевдогуманітарними і псевдорелігійними претензіями. Ці фальшиві розбійники, фальшиві бунтівники — первістки і бажані гості цього мистецтва Монмартру, яке з того часу не без блиску тиранічно панувало над умами французів, мистецтва галасливої літературної гуртківщини, де багато талантів, які досягають зрілості лише у виняткових

випадках через брак зосередженості, щирості і вимогливості до себе. Всі ці романтичні шаленства відгонять більше богемою, ніж революцією. Оглушуючи народ анархічною декламацією, вони більше сприяють тому, щоб підтримати в ньому дух косності, ніж патентовані митці буржуазії. Поетичне убозтво Дюма-батька викриває всю банальність цієї мелодрами, позбавленої ліризму і зовсім оголеної. Я щиро переконаний у тому, що романтична драма небезпечна для народного театру, який ми прагнемо заснувати у Франції. Вона пустила незліченні пагони, що поділяються на дві групи: перша — це драми, які беруть початок від Гюго і п'єси нащадків Дюма-батька; друга — це безліч крикливих мелодрам, убогих, оздоблених пір'ям; авантюристи, брехуни — вони накинулися на театри передмість, як хмара сарани, залишаючи по собі пустку скрізь, де вони проходять. Не такі покладливі, з честолюбними замислами, вони засіли у так званих театрах поетів, де старанно намагалися розбестити смак буржуазії, у чому і досягли успіху. Дешевий успіх! Буржуазна публіка здатна судити лише про помірно реалістичне мистецтво, яке спирається на здоровий глузд і на спостереження в обмеженій дозі. Поезія для неї чужа царина, і вона неспроможна відрізнити підробку від справжнього мистецтва. Карикатура навіть скоріше сподобається їй саме тому, що її риси рельєфніші. Коли вимоги снобізму примусили буржуазну публіку вдавати, ніби вона розуміє цю чужу для неї мову, вона пішла прямо до шарлатанів і стала їхньою жертвою. Критика, яка повинна була подати їй допомогу, повністю відступилася з боязні перед модою, з байдужості, дилетантизму, від недостачі віри у розум; безглуздя цілком вільно розташувалось у театрі, де йому не бракувало знаменитих виконавців. Можна

навіть сказати, що одна з таких виконавиць мала вирішальний вплив не тільки на успіх, але й на саме формування цього мистецтва; ім'я Сари Бернар найкраще за все характеризує цей візантизований — чи американізований — неоромантизм,— накрохмалений, застиглий, позбавлений молодості, сили, перевантажений прикрасами, фальшивими або справжніми коштовностями, похмурий серед усього галасу, який він здіймає, мертвотний у своєму блиску.

У найостанніші роки Ростан свідомо повернув театр до романтизму Гюго і Дюма-батька, омолодивши його своїм південним завзяттям, трохи приправивши жаргонними слівцями за останньою модою. Але цей блискучий поет-еквілібрист, цей гаврош від романтизму тільки здатний писати комедії, а він помилково заблукав у драму... Успіх і багатство віддалили його від життя. Він не бачить і не чує його: він слухає свою риторику. Я шкодую, що змушений на нього нападати. Він — сила; а всяка сила, будь то сила слова, сила образів, сила веселості, заслуговує на співчуття, і мені його для нього не бракує. Та якщо він не примусить свою силу служити правді, ми ополчимося проти нього як проти суспільної небезпеки. (Не кожному дано бути суспільною небезпекою!..). Скільки поетів думає, що вони мають великі заслуги перед батьківщиною, бо оспівували героїзм, самовідданість, самопожертву! Але, якщо вони вірили в них тільки на словах, а не серцем, якщо вони бачили в них лише слова, які весело звучали, а не серйозну і важку дійсність, якщо вони шукали в них свій особистий успіх, а не благо інших — вони принизили героїзм, самовідданість і жертву, а не послужили їм. Віртуози почуття, які слухають самих себе і співають, чекаючи оплесків, згубні, бо вони привчають душу до брехні.

Існує модна думка, пущена в хід, здається, Жюлем Леметром, що снобізм публіки треба заохочувати, бо він мимоволі є союзником усяких нових ідей, допомагаючи їм своїми грішми і забезпечуючи їм прихильність світських кіл. Можливо, що така зневажлива прихильність зустрічається у сучасному суспільстві. Але вона нам не потрібна, коли йдеться про народ. Народ у крайньому разі може обійтися без краси; але він не повинен, він не може обходитись без істини. Ми не вимагаємо, щоб він поважав і захоплювався тим, чого він не розуміє; так можна лише виховати в народі чиновників, бездушних, підпорядкованих деспотизмові. Ми вимагаємо, щоб він приймав лише те, що розуміє, захоплювався лише тим, що почуває. Дарма, якщо він спочатку поставиться несправедливо до яких-небудь великих творів. Він ближче до них, заперечуючи їх, ніж сноби, які їм аплодують; і він зберігає недоторканим джерело істини, звідки походить усе велике. Я був би спокійний за майбутнє такого народу. Якби такий багато обдарований і щирий народ, як наш, звільнити від надмірної праці, під тягарем якої він знемагає, якби тільки дати йому дозвілля, щоб він міг мислити, він міг би досягти всього. Але фальшиві почуття і думки, поширювані майже всією нашою сучасною поезією, можуть отруїти його назавжди.

IV

Буржуазний театр

Нашому віку довелося бути свідком розвитку іншого драматичного жанру, якому надзвичайно пощастило,— буржуазної драми. Вийшовши зі «слізливої коме-

дії» XVIII віку, цей жанр відповідав глибокому перетворенню суспільства, піднесенню певного класу, що йшов до влади. Залишаючи осторонь мою особисту антипатію до цього жанру, я мушу сказати, що він заслужив свій законний успіх тим, що відобразив душу цього переможного класу, його проблеми і його тривоги. Немає вірнішого шляху для мистецтва, як бути тлумачем сучасного йому життя. На превеликий жаль, буржуазія XIX віку дуже відрізняється у цьому відношенні від буржуазії XVI і XVII віків, значно більше зайнята практичними питаннями, аніж питаннями абстрактними, і особливо питаннями мистецтва; це неприємно дається взнаки у театрі, який відбиває інтереси буржуазії. Його рупори — Ож'є і Дюма-син — аж ніяк не старалися малювати характери, як Мольєр, або суспільні умови, як того хотів Дідро, зображувати трагедії приватного життя і домашні незгоди; і коли вони це й робили, то без жодного блиску. Перше місце у них посідають деякі проблеми сімейної і суспільної моралі, висунуті, але не розв'язані новим суспільством. Природно, що такі твори вельми цікавили сучасне їм суспільство; але так само природно, що вони відживають разом зі своєю епохою, якщо головне в них — теза, а не життя; адже досить якої-небудь соціальної реформи, щоб такий сюжет утратив свій інтерес. Цей театральний жанр корисний для суспільства, для його вдосконалення; він може навіть бути корисний і для публіки, яку примушує думати. Але він повинен постійно обновлятися. Оскільки він є дзеркалом суспільства, яке безперервно еволюціонує, оскільки він стає помічником і порадником юрисконсультів і законодавців, оскільки він картає виразки, породжувані недосконалістю існуючого ладу,— виразки, які можна загоїти накладанням пов'язки,— то майже всі його сюжети

виходять із моди через двадцять-тридцять років; лише мало які з них порушують віковічні питання, а в тих нечисленних, які їх порушують, я не бачу генія, який зумів би надати їм безсмертної форми. Це мистецтво за самою своєю суттю минуще; його сьогоднішня сила зумовлює його завтрашню слабкість, і якби наш народний театр відкрив йому сьогодні двері, то потрібний був би новий репертуар. Бо що народові до буржуазних проблем, обмежених рамками буржуазного світу? Довелося б, зберігши цей жанр, негайно обновити його, пристосувати до нових умов.

Додам, що коли попередній жанр, поетична драма, позбавлений здорового глузду і правди, то буржуазна драма надто позбавлена поезії. Вона обмежена, приземлена, підноситься над практичними інтересами не більше, ніж комедія, не дає народові досить благородної поживи,— яка б вона не була доброякісна, а народу ж доведеться пройти важкий і небезпечний етап, і всі його сили мають бути напружені і збуджені. За останні роки у нас — так само як і за кордоном — було зроблено кілька серйозних спроб відкрити буржуазний театр водночас і для народу і для поезії. Та, хоча в цих спробах ледве пробиваються народні проблеми і образи, вони здебільшого мають відбиток зовсім не народного, а, навпаки, дуже аристократичного духу. Найяскравішим прикладом цього є «Трапеза лева» Ф. де Кюреля.

Я не говорю про сучасну комедію. Їй не бракує таланту. Але витончена і прісна, сентиментальна і розбещена, вона відгонить своєю публікою: бездіяльною і виродженською буржуазією, яка вже не має сили ні любити, ні ненавидіти, ні засуджувати, ні хотіти чого б то не було. Вона нерішуче хитається між слащавістю і порнографією, іноді зливаючи їх в огидну і без-

глузду суміш. Цей театр ніколи не репрезентував народу. Він обра́за для народу. Пам'ятаю обурення і презирство, які я відчув, коли, вперше приїхавши у Париж, познайомився з мистецтвом паризьких бульварів. Обурення моє минуло, але презирство залишилося. Такий театр ганьбить нас самою своєю славою. Він є будинком розпусти для Європи. Нехай собі, якщо хочете, він і далі розтліває свою космополітичну клієнтуру — це її діло; ця мерзенна еліта може себе захистити; якщо їй подобається паскудитись — хай паскудиться; невелика біда. Мені так і хочеться сказати акторам цього театру, як Тімон сказав Фріні і Тімандрі [24]: «Будьте завжди... тим, що ви є. Довершуйте загибель тих, хто хоче загинути... Але не доторкайтесь до народу. Не намагайтесь бруднити джерела життя». Коли бачиш на народних лекціях, яку простодушну, щиру, чутливу до всяких вражень аудиторію являє собою цей народ, що не втратив юності, незважаючи на всі свої негоди і злидні, згадуєш слова Євангелія: «Хто спокусить одного з малих сих...»

Втім, я переконаний, що в театрі, дійсно відкритому для всіх, де чоловіки, жінки і діти будуть об'єднані в єдину сім'ю, публіка сама наведе потрібний порядок і зуміє вселити повагу до того, що заслуговує на повагу. Інстинкт самозбереження — надто могутня сила: здоровий народ не дасть викоренити веселість свого серця, подібно до жменьки зайвих людей.

V

Іноземний репертуар. Грецькі трагіки. Шекспір, Шіллер, Вагнер

Залишається іноземний репертуар. Великі митці, найбільші з усіх, якими пишається драматичне мистецтво: Софокл, Шекспір, Лопе де Вега, Кальдерон, Шіллер, були народними, принаймні у деяких своїх творах. Але різниця епох і національностей — непоправне лихо. Незважаючи на могутнє зачарування, яке завжди збережеться для обраних у скорботній величі Софокла і у світлій досконалості грецького мистецтва, всупереч нетерпимості його шанувальників, я насмілюся сказати, що недавній успіх «Царя Едіпа» був завдячений значною мірою вченому дилетантизму, марновірній повазі і особливо схилянню перед особистістю геніального актора. Без імені Софокла, без гострих, хоч майже виключно пластичних вражень від гри Муне-Сюллі, без матеріального впливу музики, до речі, посередньої, ні народ, ні буржуазія не зуміли б виділити з великої кількості забутих мелодрам сувору велич «Царя Едіпа» і насолоджуватися ним.

І все ж таки, незважаючи на відстань, яка відділяє нас від моральних і релігійних вірувань греків, ми менш далекі від Софокла, ніж від Шекспіра, не скажу вже про Лопе де Вегу і Кальдерона: їх криваві драми, їх хижі герої, їх дворяни-вбивці можуть бути прийняті в нас повністю лише тоді, коли з поверненням варварства у нас відновляться бої биків і циркові кровопролиття; це правда, можливо, але принаймні ми самі не будемо цьому сприяти. Усе віддаляє нас від Шекспіра: і епоха і національність. Ніщо не примушує нас гостріше відчути немічність нашого розуму, його нездатність

проникнути цілком і без підготовки у форми минулої епохи. Стиль, що у той час був прозорим покривалом, який точно відтворював гнучкі лінії думки, зараз відділяє нас від неї, як барвиста щільна завіса, чиї дивовижні візерунки і яскраві фарби засліплюють і ріжуть очі. Одного разу, будучи присутнім у народній аудиторії під час читання «Макбета» Морісом Букором, я намагався забути про самого себе, стати народом, як ті, що мене оточували; і я відчував ніяковість, майже сором, слухаючи деякі метафори, чия архаїчна велич набувала у цьому середовищі характеру туманної пишномовності і нестерпної претензійності. Чи треба позбавляти Шекспіра вишуканої і дикої грації його стилю? Робота блюзнірська, небезпечна, обтяжлива для тих, хто його любить. До того ж цього було б замало, щоб зберегти цілісність усієї решти. Довелося б відсікати, підрізувати, згладжувати, перекроюючи і характери, і дію, щоб зробити їх доступними народному глядачеві. Навіть самі англійці роблять це, а також і німці при всіх своїх претензіях на точність і, незважаючи на їх відомі переклади Шекспіра, «майже такі ж прекрасні, як оригінал» (вислів, який дає непогане уявлення про те, як вони почувають Шекспіра!) Тим більше нам у Франції довелося б примиритися з цією профанацією. Без сумніву, народ і тут ближче, ніж нинішня «вибрана» публіка», до деяких сторін творів Шекспіра, до його інстинктів і його гучної дії; але зате наскільки він далі від його глибокої думки з тисячами відтінків! Огидно пристосовувати велику людину до мірок юрби.

Точно таким же способом довелося б калічити великих іноземних ліриків початку XIX віку. Серед народних драм цього періоду я ставлю цілком окремо «Вільгельма Телля» Шіллера і «Принца Гомбурзького»

Генріха Клейста, найсильнішого з німецьких трагіків. Твір Клейста полум'яний і грандіозний, він і нині викликає ентузіазм у німецької юрби; але це прославлення прусської монархії: нам було б незручно брати в ньому участь; для нас цінність цієї п'єси полягає головним чином у тому, що вона — майже єдиний взірець патріотичної драми у високому розумінні слова, без огидного шовінізму, без потурання низьким інстинктам юрби. Щодо прекрасного «Вільгельма Телля», в якому струмує здорова і важка кров, де панує чесний геній героїчної буржуазії часів великої революції,— то ця п'єса у найвищій мірі народна для країн німецької мови. Я кілька разів міг переконатися у цьому на спектаклях в Альторфі. Ролі там виконуються буржуазією і народом кантону; публіка змагається з виконавцями, бере участь у дії, відгукується на промови про свободу. Я охоче вірю, що народне мистецтво не створювало грандіознішої постаті, ніж образ Телля, німецького Геркулеса [25], мрійливого велетня, повільного у рішеннях, людини величезної стриманої сили; думки і почуття дрімають у ньому, як у величному озері, важкі води якого ледве борознять вітри, але коли вони вже піднялися,— стають бурхливими, як море. Однак те, що є у цьому творі суто німецьке — флегма, холодні міркування, сентиментальність, романтична наївність,— все це, звичайно, не уникло б ножиць наших пристосувальників. І що ж залишилося б від п'єси? Всі інші драми Шіллера я з трудом уявляю собі на французькій сцені.

У ближчий до нас час кілька авторів пробували писати безпосередньо для народу: в Австрії — Раймунд, Анценгрубер; у Росії — Толстой і Горький; Гауптман у Німеччині.

Але їхні п'єси, як, наприклад, «Ткачі» або «Влада

темряви», являють собою суцільні крики горя або похмурі оповідання, загрозливий відчай яких скоріше здатний пробудити совість багатіїв, аніж підтримати або розважити бідняків, і без того надто пригнічених життям. У кращому випадку вони звертаються до невеличкої купки їх, до мислячої революційної еліти, до вождів майбутнього повстання; було б майже безглуздим припускати, що ці гнітюче похмурі п'єси можуть залишитись у репертуарі народу, який звільнився від рабства. Це кошмари, які він з огидою відкине, і чим скоріше, тим краще. Щодо Анценгрубера, то він, мабуть, усвідомлював вимоги народного театру і дав кілька вдалих образів. Деякі з його творів надовго збережуть злободенність через те, що в них є протест проти клерикального духу; але загалом вони надто старанно пристосовані до смаків дрібної віденської буржуазії, і Анценгрубер не мав достатнього таланту, щоб виділити із суто місцевих спостережень щось таке, що мало б універсальне значення. Але все ж таки його творчість принаймні цікавий зразок драматургії середнього типу, яка звертається до народу без лестощів та презирства і дає йому ясну картину його власного життя.

Нарешті, на межі віку, який минає, встає перед нами грандіозне ім'я всемогутнього Вагнера. Це людина, що була найвизначнішим творцем у галузі поетичної драми після Шіллера і Гете. Він накреслив невмирущі образи, створив народних героїв, близьких нам і надлюдських, як герої античних епопей: Брунгільду, Зігмунда, Зігфріда. Він одразу ж дав зразок народного театру у своїй блискучій фресці «Мейстерзінгери» [26], де б'ють через край сила, гумор, барви, рух. У ній вирує маса з її гучними веселощами, і радісне сяйво цих незліченних душ немов концентрується

у героїчній добродушності старого Ганса Сакса, глибокої і ясної совісті народу. На жаль, вагнерівські драми нерозривно зв'язані з його музикою, а ми досі уникали включати музику при наших спробах створити французький народний репертуар, бо в даний момент вона дуже ускладнює справу і до того ж, на мою думку, без усякої користі. Музичне виховання народу у Франції ледве тільки починається; потрібні будуть ще цілі роки для того, щоб воно стало достатнім, а доти марно думати про вагнерівську ліричну драму, якщо навіть припустити, що ця форма німецького мистецтва має якісь шанси цілком прижитися у нас. В усякому разі, якщо нам потрібна музика, дамо спочатку народові мужні роздуми і благодійні страждання найгероїчнішого з людей. Нехай Вагнерові передує Бетховен! Незважаючи на його велич, театр Вагнера отруєний нездоровими мріями, які відгонять тим середовищем, де він народився,— аристократією мистецтва, яка вироджується, яка дійшла до кінця свого розвитку і майже свого життя. Яку користь може дістати народ від хворобливих тонкощів цієї чутливості, від метафізики Валгалли, від бажання Трістана [27], яке дихає смертю, і містично плотських мук лицарів Грааля? [28] Все це народилося в колі еліти, отруєної неохристиянськими або необуддійськими тонкощами, мріями, можливо, чарівними, але смертельними для дії, що виросли, подібно до розкішних мохів, на гнилих деревах. Заради всього святого, не будемо передавати народові наші недуги,— якщо ми навіть не без задоволення культивуємо їх у самих собі. Спробуймо створити породу дужчу і ціннішу, ніж ми.

VI

Минуле може дати лише репертуар для народних читань, але не для народного театру. Самих читань недостатньо, необхідний театр

Ми закінчили наш побіжний огляд попередніх епох. Що залишилося у нас в руках від усіх їх багатств? Купка творів, з яких жоден не можна взяти цілком. Репертуар для народних читань, але не для театру.

Чому б нам не примиритися з цим, не дотримуватися,— як це робить Моріс Букор і багато інших слідом за ним,— системи читань уривків з бесідами, з викладом пропущених сцен і моральними висновками? Насамперед тому,— скажімо це одверто,— що ми маємо на увазі не лише благо народу, але й благо мистецтва, велич людського розуму. Серед усіх його творінь, які тільки і надають цінності життю, ми безмежно захоплюємося театром — цією статуєю людини, виліпленою людиною, її власною думкою, полум'яним образом всесвіту, який сам є ще більш великим всесвітом, ніж перший. Фальшивий жанр драматичних читань так само слабо відтворює театр, як репродукції картин в ілюстрованих журналах або переробка оркестрових симфоній для рояля. Це те, що зветься популяризацією або вульгаризацією мистецтва. Але якщо «популяризувати» означає «робити вульгарним», то ми повстаємо проти такої демократизації краси. Ми хочемо оживити анемічне мистецтво, розширити його слабкі груди, влити у нього силу і здоров'я народу. Ми не ставимо славні досягнення людського духу у службове становище щодо народу; ми закликаємо народ, як і самих себе, служити цим досягненням.

Але ми вважаємо також, що театром служити наро-

дові корисніше, ніж читаннями. Ці останні, який би не був чудесний лектор, все ж таки є формою початкового навчання; між аудиторією і мистецтвом вони ставлять викладача; у них забагато міркувань і проповідей. Саме це входить у наміри тих, хто їх влаштовує. Вони хочуть поступово привчити народ до прекрасного; крім того, внаслідок своєї надмірної скрупульозності вони хочуть дати йому краще, що є в театрі, без притаманних театрові небезпек дешевого комедіантства з його нездоровою привабливістю для юрби. Але мені здається насамперед, що вони лише замінюють тут одне комедіантство іншим; кривляння акторів кривлянням лекторів — буржуа і буржуазок, які хочуть блиснути перед невибагливою аудиторією своїм умінням розважати, своїми монологами, романсами, фортепіанною грою. Не знаю, гірше чи краще це останнє комедіантство; в усякому разі, воно більш незграбне. Що ж до намагань зробити мистецтво доступним для народу, то я не раз спостерігав роздратування, яке вони викликали у глядачів. Є пояснення, які принижують слухача; про це часто забувають. Нема нічого образливішого для слухача з народу, ніж коли з ним поводяться, як з дитиною; він шаленіє, коли почуває у буржуазного лектора великодушну готовність поблажливо спуститися до його рівня. Це звичайна вада таких лекцій. До аудиторії ставляться, як до дитини, яку вчать ходити. У театр його пускають самого і дозволяють йому самостійно робити перші кроки: це дає найкращі результати. Театр — живий приклад, заразливий, непереборний. Він оточений ореолом слави. Це поле бою, де душі глядачів кинуті у саму гущу подій слідом за героями; вони прагнуть бути схожими на цих героїв. Тільки красномовність трибуна може справляти подібний ефект; читання цього не можуть. Вони

промовляють до зовнішніх почуттів ніби крізь екран; вони звертаються до розуму; фізичне життя лякає їх. Дурна боязнь. Навпаки, треба дбати про те, щоб збагатити фізичну енергію народу, цю дорогоцінну матеріальну силу, опору всієї нашої цивілізації. Перевага театру полягає в тому, що він сміливо звертається до інстинктів і втілює їх у живих образах. Звичайно, похвальне прагнення вдосконалювати людину наперекір її природі, зусиллями її розуму. Але ще краще звертатися безпосередньо до її природи, бо справді велика людина та, що є великою за своєю природою, не думаючи про це, від надміру і щедрості душевної.

Ми готові визнати тимчасову користь народних читань. У даний момент це діяльна пропаганда мистецтва. Ці маленькі концерти зі строкатою програмою, ці уривки декламації і музики, можливо, необхідні, щоб не обтяжувати дрімаючий народний розум, одвиклий від серйозної роботи під розкладаючим впливом кафешантанів. Так будемо ж вважати їх тим, чим вони є: виховною роботою, додатком до вечірніх лекцій, призначеним підготувати грунт для справжнього мистецтва, але не будемо плутати їх з цим мистецтвом. Це наспіх збиті бараки, поки ще не споруджено справжньої будівлі. Не треба тільки задовольнятися цими дерев'яними халупами і вважати за собор будку виконроба, поставлену біля підніжжя собору.

VII

Товариство «Тридцять років театру» і народні свята

Товариство «Тридцять років театру» («Trente ans de théâtre») захотіло спорудити цей собор за один день з безформних руїн минулого.

Треба розрізняти у творчості «Тридцяти років театру» діяльність благодійну і діяльність театральну. Перша заслуговує всілякої похвали. Спочатку це була каса додаткових грошових допомог, яка мала подавати пряму і негайну допомогу не лише авторам і акторам, які входили до складу офіційних товариств, але і взагалі всім людям театру: авторам, акторам, критикам, машиністам сцени, декораторам тощо, які після тридцятирічної праці і боротьби опинилися б без засобів до існування, а також тим, хто впав у бідність внаслідок хвороби або смерті когось із близьких. Чудове починання, і треба дивуватися, що паризькі чекали так довго, щоб прийти на допомогу тим, хто розважав їх усе своє життя і під кінець зубожів. Ініціатива організації такої установи робить честь Адріену Бернгейму, і можна тільки бути йому вдячним за ту енергію, яку він вклав у цю справу, бо людина діяльна, навіть коли вона помиляється, завжди вища за тих, хто задовольняється розмовами, хоча б ті розмови були прекрасними.

Але нас цікавить тут не пенсійна каса французьких артистів: йдеться про народний театр, на створення якого претендують ініціатори цього товариства.

Товариство «Тридцять років театру», комітет якого вперше зібрався 30 грудня 1901 року, дебютувало у травні 1902 року п'ятьма постановками у театрах на Монпарнасі, на вулицях Гренель і Гобелен, у кварталі

Сен-Дені і в «Консер еропейєн» на вулиці Біо. Це були збірні спектаклі, де можна було знайти все: класиків, романтиків, оперетку, шансонетку, танці... У жовтні 1902 року почалися постановки класичних п'єс за участю субсидованих театрів, особливо «Комеді франсез». Двадцять п'ять урочистих народних спектаклів було показано протягом першого сезону, з жовтня по червень. Були поставлені «Горацій» у залі Ваграм, «Андромаха» і «Тартюф» у «Ба-Та-Клані», «Мізантроп» у Бельвілі, «Хворий, та й годі» у залі Гюйгенс, «Арлезіанка» [29] у залі Ембер де Роман тощо. Давалися також балети, уривки з опер і комічних опер з неминучими лекціями. Імена авторів та композиторів, які ще були живі, систематично викреслювали з програми...

За планом Тріанонського театру, який лежить передо мною, у ньому близько 350 місць по 3 франки, 180 по 2 фр. 50 сант., 190 по 2 фр. і 100 по 1 фр. Загалом, близько 530 місць дорожче 2 фр. і близько сотні — дешевше. Не можна сказати, щоб це були загальнодоступні ціни, не кажучи вже про разючу нерівність місць, образливу в Народному театрі, першою умовою якого повинно бути змішення класів.

До цих цін треба ще додати плату за вішалку — 10 сант. за палицю або за зонтик і 25 сант. за пальто, що для сім'ї з трьох осіб становить додаткову витрату більше за франк. Але і ця плата не звільняла глядача від настирливості капельдинерок, які з властивою їм упертістю вимагали чайових. Якщо все це народно, я дуже щасливий за народ, бо це доводить високий рівень його достатку.

Насправді ж зовсім не народ заповнював гарну залу Тріанону, а буржуазна публіка, чиїй елегантності міг би позаздрити «Одеон». Мені скажуть, що часто важко відрізнити за вбранням паризького робітника

від буржуа. Охоче погоджуюся з цим, але все ж таки мені важко повірити, щоб робітник, ідучи в театр, убрався ввечері у сюртук і циліндр; а цей мундир буржуазії видно було скрізь від перших рядів крісел до галерей, аж до найостанніших місць. Ще один характерний факт: місця по 3 фр. і 2 фр. 50 сант. були всі зайняті; місця по 1 фр. майже всі були порожні.

Мужчини і дами розглядають одне одного у бінокль, чекаючи підняття завіси, що, як годиться, запізнюється. Обов'язкове вступне слово починається близько дев'ятої; вистава — близько пів на десяту; вона переривається двома довгими антрактами і закінчується без чверті дванадцять. Все це, очевидно, як не можна більше народно і якнайкраще узгоджено з завтрашнім трудовим днем!

Після вступного слова пана у фраку і належної тиради на честь кардинала Рішельє і компанії,— інакше кажучи, Адріена Бернгейма і його Товариства,— актори «Комеді франсез» виконали «Мізантропа». Вибір цієї п'єси для народної постановки особливо зацікавив мене. «Мізантроп» — це, так би мовити, «Дика качка» [30] Мольєра, твір песимістичний і іронічний, де велика людина, стомлена від боротьби зі світом, вдосталь покепкувавши з інших, терзає саму себе власними насмішками. Мені дуже хотілося побачити вплив такої п'єси на народ; але саме народу і не було. Через його відсутність я спостерігав «аристократію» кварталу. Вона слухала з великою увагою, вдумливо, навіть з інтересом, але без особливого задоволення. А втім, у мене створилося враження, що публіка стежила за собою і не виявляла одверто своїх думок. Мені здавалося, що перед лицем Мольєра і «Комеді франсез» вона була у становищі добре вихованих «маленьких» людей, які приймають гостей, котрі посідають більш високе місце

у суспільстві або носять уславлене ім'я. Вони вдячні і полещені увагою. Вони намагаються прийняти їх ввічливо, остерігаються сказати, що їм нудно, аплодують, як годиться, після того, як їх гості щось сказали. Але мені здається, не слід було віддавати стільки часу на цей експеримент. Один з директорів окраїнних театрів, Ларошель-син, сказав Бернгейму: «Мольєр і Расін могли б мати успіх у наших кварталах лише в тому випадку, якби їх грала «Комеді франсез», і до того ж не дуже часто. Вірте мені, не збільшуйте кількості цих класичних вистав. Одна на сезон у кожному кварталі, тобто двічі на рік, і нам цілком вистачить!» Але хіба дві вистави на рік — це народний театр? І якщо ці вистави такі, як щойно описана мною, хіба це народні видовища?

Постановка «Береніки» у тому ж театрі Тріанону (двадцять п'ятий урочистий народний спектакль 17 червня 1903 р.) — ще більш характерна. Майже всі місця — всі крісла і ложі — були розпродані за кілька днів уперед, і публіка мала, якщо це тільки можливо, ще менш народний характер, ніж на виставі «Мізантропа». Багато глядачів у фраках — у кріслах і ложах; і жодного робітника. Це не завадило конферансьє Огюстові Доршену звертатися до цієї вишуканої аудиторії як до зібрання неотесаних робітників, що цілий день працювали в поті лиця. І це не завадило вишуканій аудиторії — елегантним дамам і мужчинам у фраках — прийняти привітання замість них і захоплено плескати в долоні. Кого тут обдурюють?...

Звичайно, не всі постановки такого типу нагадують виставу у Тріаноні. На спектаклі 18 лютого 1903 року у залі Гюйгенс, де трупа «Комеді франсез» виконала «Хворого, та й годі», ціни на місця були скромніші і склад публіки інший. На дешевих місцях можна було

бачити справжній народ і у великій кількості. Проте більша частина місць була зайнята дрібною буржуазією...

Ось які розмови я записав на цих народних спектаклях: у залі Гюйгенс після закінчення «Хворого, та й годі» порівнювали гру Коклена того вечора з його звичайним виконанням тієї ж ролі у «Театр франсе». У залі Тріанону мої сусіди були обізнані ще краще: вони бачили Сільвена у різних його ролях і знали, скільки вже років Детеллі грає у «Комеді франсез». Очевидно, немає ніякої потреби створювати народні театри, коли їхня аудиторія складатиметься з людей подібного гатунку. Візьміть до уваги, що йдеться не про глядачів перших рядів, а про тих, хто займав середні місця.

Але припустімо, що і публіка і постановка — все це було народне, як воно має бути. Що доводять ці експерименти? Не поспішайте торжествувати. Згадайте про народні університети. Уже оспівувалися їх перемоги. А тепер більшість з них померли. Ви не вмієте спостерігати народ. Якщо тільки він вам аплодує, ви нічого більше від нього не вимагаєте; вам байдуже, про що він думає. Народ шанобливий, і він вам вірить; але ні ця довіра, ні ця пошана не тривкі. Народ спостерігає за вами, і він вас судить. Три роки тому на лекціях у народних університетах, де я вивчав відвідувачів, у той час дуже численних, я говорив організаторам: «Бережіться! Їм нудно». Мені відповідали: «Вони аплодують». Вони мало не додали: «Хай нудяться, аби аплодували!» Тепер на ці лекції більш не ходять. І сьогодні я повторюю те ж саме: «Бережіться. Вони аплодують, але їм було нудно. Вони прийшли, щоб дивитися. Коли вони прийдуть два, три, десять разів і добре роздивляться, що таке ваші класики, ваша

купка класиків, вони більше не повернуться». Я зробив би так само. Я і роблю так само. Звичайно, я захоплююсь великими класиками, від усієї душі захоплююсь. Десять років моєї молодості я живився майже виключно ними і звертаюсь до них часто у години, коли почуваю втому від життя. Але які вони далекі від цього життя, від моїх турбот, від моїх мрій, від моєї щоденної боротьби! Як недавно сказав Фаге, «чудове і інтересне — дві дуже різні речі». Щирі прихильники класиків не заперечують цієї різниці, але вони сміливо твердять, що інтерес не є чимсь істотним для мистецького твору. «Я сказав би,— пише Моріс Потешер,— що можна навіть відчувати деяку нудьгу від прекрасного твору, не перестаючи вважати його чудовим і захоплюватися його досконалістю. Ентузіазм, викликаний Есхілом, Арістофаном, Данте, Шекспіром, не має майже нічого спільного з сентиментальним задоволенням, яке дає нам твір, здатний нас зворушити або розсмішити до сліз у момент, коли ми його слухаємо. Інакше довелося б, мабуть, вважати, що вдалий водевіль або хороша мелодрама вища за «Ос» [31] або «Гамлета?» [1] На жаль! Вони принаймні мають ту неоціненну перевагу перед названими шедеврами, що живі сьогодні. Ніяка краса, ніяка велич не можуть замінити юність і життя. Замість того, щоб зневажати життя і віддавати його на відкуп сумнівним ремісникам, старайтеся самі підійти до нього ближче, але не сподівайтесь піднести його до тих далеких верховин, де височать, укрившись від сучасності, прекрасні храми минулого. Скажімо сміливо: наше безпристрасне мистецтво — мистецтво старців. Хороше і природно, якщо на кінець життя, виконавши своє завдання і пронісши свою частину

[1] «Ревю д'ар драматік», 15 березня 1903.— *Р. Р.*

спільного тягаря, ми прагнемо безпристрасного мистецтва, безтурботності Гете, чистої краси. Це найвищий ідеал і кінцева мета шляху. Але мені шкода людини або народу, який прийшов би до цієї мети занадто рано, не встигнувши дорости до неї. Він не почув би всього цього, і безтурботність була б у нього лише апатією, передвістям смерті. Життя є безнастанне оновлення, це боротьба. Краще боротьба з усіма її стражданнями, ніж ваша прекрасна смерть.

Дехто говорить про народний театр, який повинен бути позапартійним, таким, що не має меж, вічним, вселюдським. Благородні мрії. Прийдешні покоління здійснять їх, якщо зможуть. А зараз спробуємо вкласти вічність у скоромінущі хвилини і жити разом з нашим віком. Мистецтво не може відірватися від прагнень свого часу. Народний театр повинен поділяти хліб народу, його тривоги, його надії і його боротьбу. Треба бути відвертим. Театр для народу буде «народним», або його не буде. Ви протестуєте проти втручання театру в політику, але ви ж перші,— як я показав на прикладі «Тартюфа»,— нишком вводите політику в ваші постановки класичних п'єс, щоб спробувати пробудити в народі інтерес до них. Майте ж сміливість признатися, що політика, якої ви не хочете, це та, яка спрямована проти вас. Ви почули, що народний театр збирається повстати проти вас, і ви поспішаєте забігти вперед, щоб підпорядкувати його собі, щоб нав'язати народові ваш буржуазний театр, який ви охрестили «народним». Залиште його при собі: нам він не потрібен... «Прийшло нове, старе померло».

Частина друга

НОВИЙ ТЕАТР

I

Предтечі народного театру. Жан-Жак Руссо, Дідро, Французька революція. Мішле. Перші спроби створити народний театр

Першими, хто, очевидно, усвідомив потребу створити для нового суспільства нове драматичне мистецтво, для самодержавного народу — народний театр, безсумнівно, були великі предтечі революції, філософи XVIII віку, які, подібно до грозових вихорів, розносили в усі кінці світу насіння нового життя, особливо Жан-Жак Руссо і Дідро: Руссо, який постійно дбав про виховання нації, Дідро, що вічно жадав збагатити життя, помножити його сили, об'єднати людей у діонісійській і братерській радості.

У своєму чудовому «Листі про видовища» («Lettre sur les spectacles»), напрочуд щирому і глибокому, в якому багато хто намагався вбачати парадокс, щоб мати право не зважати на його суворі уроки,— Руссо, з безпощадним ясновидінням Толстого піддавши критиці театр і культуру своєї епохи, проте, не приходить до загального засудження театру, але допускає можливість відродження драматичного мистецтва, якщо йому нададуть національного і народного характеру, за прикладом стародавніх греків.

«Я бачу,— пише він,— тільки один засіб проти всіх цих хиб: ми повинні самі писати п'єси для нашого театру і спочатку мати авторів, а потім уже комедіантів. Бо нам потрібне наслідування не абичого, а тільки речей пристойних, які були б гідні вільних людей. Безперечно, що п'єси, котрі зображають — подібно до то-

го, як це було у греків — колишні злигодні батьківщини або нинішні вади народу, можуть дати глядачам корисний урок... У видовищах греків не було тієї пошлості, яка є у сучасних. Їх театри створювалися не з корисливості і пожадливості, вони не були замкнені у темні в'язниці; їх актори не потребували грошових зборів з глядачів, і їм не доводилося, щоб бути впевненими, що повечеряють, нишком підраховувати, скільки набралося відвідувачів. Ці врочисті і розкішні видовища, які давалися просто неба, перед лицем усієї нації, суціль являли собою битви, перемоги, нагородження — речі, здатні збудити палке змагання і запалити серця поривом до честі і слави... Ці величні картини безперервно освічували народ».

У Руссо була інша ідея, значно оригінальніша і демократичніша за цей народний театр,— ідея народних свят. Я ще повернуся до неї.

У цю ж саму епоху Дідро, найбільш вільний і, можливо, найбільш плодотворний з геніїв XVIII віку, який менше ніж Руссо дбав про виховні завдання театру і більше — про завдання естетичні, говорив у своєму «Парадоксі про актора»: «Справжню трагедію треба ще створити». І у своїй «Другій бесіді про «Незаконного сина» додавав:

«Власне кажучи, публічних видовищ більше немає... Стародавні театри містили до вісімдесяти тисяч громадян... Подумайте про те, який великий вплив одних людей на інших і які заразливі пристрасті під час народних повстань, судіть самі про силу такого скупчення глядачів. Сорок або п'ятдесят тисяч чоловік не стануть стримуватися з благопристойності... Якщо чиїсь почуття не підсилюються від того, що багато інших людей поділяє їх, значить ця людина має який-небудь прихований порок, у її характері є певний нахил до

самотності, яка мені не подобається, але якщо велике зібрання народу збільшує хвилювання глядачів, то яким великим повинен бути його вплив на авторів, на акторів? Яка величезна різниця: звеселяти у визначений день, від такої до такої години у невеликому темному приміщенні кілька сотень людей або привертати до себе увагу всієї нації в урочисті для неї дні!»

І, накресливши, з властивою йому проникливістю, деякі з художніх реформ, які мають статися внаслідок створення такого нового театру, Дідро написав далі такі рядки, у яких він випереджав мистецтво не тільки своєї епохи, але й нинішньої:

«Щоб змінити обличчя драматичного мистецтва, потрібне тільки одне: дуже велика сцена, на якій показували б, коли цього вимагає сюжет п'єси, простору площу з прилеглими будовами — наприклад, колонаду палацу, вхід у храм, різні приміщення, розташовані у такий спосіб, щоб глядач міг бачити всю дію, тоді як для акторів частина її залишалася схованою. Такою була колись, або могла бути, постановка Есхілових «Евменід». Чи можна досягти чогось подібного у наших театрах? У них можна показати тільки одну дію, тоді як у природі їх майже завжди декілька, які відбуваються одночасно, і одночасне зображення їх, взаємно підсилюючи одне одного, могло б справити на нас величезне враження. Ми ждемо появи генія, який зуміє поєднати пантоміму з мовою, додати до розмовних сцен німі сцени і використати таке поєднання різних сцен, особливо зіставлення їх у трагічному або комічному плані...»

Геніальна думка Дідро знайшла палкий відгук у німецьких шекспіристів епохи «Sturm und Drang» («Бурі і натиску») [32] у Герстенберга, у Гердера, у юного Гете.

У свою чергу Луї-Себастьян Мерсьє — своєрідний

письменник, вихований на Шекспірі і німцях, учень Дідро і «мавпа Жан-Жака», як його називали, об'єднав їх протилежні ідеї і рішуче вимагав у своєму «Новому досвіді драматичного мистецтва» (1773) і особливо у «Новій критиці французької трагедії» (1778) створення народного театру, надиханого народом і призначеного для нього. Він нагадував про стародавні зразки — середньовічні містерії, і, поєднуючи естетичні задуми Дідро і шекспіристів з моральними принципами Руссо, вимагав створення театру «такого ж великого, як театр всесвіту», але який водночас давав би «моральну картину», бо перший обов'язок драматичного поета, говорив він, полягає у тому, щоб «впливати на мораль своїх співгромадян». Щоб показати приклад, він писав драми історичні, політичні та соціальні: «Жан Аннюйє, єпископ Лізьє», де виводиться апостол терпимості за часів Варфоломіївської ночі, «Смерть Людовіка XI, короля Франції», «Крах Ліги», «Філіпп II, король іспанський» (1785).

Слідом за Мерсьє й інші французькі письменники захопилися ідеєю національного театру, тобто театру, який звертався б до всієї нації. Бернарден де Сен-П'єр у своєму «Тридцятому етюді про природу» жадає появи французького Шекспіра, який показав би народові великі картини з життя батьківщини; і він заздалегідь пропонує йому як сюжет історію Жанни д'Арк.

«...Я хотів би,— каже він,— швидко накресливши у риторичному стилі сцену спалення Жанни на кострі,— щоб цей сюжет, опрацьований геніальним автором у манері Шекспіра,— який сам, безсумнівно, зробив би це, коли б Жанна д'Арк була англійкою,— послужив сюжетом патріотичної п'єси; щоб ця знаменита пастушка стала в нас покровителькою війни, подібно до того, як св. Женев'єва — покровителькою миру; щоб

драма про неї ставилася в нас у дні, коли державі загрожує небезпека; щоб її показували тоді народові, як у подібних випадках у Константинополі показують знамено Магомета; і я не маю сумніву, що, бачачи її невинність, її служіння вітчизні, її нещастя, жорстокість її ворогів і жах її страти, наш народ, не тямлячи себе вигукне: «Війна, війна англійцям!».

Марі-Жозеф Шеньє 1789 року у таких виразах присвячує «Французькій нації» свого «Карла IX, або Школу королів»:

«Французи, мої співгромадяни, прийміть цю патріотичну трагедію. Я присвячую цей твір вільної людини визволеній нації... Разом з усім іншим повинна змінитися і ваша сцена. Театр слабких жінок і рабів уже не придатний більше для мужів і громадян. Одного лише бракувало вашим чудовим драматичним поетам: не геніальності, не сюжетів, а публіки» (15 грудня 1789 р.).

Він говорить ще:

«Театр є засобом громадської освіти... Якби не було письменників, Франція перебувала б і зараз у такому становищі, в якому ще перебуває Іспанія... Ми підійшли до найважливішої епохи з усіх, які були досі в історії французької нації; і доля двадцяти п'яти мільйонів людей нині має вирішитися... Рабське мистецтво змінюється мистецтвом вільним; театр, який так довго був вигнанцем і низькопоклонним, віднині має навівати лише повагу до законів, любов до свободи, ненависть до фанатизму і огиду до тиранів».

Ще більш безпосередній вплив Мерсьє справив у Німеччині на Шіллера, який жадібно його читав, перекладав і захоплювався ним. Варто уваги, що саме Мерсьє у своєму «Новому досвіді» вказав Шіллеру сюжет «Вільгельма Телля», подібно до того, як Руссо

дав йому сюжет «Фіеско». І дуже важливо, що той самий Мерсьє підказав йому деякі сцени з «Дона Карлоса». Не слід забувати про узи, які зв'язували з молодою революційною думкою Франції того, кого Конвент зробив французьким громадянином. Шіллер був у якомусь розумінні найбільшим поетом Революції, подібно до того, як Бетховен був найбільшим її композитором — автор «Розбійників» (1781—1782), написаних «In tyrannos» (проти тиранів), автор «Фіеско» (1783—1784), цієї «республіканської трагедії», «Дона Карлоса» (1785), де, за його словами, він хотів зобразити «дух свободи у боротьбі з деспотизмом, скинуті ланцюги глупоти, розхитані до основи тисячолітні забобони, націю, яка вимагає прав людини, «республіканські чесноти на практиці...»; творець «Оди до Радості» (1785), поет, сп'янілий свободою, героїзмом і братерською любов'ю.

* * *

«Театр,— говорив Мерсьє,— є найкращий засіб якнайшвидше озброїти сили людського розуму непоборною зброєю і відразу осяяти «свідомість народу яскравим світлом».

Так мислила Революція. Вона запозичила у Руссо обидві його ідеї — виховного театру і національних свят. Про свята я скажу далі. Ідея народного театру не була монополізована одною якоюсь партією. Найрізніші, часто навіть найворожіші уми об'єднувались у могутньому зусиллі з метою створення народного драматичного мистецтва. Мірабо, Талейран, Лаканаль, Давід, Марі-Жозеф Шенье, Дантон, Буасі д'Англа, Баррер, Карно, Сен-Жюст, Робесп'єр, Білло-Варрен, Пріер, Ленде, Колло д'Ербуа, Кутон, Пейан, Фуркад, Бук'є, Флоріан та багато інших відстоювали цей задум

словом, пером і ділом. Наприкінці цього дослідження коротко резюмую найголовніші декрети Комітету громадського порятунку, Комісії громадської освіти і Конвенту, які стосуються театру і народних свят.

У доповіді від 11 липня 1793 р. про святкування 10 серпня [33] Давід запропонував, щоб на Марсовому Полі, після церемонії, яка сама мала бути справжнім видовищем, спорудили «просторий театр, де зображатимуться у вигляді пантомім найголовніші події нашої Революції». Насправді було показано лише бомбардування міста Лілля.

Але вже 2 серпня 1793 р. Комітет громадського порятунку, «бажаючи сприяти вихованню республіканського характеру і почуттів французів», запропонував «закон про регламентацію видовищ», прийнятий Конвентом після промови Кутона. Конвент ухвалив, що з 4 серпня по 1 вересня, тобто у період, коли святкування 10 серпня вабило у Париж велику кількість приїжджих з провінції, театри, призначені для цього муніципалітетом, повинні були ставити тричі на тиждень «республіканські трагедії», як, наприклад, «Брута» [34], «Вільгельма Телля»... «Раз на тиждень такі вистави мали відбуватися на кошти республіки».

У листопаді 1793 р., після відомої промови Марі-Жозефа Шеньє про народні свята,— промови, до якої я ще повернуся в одному з наступних розділів,— Фабр д'Еглантін провів проект створення національних театрів для вистав під час цих свят. Для цієї мети Комітет призначив спеціальну комісію з шести осіб, до якої увійшли Ромм, Давід, Фуркруа, Матьє, Бук'є і Клоотс. Одинадцятого фрімера II року Республіки (1 грудня 1793 р.). Бук'є у своєму «Загальному плані громадської освіти» (розділ IV, названий «Про останній ступінь освіти») пропонував таке:

«Стаття 1. Театри... свята... належать до другого ступеня народної освіти.

Стаття 2. Щоб полегшити це завдання..., Конвент постановляє, що церкви і колишні церковні будинки, нині покинуті, належать комунам».

Четвертого плювіоза II року (23 січня 1794 р.). Конвент під головуванням Вадьє розподілив 100 тисяч ліврів між двадцятьма театрами Парижа, які,

«згідно з декретом 2 серпня дали кожний по чотири вистави в ім'я народу і для народу».

Дванадцятого плювіоза (31 січня 1794 р.) Комітет громадського порятунку запропонував директорам різних видовищних підприємств Парижа:

...зробити свої театри школою звичаїв і моральності, ставлячи поряд з патріотичними п'єсами... і такі, у яких чесноти приватного життя були б показані в усьому їх блиску».

Буасі д'Англа у своїй записці Конвенту і Комісії громадської освіти від 25 плювіоза (13 лютого) вимагав:

«...щоб сценічна гра, зображаючи в усьому блиску великих людей, які загинули, і відтворюючи з усією належною пишністю великі національні діяння, пам'ять про які повинна жити в потомстві, викликала вдячність народу... Беручи до уваги,— вів він далі,— що театр є одною з установ, найбільш здатних удосконалювати устрій суспільства і робити людей доброчеснішими і освіченішими, ви не повинні допускати, щоб він був єдино лише об'єктом фінансових спекуляцій, а зобов'язані зробити його також національним підприємством... Хай він стане одним з головних предметів вашої громадської щедрості... Таким чином ви ще більше розширите арену, на якій людський дух зможе піднестися на більшу висоту... Таким чином ви дасте народові вічно

оновлюване джерело освіти і насолоди. Таким чином ви будете формувати за вашим бажанням національний характер».

Усі ці ідеї створення національного виховного театру завершилися 20 вентоза II року (10 березня 1794 р.) постановою Комітету громадського порятунку, що є справжньою хартією заснування Народного театру.

Комітет, який зібрався в цей день у складі Сен-Жюста, Кутона, Карно, Баррера, Пріера, Ленде і Колло д'Ербуа, ухвалив, що колишній «Театр франсе»:

«...у певні дні кожного місяця буде призначений виключно для вистав, що влаштовуються в ім'я народу і для народу. Будівля має бути прикрашена зовні написом: «Народний театр». Акторські трупи, які працюють у різних театрах Парижа, повинні по черзі залучатися до постановок, які відбуваються тричі на декаду. Репертуар п'єс, намічених до виконання у Народному театрі, має подаватися кожним паризьким театром і бути схваленим Комітетом. На муніципалітети комун покладається обов'язок організувати на підставі цієї постанови раз на декаду безплатні громадські вистави для народу».

Це використання колишнього «Театру франсе» для народних спектаклів, на думку Комітету громадського порятунку, було лише тимчасовим. Фундатори Народного театру добре враховували величезні труднощі, щоб не сказати, цілковиту неможливість,— міцно насадити нове драматичне мистецтво у старій будівлі, саме обладнання якої, зв'язані з нею звички і публіка були непереборною перешкодою для вільного розвитку мистецтва. Вони хотіли знайти для цього нового театру нові архітектонічні форми.

П'ятого флореаля II року (24 квітня 1794 р.) Комітет громадського порятунку «звертається до художни-

ків Республіки з закликом взяти участь у конкурсі на перебудову будинку оперного театру (нині театру «Порт-Сен-Мартен») у критий амфітеатр, де прославлятимуться перемоги Республіки і провадитимуться національні свята», а 25 флореаля (14 травня) Робесп'єр, Білло, Пріер, Баррер і Колло д'Ербуа підписали постанову про перетворення площі Революції (нині площа Згоди) на «широку арену зі зручним доступом з усіх боків, яка має служити для національних свят».

Але мало було заснувати Народний театр, треба було ще забезпечити його репертуаром. Комітет у складі Робесп'єра, Кутона, Карно, Білло, Ленде, Пріера, Баррера і Колло д'Ербуа звернувся 27 флореаля (16 травня 1794 р.) з закликом до поетів, запрошуючи їх «прославляти найважливіші події Революції і писати республіканські п'єси». Однак турботи Конвенту були занадто численні, і боротьба з контрреволюцією і королями занадто поглинала його, щоб дозволити йому з достатньою увагою стежити за «відродженням драматичного мистецтва». Постановою від 18 преріаля (6 червня 1794 р.) він передав це важке завдання Комісії громадської освіти.

Комісія, душею якої був діяльний і розумний Жозеф Пейан, енергійно взялася за діло. П'ятого мессідора (23 червня 1794 р.) вона опублікувала циркуляр, під назвою «Видовища», і розіслала його всім директорам театрів та антрепренерам, муніципальним властям, драматургам тощо. У цьому зверненні, яке було написано стилістично неправильно і декламаційно, але надихане благородними поривання ми, Пейан оголошував війну не тільки брудним спекуляціям авторів і директорів, не тільки скандальному користолюбству і аморальності театрів, але й відсталому духу, який ще панував у них, відсталості і рабським умовностям

у мистецтві. «Театри досі ще захаращені уламками минулого режиму, блідими копіями з наших великих майстрів, від яких мистецтво і смак нічого не виграють, інтересами, які нам уже чужі, звичаями, які не наші. Треба розчистити цей хаос. Треба звільнити сцену, щоб розум знову міг розмовляти з глядачем мовою свободи, осипати квітами могили своїх мучеників, оспівувати героїзм і доброчесність, вселяти любов до законів і вітчизни». Комісія зверталася з закликом до всіх освічених людей — патріотично настроєних акторів, директорів театрів, письменників: «Оцініть разом з нами моральну силу спектаклів. Йдеться про те, щоб створити громадську школу, де смак і доброчесність були б однаково поважані». Згодом твердили, що тут не було й мови по те, щоб принести мистецтво в жертву політичним завданням. Зовсім навпаки, Пеїан від імені Комісії з обуренням протестував проти перекручень ебертистами тексту деяких п'єс і повністю відновлював оригінали, кажучи, що перші закони, яких треба додержувати у п'єсах,— це закони смаку і здорового глузду. Піднесеність його поглядів на народне мистецтво яскраво виявилась у постанові від 11 мессідора II року (29 червня 1794 р.), де він нещадно таврує не антиреспубліканські п'єси, а республіканські, написані для святкування Верховної Істоти, які ображали цей сюжет своєю посередністю:

«Є безліч спритних авторів, які жадібно стежать за злобою дня; вони добре знають моду і кольори кожного сезону; їм достеменно відомо, коли треба надягти червоний ковпак і коли його скинути. Вони натхненно облягають міста і вже беруть їх штурмом ще до того, коли наші хоробрі республіканці почали рити траншеї... Звідси псування смаку, приниження мистецтва; тоді, як геній обмірковує свій задум і втілює його

у бронзі, посередність, примостившись під егідою свободи, викрадає в її ім'я скороминущий тріумф, без зусиль зриваючи квіти ефемерного успіху... Зауважимо молодим письменникам, що шлях до безсмертя важкий; що для того, щоб дати французькому народові твори такі ж вічні, як його слава, треба стерегтися зайвої плодючості, незаробленого успіху, який убиває талант і при якому геній розсіюється, як кілька летючих іскор у туманній ночі; що ці передчасні і скороспілі плоди, чия якість вимірюється касовим збором, принижують твір і творця. Комісія з сумом примушена ознаменувати свої перші кроки у справі захисту смаку і дійсно прекрасного суворими уроками; але, будучи служителькою мистецтв, оновлення яких їй доручено... вона відповідає перед літературою, перед нацією, перед самою собою за поета, за історика, за генія, якщо не зуміє спрямувати його поривань. Хай же молодий автор вимірить сміливими кроками весь простір арени... І хай завжди уникає легких і второваних шляхів посередності.

Письменник, що замість уроків пропонує лише повторення чужого, замість серйозних думок — пантоміму, замість картин — карикатури,— непотрібний для літератури, для держави; і Платон вигнав би його з своєї республіки».

Гордий і піднесений тон цих слів показує, яким благородним рукам було тоді довірено керівництво мистецтвом. На жаль, цим людям не вистачило часу; Пейан не встиг навіть написати свою працю, обіцяну ним у постанові від 29 червня, про оновлення театру. Він був зметений 10 термідора (28 липня) ураганом, який розвіяв разом з Робесп'єром і Сен-Жюстом геній Революції. Ми з болем повинні додати, що величі вождів аж ніяк не відповідала посередність художників

і особливо письменників, бо у живопису принаймні був Давід, а в музиці Мегюль, Лесюер, Госсек, Керубіні,— «Марсельєза». Ця посередність дуже засмучувала Комітет і була причиною жорстоких слів Робесп'єра і Сен-Жюста. «Літератори, взяті у цілому,— сказав Робесп'єр у своїй промові 18 флореаля II року (7 травня 1794 р.),— вкрили себе ганьбою у цій Революції; і, на вічний сором розуму, розум народний сам виніс на собі все». З 1793 р. починає, як це показали Ежен Марон та Ежен Депуа, надзвичайно розвиватися водевіль.

Я особисто розумію це. Весь героїзм нації вичерпаний боротьбою, зборами, армією. У кого могло з'явитися дилетантське бажання писати, в той час як інші билися? Для мистецтва лишилися тільки боягузи. Але як сумно усвідомлювати, що ця прекрасна буря розвіялася, не залишивши по собі сліду в жодному мистецькому творі, який пережив би віки!

* * *

Через п'ятдесят років ці ідеї знайшли відгук в одній людині. Мішле, який передав нам не тільки повість про ці героїчні часи, але й їх душу, бо ця душа жила у ньому самому,— Мішле, який написав історію Революції, ніби сам був її учасником і насправді пережив її, інстинктивно перейняв революційну традицію народного театру. Він виклав її зі своєю чудовою красномовністю в одній із лекцій для студентів:

«Об'єднайтеся всі і рушайте просто попереду народу. Дайте йому вищу освіту, до якої зводилося все громадське виховання у славетних античних містах — справжній народний театр... Театр — наймогутніший засіб виховання, зближення людей; з ним, мабуть, по-

в'язані найкращі надії на національне відродження. Я говорю про театр народний у найширшому розумінні, про театр, який відповідає думкам народу,— такий, який можна було б побачити у найменших селах... Ах, якби мені пощастило побачити до своєї смерті національне братерство, яке ожило б у театрі!.. Театр простий і могутній, який буває у селах, де сила талантів, творча здібність душ, юна уява нових народних мас роблять зайвими всілякі матеріальні засоби, ефектні декорації, розкішні костюми,— все те, без чого слабкі драматурги нашого млявого часу не можуть вже зробити жодного кроку... Що таке театр? Відмова від сучасної людини, егоїстичної і користолюбної, заради того, щоб взяти на себе кращу роль. О, як ми цього потребуємо! Знайдіть же, прошу вас, знайдіть свою душу у народному театрі, знайдіть її у народному середовищі!»

І Мішле пропонував для майбутнього театру Нації декілька сюжетів, запозичених з національної історії: «Жанна д'Арк», «Латур д'Овернь» [35], «Аустерліц» і особливо «Чудеса Революції».

Саме через посередництво Мішле художні ідеали Революції і мислителів XVIII віку дійшли до тих із нас, хто розпочав у Франції створення народного театру.

Однак іноземці випередили нас. В 1889 р. у Відні п'єсою Анценгрубера «Заплямована честь» відкрився Народний театр — Volkstheater.

1894 р. Левенфельд заснував у Берліні театр імені Шіллера... Справи цього закладу йшли так добре, що в Берліні виникли ще два театри імені Шіллера.

У Брюсселі художня секція Народного дому, яка влаштовувала, починаючи з 1892 р., літературні і музичні вечори, об'єдналася у 1897 р. з вокальним і дра-

матичним фламандським клубом «Toekomst» («Майбутнє»), заснованим 1883 р., і організувала театральні вистави у прекрасному парадному залі Народного дому, який вміщував три тисячі глядачів. Там були виконані «Ткачі» Гауптмана, «Влада темряви» Толстого, «Ворог народу» і «Будівник Сольнес» Ібсена, «Понад наші сили» Б'єрнсона, «Зорі» Верхарна... У Льєжі один робітник, гірник Альфонс Бешон, склав на місцевому діалекті демократичну мелодраму на три акти з апофеозом «Брібе-соціаліст, або Мученики ідеї», яка була поставлена 1902 р. у Народному домі «Флемаль-Гранд».

У Швейцарії традиція великих народних спектаклів ніколи не порушувалася, а в останні роки відновилася з іще більшою силою.

Перший, хто наважився створити у Франції народний театр, був Моріс Потешер. 22 вересня 1892 р., у соті роковини утворення Республіки, він задумав поставити у рідному маленькому місті Бюссані, у Вогезах, мольєрівського «Лікаря мимоволі», перекладеного на діалект Верхнього Мозеля. Успіх був величезний. Через три роки, 2 вересня 1895 р., він відкрив свій Народний театр у Бюссані постановкою п'єси, яку написав сам: «Чорт, який торгує подагрою». За сцену у його театрі правила відкрита площадка 15 метрів завширшки, притулена до схилу гори, споруджена на краю луки, оточеної трьома критими трибунами. Дві тисячі глядачів були присутні на першій виставі. Відтоді щороку, у серпні та у вересні, бюссанський театр влаштовує по дві драматичні вистави: одну — платну, де дають одну нову п'єсу, другу — безплатну, де повторюється тогорічна постановка. Репертуар театрові забезпечує сам Моріс Потешер, який пише по одній, іноді по дві нові п'єси на рік і розігрує їх за участю членів

своєї родини і місцевих робітників чи буржуа. Його талант, благородство його художніх поглядів, невтомність і наполегливість принесли його починанню заслужений успіх, забезпечивши йому самому в історії почесне звання засновника першого у Франції Народного театру.

Приблизно в той самий час Луї Люме почав гастролювати по різних кварталах Парижа — у монмартрському Народному домі, у монпарнаському залі Тисячі колон, у «Мулен де ла вьєрж» у Плезансі — зі своїм Громадянським театром, який давав скоріше художню декламацію та уривки п'єс, ніж цілі вистави... [36].

Неспроможність усіх цих спроб полягала в їх розпорошеності, відсутності зв'язку і взаємної підтримки, відсутності потрібної реклами. Тому їх ініціатори були безсилі боротися з рутиною акторів і байдужістю публіки. У березні 1899 р. кілька молодих письменників, які працювали у журналі «Ревю д'ар драматік», задумали організувати з нагоди всесвітньої виставки 1900 р. міжнародний конгрес з питань народного театру з метою об'єднати всі демократичні сили мистецтва. Було намічено розіслати перед конгресом анкету всім співчуваючим з проханням до всіх засновників народних театрів розповісти історію їх закладів і поділитися міркуваннями, що виникли в них на підставі їхнього досвіду. Все це повинно було дати матеріал для обговорення на конгресі. З причин, незалежних від організаторів, проект цей, втім занадто широкий, не міг здійснитися; але через півроку до нього повернулися, обмеживши його більш вузькою і точно визначеною проблемою паризького Народного театру.

П'ятого листопада 1899 р. «Ревю д'ар драматік» видрукував відкритого листа міністрові народної освіти з проханням підтримати їх зусилля щодо створення

Народного театру в Парижі, відрядивши когось за кордон, зокрема, до Берліна, для вивчення діяльності існуючих там народних театрів. Одночасно журнал оголосив конкурс, встановивши премію у п'ятсот франків за кращий проект Народного театру...

До міністра народної освіти Лейга була послана делегація. Лейг визнав усю важливість проекту створення у Парижі Народного театру, але, наговоривши членам Комітету багато добрих слів, він доклав усіх зусиль до того, щоб справа Народного театру не потрапила до рук такої прогресивної групи, яку репрезентували письменники з «Ревю д'ар драматік», і постарався сам замінити їх. Він відрядив, як його просили, уповноважену особу для вивчення постановки справи народних театрів за кордоном і як таку обрав Адріена Бернгейма...

Всього було надіслано близько двадцяти рукописів, з яких п'ять чи шість являли собою справжній інтерес; особливо вартою уваги виявилася праця Ежена Мореля.

Було присуджено три премії. Праця Мореля була надрукована у «Ревю д'ар драматік» у грудні 1903 р. Вона й досі лишається найбільш оригінальним дослідженням з питань технічного і практичного обладнання нового Народного театру.

У тому ж журналі Ромен Роллан опублікував статтю про ідейні завдання цього театру і його репертуар; 30 грудня 1900 р. Громадянський театр Луї Люме поставив на сцені Нового театру на користь страйкуючих робітників тюлевих фабрик Північного департаменту п'єсу Р. Роллана «Дантон». Спектаклю передувала промова, виголошена Жоресом. Приблизно через рік, 21 березня 1902 р., автор «Дантона» поставив у театрі Жем'є «Ренесанс» свою п'єсу «Чотирнадцяте

лишня»,— «народне дійство», надихане художніми і громадянськими ідеалами діячів Комітету громадського порятунку. «Воскресити сили Революції, запалити полум'ям республіканської епопеї,— говорилось у передмові,— героїзм і віру нації, досягти того, щоб справа, перервана в 1794 р., була поновлена і завершена народом, більш зрілим і таким, що краще усвідомлює свою долю,— ось що є нашим ідеалом».

Починання «Ревю д'ар драматік» знайшли відгук у палаті депутатів, у доповіді Куйба про бюджет по розділу красних мистецтв на 1902 р. і в його промові 5 березня 1902 р. Лейг і його спритний уповноважений п. Бернгейм постаралися ввести хвилю народного мистецтва у русло державних інтересів. Прийом такий же класичний, як і їх репертуар. Незважаючи на успіх цієї політики, що знайшла підтримку у буржуазній пресі, я сумніваюся, щоб вона могла остаточно перемогти нездоланну силу руху, який стає тим бурхливішим, чим більше йому перешкоджають. У наші дні вже неможливо обманути народ. Ніхто з людей, що глибоко розуміють народне мистецтво, не був введений в оману цією галасливою диверсією; їх воля створити у Парижі справді народний театр лишилась непохитною.

Третього грудня 1899 р. в будинку № 157 по вулиці Фобур-Сент-Антуан відкрився народний театр «Кооперації ідей». З того часу він показує вистави майже безперервно. На жаль, зал для глядачів був надто малий: у ньому лише триста-чотириста сидячих місць, входи та виходи влаштовані незручно. Слід також закинути театрові надзвичайну строкатість п'єс усіляких жанрів і найрізноманітніших авторів.

Я вже висловив вище своє тверде переконання щодо небезпеки такого безпринципного еклектизму і тому

не буду повторюватися. Навіть для еліти мішанина — прісна їжа, здорові уми від неї відвертаються, а неосвічена нова публіка ризикує бути поглинена цією силою-силенною суперечливих почуттів і стилів, і для неї ця їжа може бути смертельною. І все ж слід вітати плідність і життєвість цього мистецького руху. За три перші роки в маленькому залі Сент-Антуанського передмістя було поставлено майже двісті п'єс, з яких близько тридцяти складалися з трьох, чотирьох або п'яти актів; деякі ніколи раніше не ставилися. Не бракувало й акторів. Одночасно працювало до чотирьох груп, утворених з членів «Кооперації», не кажучи вже про різні народні гуртки, які не відмовлялися допомогти, а також учнів консерваторії, що приходили разом з акторами «Театр франсе» грати «Горація». Отже, ми маємо справу із справжнім народним театром, який поступово розвивається, народним у справжньому розумінні слова. Театру цьому не вистачає для повного успіху лише місткішого залу.

* * *

Другою спробою є утворення постійного народного театру у вересні 1903 р. у самому серці робітничого Парижа, у будинку № 8 по вулиці Бельвіль.

Директор цього театру Е. Берні, людина молода, розумна і сміливa, намагався урахувати, наскільки це було можливо, побажання, зібрані анкетою журналу «Ревю д'ар драматік». Зал, що мав лише одну галерею, вміщував від тисячі до тисячі двохсот глядачів. Передбачали надбудувати ще два яруси галереї, що збільшило б місткість залу до тисячі восьмисот або двох тисяч місць. Система абонементів (на п'ятнадцять спектаклів від 15 до 20 франків, в залежності від

місць) забезпечила театрові певну базу, що дозволило іноді робити сміливі експерименти. Щоб полегшити робітникам виплату абонементних сум, була встановлена розстрочка у формі щотижневих внесків. Було також організовано колективну передплату через робітничі спілки і товариства або народні університети. Театр обіцяв давати кожний четвер ранкові спектаклі для школярів за зниженими цінами. Репертуар мінявся щотижня; він був еклектичний, хоча, в цілому, намагався задовольнити ті ідейні запити, з якими кожний народний театр, гідний цієї назви, повинен рахуватися. Берні включав іноді і класичні п'єси, але обмежено і з розбором: із обережності він навіть не хотів спочатку надто різко поривати з милою народному серцеві мелодрамою, але намагався поступово підвищувати смаки аудиторії, ставлячи якомога більше творів, які примушують думати,— з числа найкращих драматичних творів останніх років, а також сам звертався до сучасних авторів, просячи їх давати п'єси, спеціально призначені для народного глядача, і не боячись порушувати в них злободенні теми.

Театр Берні відкрився 19 вересня 1903 року «Паном Баденом» Куртеліна, «Портфелем» Мірбо і «Дантоном» Ромена Роллана. Ежен Морель у вступному слові перед спектаклем виклав народній аудиторії — на цей раз справді народній (нарешті!) — завдання народного театру... В перший сезон, що тривав тридцять вісім тижнів, театр показав шістдесят одну п'єсу, які були зіграні 93 акторами перед 135 тисячами глядачів. Прекрасно розташований у самому центрі району, густо населеного найбільш передовими робітниками, він швидко завоював собі постійну народну аудиторію. Робітничий елемент посів у ній досить почесне місце. Я не раз мав нагоду спостерігати публіку цього театру — на

виставах драм Сарду, на прем'єрі п'єси Жана Жюльєна. Мене вразили та увага і серйозність, з якими глядачі стежили за виставою, висловлюючи іноді вголос свої враження, схвалюючи один персонаж, не приховуючи антипатії до іншого, завжди готові аплодувати або освистати. Мені розповідали, що на постановці «Дантона» публіка, не соромлячись, лаяла вголос тих героїв Революції, які їй не сподобались: Вадьє, Фук'є-Тенвіля. На одній з вистав «Мадам Сан-Жен», на якій я був присутній, була хвилина, коли глядачі мало не освистали Наполеона, який закинув героїні те, що вона раніше була прачкою. Вони завжди ставали на бік того чи іншого персонажа, вони просто не могли бути байдужими. Народна публіка Бельвіля має живий розум. Я придивлявся, прислухався, сидячи в залі, до цих юнаків, до цих дівчат з тонкими, блідими, іноді зовсім прозорими обличчями, що майже в усіх рано змарніли від трудового життя. Які виразні очі, в котрих можна прочитати сліди хвилювання, залишені суперечками, випадковим і безладним читанням, передчасним досвідом. Який насмішкуватий, стурбований вираз, дивні усмішки, блискучі або злегка затуманені погляди! Мов бачиш, як у них пробігають хвилі бажань, турбот, мінливої іронії. Це справді дуже розумний — може навіть надто розумний — трохи хворобливий народ великих міст. І дуже швидко, після кількох років відвідування хорошого театру, він міг би стати ідеальним глядачем, дотепним і пристрасним.

* * *

Через кілька тижнів після відкриття бельвільського народного театру один дуже обдарований актор, Анрі Больє, відкрив 14 листопада 1903 р. у театрі Монсе на

вулиці Кліші інший народний театр, значно передовіший за своїми устремліннями... Сто місць передбачалося розподілити безплатно, у певні дні тижня, поміж бідними учнями початкових шкіл, різними робітничими і освітніми гуртками, поміж солдатами паризького гарнізону тощо. Кожний четвер давалися ранкові вистави, де виконувалися класичні п'єси, французькі та іноземні... Крім того, були випущені абонементи на прем'єри (не менше шести нових вистав), щоб зацікавити народним театром вищі кола. Багато що було запозичене у Берлінському Schillertheater [37]: розподіл прибутків між акторами, скасування капельдинерів, дешева плата за зберігання верхнього одягу, постійна виставка картин, зліпків і фото у фойє та інші.

Більє належить ще одна досить оригінальна думка, яку він мав намір здійснити: виїзди театру в соціалістичні і робітничі центри провінції або до сусідніх країн, де розмовляють французькою мовою...

До програми, дуже широкої, входили переважно п'єси ідейні, які обов'язково мали і художню цінність. Серед інших «Ткачі» Гауптмана, «Загибель «Надії» Гейєрманса, «Суспільне життя» Еміля Фабра, «Дурні пастирі» Октава Мірбо, «Влада темряви» Толстого, «Кренкебіль» Анатоля Франса, «Проститутка Еліза» д'Ажальбера (за романом Е. Гонкура), «Монастир» Верхарна, «Червона мантія» Бріє, «Честь» Зудермана, «Дантон» Ромена Роллана, комедії Куртеліна та інші. Театр, який відкрився «Терезою Ракен» Золя, у перший сезон дав як новинку комедію Люсьєна Бенара «Справа Грізеля».

Успіх, проте, не відповідав затраченим зусиллям. Місце розташування театру на вулиці Кліші було не таке вигідне, як бельвільського. Той, хто хоче заснувати народний театр, повинен насамперед вивчити

характер населення кварталу, де його буде засновано, і врахувати публіку. У такому великому місті, як Париж, з його надзвичайно складним життям, різниця між двома кварталами не менша, ніж між двома провінціями Франції.

Я зовсім не хочу цим сказати, що не можна перевиховати публіку, навпаки, на мою думку, у цьому й полягає завдання всякого мистецтва, що являє собою хоч будь-яку цінність — мистецтва, вільного від того плазування перед публікою, яке властиве більшості наших драматичних критиків. Тільки, звичайно, для цього потрібно багато часу і праці. Больє не шкодував праці, але час і гроші він мав у обмеженій кількості. Він наштовхнувся на дивовижну ворожість. Батіньйольський квартал — це по суті маленьке провінційне містечко, дрібнобуржуазне за характером і таке, що з недовірою ставиться до всього чужого йому. Буржуазія погоджувалася йти до народного театру лише за умови, якщо їй гарантують окремі, кращі місця. Ті, що наважувалися заглянути туди, побачивши розцінку місць у касі, казали: «Якщо так дешево, то, мабуть, дуже погано». Але найзапеклішим ворогом виявився сам народ. Він не хотів бути народом. Він казав Больє:

— Самі ви «народ»! Я такий самий буржуа, як і ви!..

Щоб залучити таких глядачів, треба було, можливо, назвати театр «буржуазним театром».

Ми підійшли тут до великого зла, що загрожує паралізувати найуспішніші спроби впровадження народного мистецтва у Парижі. Паризький народ немов втратив класову свідомість. Деморалізуюча атмосфера ситого міста, що потопає у розкошах, у насолодах і ділах, підриває сили простих людей. Вірніше сказати, у Парижі є два народи: один, який вирвався із злид-

нів, був відразу захоплений і поглинутий буржуазією, і другий — переможений, покинутий своїми щасливішими братами, що загрузнув у найжахливіших злиднях. Перший не хоче більше народного театру; другий, виснажений працею, зморений втомою, не може його відвідувати. Політика буржуазії зводиться до того, щоб розчавити одних і асимілювати других. Наша ж політика, наш ідеал — одночасно художній і соціальний — полягає в тому, щоб зв'язати воєдино обидві ці половини народу і повернути йому, взятому в цілому, його класову свідомість. Тут ми повністю згодні з синдикалістами. Ми аж ніяк не намагаємося розпалити ненависть одного класу до другого, а навпаки, заради здійснення найповнішої гармонії сил нації ми хочемо, щоб усі класи, які її утворюють, а особливо той з них, чия життєва енергія відзначається найбільшим здоров'ям і свіжістю,— зберегли у недоторканості властивий їм характер. Цілком так само, як працюючи над створенням нової Європи, у якій мають об'єднатися мисліі великих племен Заходу, ми хотіли б, щоб ці племена, не зрікаючись своєї колишньої слави і вікових своїх мрій, принесли своє яскраве світло на спільне вогнище людства.

II

Новий театр. Його матеріальні і моральні передумови

Такою є стисло викладена історія перших спроб створити у Франції народний театр. Як ми бачили, вони безпосередньо зв'язані з великою демократичною традицією філософів XVIII віку і діячів Конвенту. Нам

лишається сказати, як ми уявляємо собі цей новий театр.

Економічні умови його були вивчені з вичерпною повнотою Еженом Морелем. Щоправда, я не завжди погоджуюся з ним. Морель вірить у театр як такий і в юрбу як таку. «Чим більше театрів, тим краще. Чим більше публіки, тим краще. Для мене важлива не якість, а кількість». Для мене, навпаки, важлива не кількість, а якість. Я вірю в театр лише у тому випадку, коли він має певний ідеал. Народ перестав би мене цікавити, якби йому судилося перетворитися на якусь другу буржуазію, таку ж грубу у своїх утіхах, таку ж лицемірну у питаннях моралі, таку ж тупу і апатичну, як і перша. Я не став би турбуватися про подовження життя мистецтва, коли воно лише дзвінка порожнеча, або життя людства, коли воно тхне трупом. Але якщо я значно менше, ніж Морель, вірю в абсолютну цінність мистецтва і набагато більше за нього у моральну і соціальну революцію людства, я захоплююсь тією оригінальністю, з якою він зробив спробу розв'язати проблему народного мистецтва. Його «Проект народних театрів» з усіх питань матеріальної організації є дійсно своєрідною новою працею, повною плідних ідей, де сміливість думки поєднується з відмінним розумінням практичних потреб. Я не стану тут аналізувати його: треба прочитати цю працю цілком, щоб переконатися у її строгій логічності. Обмежусь тим, що викладу основні її принципи.

Морель будує свій народний театр або, вірніше, свої народні театри на принципі абонемента. «Смак формується тільки тоді, коли люди постійно дивляться на прекрасні речі, навчання вимагає повторення. Щоб успішно впливати на публіку, треба постійно тримати її в руках. Виняткові свята, можливо, більш блискучі,

але вплив їх дорівнює нулю. Абонемент повинен бути щотижневим. Це найбільш нормальна форма абонемента, яка найкраще за все створює звичку». Тому Морель пропонує випускати двадцятип'ятифранкові бони, сплачувані у кілька прийомів на розсуд адміністрації (з доданими до них двадцятьма п'ятьма театральними квитками). Вносячи додатково 10 франків, власник бона може поновити свій абонемент, коли використає всі купони. Не буду наводити тут усі подробиці відносно форми виплати, яку Морель всіляко намагається полегшити, і різних засобів, запропонованих ним для зменшення витрат театру шляхом скорочення авторського гонорару і зміни тарифу благодійного збору так, щоб народний театр був майже зовсім звільнений від податків. «Загалом,— каже він,— ми не висуваємо принципу безплатності, але пропонуємо поставити справу так, щоб найбідніші родини могли відвідувати театр, який за таких умов, далекий від того, щоб бути безрозсудливою розкішшю, став би засобом розвитку в народі принципів розважливості й ощадливості».

Оскільки поновлення абонемента коштує тільки 10 франків замість 25, прибуток театру у наступному році повинен зменшитися. Але з цього часу народний театр уже не буде самотнім. «Необхідно, як тільки виявиться успіх, закріпити його, негайно ж підготувавши створення іншого театру в іншому кварталі. Тоді п'єса може йти не тиждень, а два, і зменшення прибутку буде компенсоване зменшенням витрат. Заснувати цей другий театр на базі устаткування і трупи першого буде значно легше: йому стане в пригоді набутий досвід. А наявність декорацій і костюмів зменшить витрати першого». Такі театри мають виникнути не лише у Парижі, але і скрізь у Франції. «Нам хотіло-

ся б усіяти театрами всю Францію». Ці театри повинні утворити асоціацію, яка спільно користуватиметься акторами, декораціями і костюмами під наглядом центрального комітету і його уповноваженого — головного директора. Втручання держави може виявитися лише у поданні допомоги щодо вербування абонентів і в контролі, щоб забезпечити дотримання основних принципів, вироблених засновниками театрів. Не треба просити у держави ні субсидій, ні гарантій. Народні театри будуть незалежними, під егідою держави.

Викладеного мною досить, щоб показати оригінальність цього проекту і необхідність старанно вивчити його.

* * *

Припустімо тепер, що грошовий фонд створено і публіка залучена. Які умови має задовольняти театр, щоб бути справді народним?...

Перша умова, якій має відповідати народний театр: він повинен давати відпочинок. Насамперед він повинен благотворно впливати на організм, давати фізичний і моральний відпочинок трудівникові, стомленому після робочого дня. Справа архітекторів майбутнього театру — подбати про те, щоб дешеві місця не були більше місцем тортур для глядача. Справа поетів — постаратися, щоб їхні твори породжували радість, а не печаль або нудьгу. Потрібна велика самозакоханість і бажання похизуватися або ж дурнувата легковажність, щоб пропонувати народові новітні продукти занепадницького мистецтва, які часто-густо примушують ламати голову навіть нероб-розумників. Що ж до страждань, тривог, сумнівів, які мучать представників еліти суспільства, хай вони залишать їх собі: у народу

всього цього більш ніж достатньо, йому не треба їх збільшувати.

Людина, яка глибше за всіх у наші дні зрозуміла і полюбила народ — Толстой, хоч він і суворо принизив гординю мистецтва, сам не завжди вмів уникнути цієї помилки; його покликання апостола, непереможна потреба проповідувати свою віру, вимоги художнього реалізму виявилися, на мій погляд, у «Владі темряви» сильніше, ніж його прекрасна доброта. Такі твори, мені здається, скоріше здатні справляти гнітюче враження на народ, ніж приносити йому користь. Якби ми пропонували йому тільки подібні спектаклі, він мав би всі підстави, щоб відвернутися від нас і піти у шинок, аби приспати свої страждання. Треба бути безжальним, щоб робити спробу розважити народ, показуючи йому картини такого ж важкого життя, як і його власне. Якщо і є поодинокі уми, котрим подобається «смоктати свою меланхолію, як ласиця смокче яйце»,— від народу не можна вимагати інтелектуального стоїцизму аристократів. Він любить бурхливі видовища, але за тієї умови, щоб на сцені ці бурі не подавляли — як це буває у житті — тих героїв, з якими він ототожнює себе. Примиряючися з багато чим у житті і навіть зневіряючись у багато чому, народ повний вимогливого оптимізму щодо героїв своїх мрій і страждає від трагічної розв'язки. Чи означає це, що йому потрібна плаксива мелодрама з благополучним кінцем? Звичайно, ні. Ця груба брехня діє на народ як снотворне або наркотик, сприяючи, подібно до алкоголю, підтриманню у ньому інертності. Відпочинок, якого ми хочемо від мистецтва, не повинен паралізувати духовну енергію. Навпаки!

Театр зобов'язаний служити джерелом енергії: таким є другий закон. Потреба уникати всього, що гнітить і подавляє — це вимога негативна; вона має бути

доповнена позитивними вимогами підтримувати і збуджувати душевні сили. Хай театр, даючи народові відпочинок, підсилює його здатність до дальшої діяльності. Для простих і здорових натур взагалі не буває повної радості без дії. Хай же театр буде могутнім стимулом до дії. Хай народ здобуде в особі свого драматурга доброго супутника, веселого, життєрадісного, коли треба — героїчного, на чию руку він зможе спертися і чий добрий настрій примусить його забути про тяготи шляху. Обов'язок цього супутника — вести людей просто до мети, привертаючи водночас їх увагу до всього того, що можна бачити навколо себе у дорозі.

Театр повинен бути світочем для розуму. У цьому, по-моєму, полягає третя умова народного театру. Він повинен осявати світлом наш мозок, повний страхітливих примар, темних закутків, чудовиськ. Ми щойно застерігали проти нахилу митців уявляти, ніби всяка їхня думка хороша для народу. Але не слід відстороняти від нього все, що примушує мислити. Думка робітника звичайно бездіяльна, в той час, як тіло його працює, тому не заважає вправляти її; і якщо діяти при цьому вміло, це може навіть зробити йому приємність, подібно до того, як усякій дужій людині приємна фізична вправа, що примушує її розім'яти зацінепілі члени, що довго перебувають бездіяльними. Нехай же навчають народ ясно бачити речі, людей, самого себе і судити про все це.

Радість, сила і освіта — ось три основні умови народного театру. Що ж до повчань морального характеру, які хочуть до цього додати, уроків доброти і громадської солідарності, то, далебі, не варто про це клопотатися. Саме існування постійного театру, джерела спільних для всіх високих емоцій, зв'язує — хоча б на певний час — глядачів братерськими узами. Давайте

тільки замість доброти більше розуму, щастя й енергії, а про доброту ми подбаємо самі. На світі більше глупоти, ніж злоби, та й злоба здебільшого походить від глупоти. Головне завдання у тому, щоб влити якнайбільше свіжого повітря, світла, порядку у душевний хаос. Досить, якщо ми дамо людям самим можливість мислити і діяти. Особливо ж будемо уникати проповідей і напучень, за допомогою яких друзі народу примудряються відштовхнути від мистецтва тих, хто найсильніше за всіх його любить.

Народний театр повинен уникати двох протилежних крайностей, у які він часто впадає: з одного боку, моралізуючої педагогіки, яка з живих творів добуває холодне повчання,— це водночас і антихудожньо, і недоцільно, бо недовірливий розум, почуваючи пастку, тікає від неї; і так само рішуче треба уникати байдужого дилетантизму, що прагне лише за всяку ціну звеселяти народ — низькопробна гра, за яку народ не завжди буває вдячний; адже народ здатний цілком розумно судити своїх розважальників; і коли вони викривляються на народних читаннях, їх зустрічають сміхом, до якого часто домішується презирство. Не треба ні гонитви за мораллю, ні гонитви за розвагою. Потрібне здоров'я. Мораль — лише гігієна розуму і серця. Дайте нам театр, по вінця сповнений здоров'я і радості...

* * *

Такі моральні (у поясненому нами розумінні) передумови нового театру. До них слід додати деякі надзвичайно важливі матеріальні умови.

Щодо архітектури залу, то Морель настійно рекомендує форму трапеції, як у Байрейтському театрі або

у Брюссельському народному домі. Архітектор Госсе пропонує напівкруглий амфітеатр, що піднімається уступами, на два або три поверхи. На мій погляд, це не має значення. Головне, аби всі місця були однаково зручні, а з цього випливає, що жоден з наших старих театрів з їх огидним аристократизмом — за винятком наших цирків — не може бути використаний для народного театру і не може правити для нього за взірець. Для того, щоб здійснити братерство людей у мистецтві, що має бути метою народного театру, для того, щоб створити справді загальнолюдське мистецтво, треба насамперед знищити безглузду зверхність партеру та лож і класовий антагонізм, викликаний нерівністю місць у наших залах для глядачів. Я влаштував би у глибині залу окремі місця — не привілейовані, а навпаки, так би мовити, «сімейні». Робітник, який після стомливого трудового дня пізно повернувся додому і не має часу зайнятися своїм туалетом, може почувати себе ніяково, з'явившись у театрі у недбалому вигляді; треба, аби він зі свого місця міг усе бачити, не привертаючи до себе уваги...

Щодо підмостків, то вони мають бути влаштовані так, щоб можна було вільно грати масові сцени,— метрів п'ятнадцять завширшки (з рухомими стінками, які дозволяють зменшити сцену) і двадцять метрів у глибину. Морель пропонує вдосконалені механізми, застосувавши, наприклад, рухому підлогу, як у Німеччині, в Англії та в Америці, або обертові щити, що дасть змогу у разі потреби швидко міняти картини і надасть свободу уяві поета, дуже обмеженій у наших сучасних театрах. Немає, звичайно, ніяких причин відмовлятися від цих нововведень у новому театрі,— тим більше, що запровадження їх не вимагатиме значного збільшення витрат. Проте мушу сказати одверто, я не надаю цьому

великого значення. Жорж Бурдон каже, що «переворот у машинному устаткуванні театру призведе, можливо, найближчим часом до певної еволюції драматичного мистецтва». Щодо мене, то я вважаю, що майже цілковита відмова від машинних пристосувань значно більше сприяла б еволюції драматичного мистецтва. Нагадую слова Мішле: «У простій і міцній драматургії творчість, продиктована серцем, юна уява, свіжість сприйняття народних мас роблять зайвими всякі матеріальні засоби, хитромудрі декорації тощо — все те, без чого слабенькі драматурги нашого немічного часу не можуть уже зробити жодного кроку». Мистецтво надзвичайно виграло б, звільнившися від цієї дитячої розкоші, яка поневолила його і має ціну лише для виснажених мозків наших інфантильних світських людей, які не здатні більше по-справжньому відчувати мистецтво.

Деякі постановки «Тридцяти років театру» чудово обходяться без декорацій, і звичайні репетиції без костюмів і декорацій справляють іноді в сто разів сильніше враження за найблискучіші спектаклі. Я часто мав нагоду переконатися у цьому, як у наших паризьких театрах, так і в народних театрах, наприклад, у Бюссані. Декорація — це умовність, яка обманює тільки занадто наївних або тих, що втратили усяку наївність. Останні мене не цікавлять. Що ж до перших, то не слід думати, що цю властивість має тільки народ; народ простодушніший, але не наївніший за нас. Наївність — це або дуже рідкісний дар природи, або — як у даному випадку — риса людей, які не мають звички відвідувати театр. Ми ж хочемо, щоб народ мав цю звичку або щоб він засвоїв її. Тому не слід розраховувати на його наївність. У 1903 році найбільш наївною публікою була все ж таки та, що юрмилася щовечора на Вели-

ких бульварах перед театром, де ставлять комедію Капюса. А втім, я зовсім не хочу оголошувати війну декораціям і костюмам; я тільки заперечую проти скандальної і зайвої розкоші, якої не повинно було б терпіти правильно організоване суспільство, і якої мистецтво не потребує. Для народного театру, як я його розумію, потрібен тільки великий зал для глядачів або типу манежу, як зал на вулиці Гюйгенс, або типу приміщення для громадських зборів, як зал на вулиці Ваграм, найкраще з похилою підлогою, так, щоб звідусіль було добре видно; а у глибині (або посередині, як у цирку) — висока і велика, зовсім порожня естрада.

Взагалі, на мою думку, для народного театру обов'язкова тільки одна умова: щоб і сцена і зал були доступні для мас, могли вмістити народ — споглядаючий і діючий. З цієї умови випливають усі інші. Цілком очевидно, що п'єси, розігрувані перед кількома тисячами глядачів, повинні бути пристосовані до оптичних та акустичних вимог, пов'язаних з таким великим розміром сцени.

Гретрі, який накреслив у своїх «Есе про музику» цікавий проект нового театру, у якому він намагається примирити своє витончене, грайливо-сентиментальне мистецтво з демократичними устремліннями своєї епохи, дуже вдало роз'яснив необхідний зв'язок між формами архітектурними і драматичними...

Місце, яке Гретрі відводить музичній драмі, відповідає характерові його особистого обдарування, і все ж таки його зауваження дуже вірні, навіть глибокі, і їх у такій же мірі можна віднести до літератури, як і до музики; треба лише їх «транспонувати». Так, необхідно виключити з народного театру «все те, у що доводиться вдивлятися і до чого вслухуватися з близької відстані.

Потрібні широкі риси, великі маси... Треба працювати крупними нотами... Треба писати мітлою...» Кінець психологічним тонкощам, хитрим оманам, туманним символам, всьому цьому салонному і альковному мистецтву. Хай воно продовжує, якщо може, своє дряхле існування у театрах давнього часу. У нас воно було б недоречним, нудним, смішним. Наш народний театр силою речей повинен повернутися до оптики давньогрецького театру. Дія широкого розмаху, фігури, міцно накреслені широкими штрихами, стихійні пристрасті, простий і могутній ритм; не станковий живопис, а фрески; не камерна музика, а симфонії. Монументальне мистецтво, створене народом і для народу.

Так, народом! Бо поет може створити великий народний твір тільки тоді, коли душа його співзвучна душі нації, коли його творчість живиться колективними пристрастями. Буржуазні критики часто твердять, що ніщо не цікавить народ так, як романи або п'єси, чиї герої належать до вищого, у порівнянні з ним, класу, мовляв, картини багатого життя допомагають йому забути гіркоту власних його злиднів.

Можливо, що це і так, доки він приречений до напіврабського стану; але коли у ньому прокинеться свідомість своєї особистості, коли він осягне свою громадську гідність, йому буде соромно за це лакейське мистецтво; і обов'язок тих, хто його поважає,— відірвати його від таких творів. Мова не йде про те, щоб показувати народові на сцені тільки народ. Але необхідно визволити його з того принизливого становища, яке він протягом віків займав у театрі,— від становища слуги, який ховається за дверима і підглядає у шпарину з недоброю цікавістю, насмішкуватою і боягузливою, що роблять його пани. Хай він, як громадянин всесвіту, буде присутнім на видовищі всесвіту!

Хай усі класи будуть присутні на сцені і в усіх ярусах театру, але як рівні, як брати, а не як представники станів, що суперничають один з одним і додержують ієрархії. Хай показують народові і сильних світу цього — королів, міністрів, завойовників,— але не тому, що вони були його панами, а тому, що вони були представниками держави, громадської справи, спадкоємцем якої нині є він сам. Одне слово, театр повинен показувати народові життя у всій його повноті, але так, щоб народ міг у всьому розібратися, міг, вникаючи у минуле й сучасне, солідаризуватися зі всесвітом, увібрати в себе всю енергію людства.

III

Про деякі жанри народного театру. Мелодрама

Народний театр — ключ до цілого світу нового мистецтва, до світу, який мистецтво тільки ще починає передчувати. Ми прийшли до схрещення шляхів, які досі майже всі не були досліджені. Мало хто ризикнув піти двома чи трьома з них. А тим часом інстинкт народу повинен був би керувати митцями: адже він говорить одверто, його смаки не залишають сумнівів. Але хто з митців дбає про смаки народу? Їм здається гідним зневаги не зневажати народ. Дурні вискочки, які соромляться низького походження батьків, що дали їм всю силу життєвих соків.

Але народу нема діла, зневажають його чи сміються з нього; він уже сто років вірний театральним жанрам, які викликають насмішки у надто витончених натур:

циркові, пантомімі, балагану, мелодрамі, інакше кажучи — простим видовищам, які дають прості враження, прості втіхи — хороші чи погані,— але прості — і діють на душу через почуття.

У Греції театр був народним. Що це був за театр? Останніми роками знову з'явилася мода на переробки грецьких трагедій; вона відродила славу «Царя Едіпа». Але, йдучи за течією, наші освічені критики, які люблять вдавати, ніби їх нічим не обдуриш, потурбувалися відзначити, що «Цар Едіп» по суті мелодрама (не без таємного і гордовитого бажання довести, що Софокл поступається перед сучасними драматургами). Вони не помиляються. «Цар Едіп» — справді мелодрама, і одна з найпохмуріших...

В епоху королеви Єлизавети театр в Англії був народним. Який то був театр? Час від часу в нас поновлюють деякі з п'єс Шекспіра. Критика у таких випадках не може вдосталь нахвалитися чудовою грою акторів, тонким смаком декоратора, вдалою постановкою, чарівною музикою, блискучим перекладом (причому трапляється іноді, що Шекспіру приписують красоти, внесені творчістю перекладачів); але, хизуючись своєю незалежністю, критики дають зрозуміти, що наші сучасники ощасливили Шекспіра, ввівши у його п'єси стільки елементів, чужих його творчості; успіхові його сприяла до того ж ще і привабливість давнини. Критика натякає на те, що, наприклад, «Сон літньої ночі» — ярмарковий фарс, а «Макбет» з його кумедними, вимазаними кров'ю привидами, докорами сумління, галюцинаціями і химерними зображеннями душевних мук — мелодрама, на зразок тих, які можна побачити у театрі «Амбігю». Люди зі смаком не можуть стримати посмішки, спостерігаючи фінальну сцену масового побоїща у «Гамлеті».

Смійтеся, зневажайте або захоплюйтесь, плазуючи перед модою,— але такий був народний театр, такий він є і зараз. А це і є мелодрама.

Щоправда, далеко до геніальних мелодрам Софокла та Шекспіра тим з наших нових драморобів, які дбають тільки про збори. Але облишмо цих покидьків, найнижчу породу письменників — бо вони обкрадають бідних,— і звернімося до жанру, який вони розробляють у найзагальнішій і явно у найслабкішій його формі; ми переконаємося, що успіх цього жанру у глядача цілком законний.

«Візьміть двох симпатичних персонажів і одного з них зробіть жертвою, а другого відданим псом; додайте до них третій, відворотний персонаж і дайте цьому зловісному фарсу розв'язку, у якій «катюзі по заслузі», додайте ще кілька гостро гротескових рис, кілька вставних епізодів, почерпнутих з повсякденного життя, легких натяків на політичні, релігійні або соціальні події сьогоднішнього дня, змішайте сміх і сльози; приправте все це пісенькою з приспівом, що легко запам'ятовується. П'ять дій і якнайменше антрактів» *. Ось вам і весь рецепт.

Цей рецепт, звичайно, неважко висміяти, але як правильно зазначає Жорж Жюбен у дотепній замітці про мелодраму, «висміюючи його, ви, можливо, теж відкриєте основний закон народного театру». Сміятися і плакати, розважатися вставними сценами, бачити зло, знаючи, що добро здобуде над ним перемогу, нарешті, одержати за свої гроші виставу, яка виправдовує витрати — ось ті чотири вимоги (різноманітність вражень, справжній реалізм, проста і ясна мораль і ко-

* Жорж Жюбен. «Народний театр і мелодрама», («Ревю д'ар драматік», листопад 1897 р.).— *Р. Р.*

мерційна чесність), з якими народний глядач підходить до каси і про які всякий драматург повинен пам'ятати, коли він хоче справді працювати для народного театру.

Перше — вимога «різноманітності вражень».— Народний глядач іде у театр не для того, щоб «учитися», а щоб «переживати»; і через те, що він цілком віддається своїм емоціям, він хоче, щоб вони були різноманітні, бо суцільна печаль, так само, як і суцільні веселощі, занадто напружують його розум; він хоче відпочити від сліз, сміючись, і від сміху, ронячи сльози.

Друге — вимога «справжнього реалізму».— Одною з причин успіху тієї або іншої мелодрами є та створююча повну ілюзію точність, з якою перед глядачем зображається якесь реальне, відоме йому середовище,— шинок, ломбард, базар тощо.

Третє — вимога «простої» моралі.— Народний глядач не з наївності, а тому, що він душевно здоровий, хоче знайти у театрі підтвердження «притаманної кожному внутрішньої впевненості у кінцевій перемозі Добра»; і це добре, що він зберігає у собі таку впевненість, бо вона — сила, необхідна для життя, і є законом прогресу.

Четверте — вимога «комерційної чесності».— «Чесність з боку театральних директорів і авторів повинна полягати у тому, щоб не обкрадати публіку, тримаючи її в залі чотири години, а даючи їй видовище на годину і три чверті, бо народний глядач приходить у театр, щоб бачити п'єсу, а не публіку в залі, як це робить еліта, і відчути хвилювання, стежачи за ходом трагедії, а не хизуватися, лихословити і фліртувати.

Ясно, яка публіка — світська чи народна — справді цінує мистецтво, і тому ясно також, що кожна з наведених вище умов є законною, живою і людяною. Потрібно тільки одне: щоб діячі мистецтва сумлінно

виконували їх; і якщо сучасна мелодрама, яку віддано в руки першому-ліпшому писаці, впадає в убозтво, то винуваті у цьому самі драматурги. Тільки від них залежить облагородити її. Замість того, щоб насаджувати фальшиві і шаблонні жанри, які наводняють нашу сцену, хай вони повернуться до жанрів народних і очистять їх від товстого шару бруду, нагромадженого зусиллями кількох поколінь безчесних крамарчуків. Хай драматурги несуть на сцену художню правду і гарну французьку мову. Вони самі виграють від цього не менше, ніж народ, бо зуміють звільнитися від влади минущої моди і досягти вічних глибин людського духу.

Втім, нема завдання важчого і більш високого, як створення справді поетичної мелодрами: це воістину творіння генія. Їх не можна обмежувати якимись законами. Втілити найпростіші людські почуття: кохання, честолюбство, ревнощі, дочірню відданість — в образах, таких глибоколюдяних, таких загальнолюдських і разом з тим індивідуальних, як Ромео, Макбет, Отелло, Корделія, показати, як шляхом природного розвитку подібних душ або внаслідок потрясіння народжується трагічна дія, що досягає вершин трагізму і граничної дієвості,— ці сліпучі людські драми, що вибухають грозами, подібні до здригань Природи,— ніхто не може створити їх, крім творців надлюдської сили, таких, як Есхіл, Шекспір або Вагнер; а для них немає іншого закону, як бути самими собою.

Можна лише висловити побажання, щоб наша поезія серйозніше зайнялася трагедією повсякденного життя і спробувала розкрити її вічну основу, її таємниці, внутрішню музику. Найбільший з наших французьких драматургів — романіст Бальзак — показав нам приклад...

IV

Історична епопея

Є ще інший жанр, теж відзначений печаттю творчості найбагатограннішого з поетів — Шекспіра,— національна епопея. Автор «Генріха IV» і «Річарда III» велично розгорнув епічне полотно — від короля Джона до короля Генріха VIII, серед бур війни Червоної і Білої Троянди та фанфар Азенкура.

Національна епопея — річ зовсім для нас нова. Наші драматурги нехтували скарбами драми з історії французького народу. Ця драма багата пристрастями, доступ до яких треба відкрити і митцям і масам, які зовсім не знають минулого або знають його погано. Наш народ має, можливо, найгероїчнішу після Риму історію. Ніщо людське не чуже йому. Від Аттіли до Наполеона, від Каталонських полів до Ватерлоо, від хрестових походів до Конвенту — доля світу розігрувалася на французькій землі. Серце Європи билось у королях, мислителях, революціонерах Франції. І хоч який великий був цей народ в усіх царинах мисли, ще більш великим він був у дії. Дія була його найвеличнішим творінням, його театром, його епопеєю. Він здійснив те, про що інші мріяли. Він не написав «Іліади» [38], але пережив десяток їх: Іліаду Карла Великого, Іліаду норманнів, Готфріда Бульйонського, Людовіка Святого, Орлеанської діви, Генріха IV, Марсельєзи, Корсіканського Александра [39], Комуни і ще в наші дні — африканську епопею. Герої його творили більш високе, ніж його поети. Ніякий Шекспір не оспівував їх діянь; та Беарнець [40], на чолі своїх «білих прапорців», або Дантон на ешафоті говорили, діяли, жили по-шекспірівськи. Життя Франції досягло вершин щастя і самого

дна лиха. Це дивовижна Людська Комедія, добір драм, де мудрі волі керують арміями пристрастей. Кожна з її епох — окрема поема. Проте в усіх відчувається непорушна сталість рис, доля раси, що створює грандіозну єдність епопеї.

Ці величезні сили не знайшли ще свого відображення у французькому мистецтві. Бо не можна прийняти всерйоз драми-фейлетони Дюма-батька, хроніку пригод Сарду і... «Орля»!.. [41]

«Театр наших днів,— писав Шіллер,— зобов'язаний боротися з косністю, лінощами, безхарактерністю, вульгарністю духу епохи; він повинен показувати характери і силу; він повинен намагатися хвилювати і підносити дух. Чиста краса — доля щасливих народів; коли ж поет звертається до хворих (або збентежених) поколінь, він повинен потрясати їх високими емоціями». Їм треба дати героїчне мистецтво.

Хай же народний театр створить героїчну епопею Франції! Поети-аристократи, незважаючи на всі зусилля, зазнали в театрі ганебної невдачі. А втім, це слід було передбачити, бо такі твори має живити полум'я усієї нації, а без нього можна писати тільки александрійські поеми для учених забав якоїсь академії.

Жоден художній жанр не підходить більше за цей для того театру, який ми хочемо заснувати. Не кажучи вже про те, що на народну аудиторію видовище подій, які насправді відбувалися, завжди справляє значно глибше враження, ніж будь-яка вигадка; не кажучи про те, що зображення подій, які насправді мали місце, а не є літературним вимислом, створює більш повну ілюзію; не кажучи, нарешті, про те, що приклад заразливий і видовище дії непереборно спонукає діяти,— історична драма має величезні переваги щодо виховання народної совісті й народного розуму.

Більшість тих, хто хоче стати вихователями народу, вважає себе зобов'язаними вимагати від театру чіткого розв'язання актуальних проблем. Але крім того, що деякі з цих проблем тепер нерозв'язні і поспішати з їх розв'язанням було б небезпечно,— немає більш згубної системи виховання, як нав'язувати народові готові формули. Єдине, що важливе, це розвинути його розум, його здатність спостерігати і міркувати. Історія може навчити його вийти з рамок своєї особистості, читати в душах інших людей — друзів і ворогів. Народ пізнає себе в картинах минулого, у цьому змішенні властивих йому або чужих рис з усіма пороками і помилками, які, будучи пізнані ним і засуджені, застережуть його самого проти нинішніх його пристрастей. Усвідомлення власних помилок, можливо, примусить його бути поблажливим до помилок інших. Безперервні зміни в царині ідей, звичаїв і забобонів навчать його не вважати свої нинішні ідеї, звичаї й забобони віссю світу, не замикати справедливість і розум у рамки фарисейських правил даного часу, навчить розуміти минуще і не вважати його вічним.

Але видовище минулого привчає не тільки до терпимості; поблажливий скептицизм — лише перший етап у перебудові свідомості, яка шукає міцнішої основи. Те, що змінюється, робить відчутнішим те, що є незмінним. Велике благодіяння історії полягає у тому, що вона очищає скелю від наносного піску. Мниму єдність юрби, стада, об'єднаного сліпими інстинктами, вона змінює на моральну єдність сім'ї, зв'язаної потрійними узами — крові, спільних випробувань і братніх думок. Вона дає індивідуальному, особистому віковий фундамент. Треба пробуджувати не шовіністичний фанатизм, а братерську солідарність усіх людей одного і того ж народу. Хай кожний почує свій зв'язок з цілим,

хай життя його збагатиться всіма минулими, сьогочасними і майбутніми життями його нації. І усвідомлення цього стане стимулом до більш енергійної дії. Дух, що підноситься над віками, залишиться у віках. Щоб зробити душі сильними, треба живити їх силою всього світу.

Силою всього світу, бо однієї нації замало. Ще сто двадцять років тому волелюбний Шіллер сказав: «Я пишу як громадянин світу. Я рано втратив свою батьківщину, проминувши її на людський рід». І майже сто років тому ясновидець Гете сказав: «Національна література зараз втрачає свій сенс: настав час світової літератури (die Weltliteratur) і кожен повинен старатися наблизити цей час». І ще додав: «Якщо я не помиляюсь, найбільшу вигоду від цього величезного руху одержать французи».

Від нас залежить здійснити це пророцтво! Повернімо французів до їх національної історії як до джерела народного мистецтва, але не будемо відкидати історичні легенди інших народів. Немає сумніву, наші легенди нам ближче, і перший наш обов'язок полягає в тому, щоб використати скарб, успадкований нами від батьків. Але великі діяння всіх інших націй повинні також знайти місце у нашому театрі. Подібно до того, як Клоотс і Томас Пейн були обрані членами Конвенту, подібно до того, як Шіллер, Клопшток, Вашінгтон, Прістлі, Бентам, Песталоцці, Костюшко були оголошені декретом Дантона французькими громадянами — хай герої усього світу будуть також і нашими героями. І насамперед хай знайдуть у нас другу батьківщину ті, хто були народними героями інших часів і інших країн. Хай народний театр шукає по всьому світу почесні грамоти народів. Створімо у Парижі Епопею Європейського Народу.

Але недостатньо бути співцями минулого. Почерпнувши у ньому нову енергію, ми не повинні залишати її бездіяльною. Нехай видовище дії народжує дію. Зібравши у собі всі сили і зробивши їх силами свідомими, рушаймо вперед! Озброївшись усім тим, що колись було великим, будемо трудитися над створенням нової людини, її моралі і її правди. Героїчна історія так, як я її розумію, не повинна бути ліхтарем на останньому вагоні поїзда, миготливе світло якого ледве освітлює пройдений шлях. Вона — маяк уночі, який потоком могутніх променів указує місце корабля в океані — звідки і куди він пливе. Сьогодення, відокремлене від минулого, не має плоті. Минуле, відокремлене від сьогодення, перестає бути реальним. Хай усе бере участь у єдиному творенні — творенні життя. Хай життя усіх часів зіллється в одне неподільне ціле, в одну гору, що рухається вперед, в єдину істоту: дихаючи мільйонами грудей, крокуючи мільйонами шляхів, вона йде на штурм всесвіту і коли-небудь ним оволодіє.

V

Про деякі інші жанри народного театру. Соціальна драма. Сільська драма. Легенда і казка. Цирк

Я особливо докладно зупинився на історичній епопеї через мою особисту прихильність до неї (не забороняється говорити про те, що знаєш найкраще) і ще тому, що треба захистити, не скажу, самий жанр (він ще невідомий у Франції і його ще повністю треба створити), але хоча б його назву від тієї ганебної репутації, яку він дістав з вини кількох безглуздих роман-

тичних карикатур. Але це лише одне з майбутніх володінь нового театру. Нехай і інші відкриються нам!

Насамперед — соціальна драма, яку ретельно розробляє молоде покоління сміливих драматургів. Слідом за північними поетами — Ібсеном, Б'єрнсоном і Гауптманом — Жан Жюльєн, Декав, Мірбо, Ансе, Ерв'є, Бріє, Ф. де Кюрель, Еміль Фабр довели життєвість цього жанру, який у наші дні має ту перевагу перед усіма іншими, що він є найпотрібнішим, бо породжений стражданнями, сумнівами і мріями нашої епохи; він — частина нашої діяльності. Дехто дорікає соціальній драмі, що вона нібито зраджує ідеал чистого мистецтва. Я особисто хвалю її за це і вище вже пояснював чому. Щасливі безтурботні епохи і творіння! Але коли епоха охоплена збентеженням і нація бореться, обов'язок мистецтва — боротися разом з нею, надихати її, керувати нею, розсіювати морок і переборювати забобони, які перетинають їй шлях. Багато хто уболіває, що таке мистецтво може призвести до насильств і саме буде втягнуте на шлях насильства. Але ці насильства породжуються зовсім не соціальною драмою, а тими соціальними несправедливостями, з якими стикається совість людства і які людство повинно знищити. Завдання мистецтва не в тому, щоб покінчити з боротьбою, а в тому, щоб у сто разів збільшити силу життя, зробити її могутнішою і прекраснішою. Воно вороже всьому, що вороже життю. Але коли мета — любов і єднання, то зброєю іноді може бути ненависть. «Ненависть хороша,— сказав один робітник з Сент-Антуанського передмістя лектору, який наполегливо проповідував, що всяка ненависть погана,— ненависть справедлива, бо вона піднімає пригноблених проти гнобителя. Коли я бачу, як одна людина вижимає всі соки з другої, це мене обурює, я її ненавиджу

і почуваю, що маю рацію». Хто не ненавидить по-справжньому зло, той і добра не любить по-справжньому. І той, хто може дивитися на несправедливість, не роблячи спроби боротися з нею, не може бути ні справжнім митцем, ні справжньою людиною. Найлагідніший з поетів, що прагнув творити найсвітліше мистецтво, Шіллер, не побоявся кинути його в гущу сутички і «поставити собі за мету нападати на пороки, мститися всім ворогам релігії, моралі і соціальних законів». Втім, завдання мистецтва — протиставити злу не зло, а світло. Зло, яке ясно бачиш і яке усвідомлює, що ти його бачиш,— уже наполовину переможене. Роль соціальної драми в тому, щоб кинути на хиткі терези битви владну силу розуму.

* * *

Є ще багато інших драматичних жанрів, якими театр досі користувався мало. Сільська драма, поема про Землю, насичена запахом полів і гумором різних провінцій з їх соковитою мовою — це мистецтво величезної цінності, бо воно допомагає зберегти поезію «малих батьківщин» і їхню індивідуальність, що стирається... Її найвидатнішим представником лишається провансальський Гомер, Містраль, що володіє мовою такою ж гармонійною, як і його антична душа.

Орючи наші лани, постараємося розкопати багатющий кельтський скарб, захований у них. Оживимо поснулі легенди і казки. Наші галявини і ліси були населені ними. Немає іншої країни, так багато прикрашеної фантастичними повістями, чудесними історіями, поетичними і жартівливими. Народ великих міст уже давно порвав свої зв'язки з минулим, зрікся своєї

рідні. Зовсім інший народ зберігся у багатьох наших селах. Це племена, поміж яких нерідко можна зустріти в усій їх чистоті типи, вирізьблені на порталах готичних церков, зустріти людей, схожих на ці скульптури також і морально — більше, ніж може здаватися. Хто знає, чи не шумить у багатьох цих душах казковий ліс, де дрімає Спляча Красуня, де Ланселот і Геніевра [42] або Трістан і Ізольда зустрічаються з Котом у чоботях або Мізинчиком, де лунає вдалині ріг Роланда? [43] Воскресіть наші стародавні повісті. Хто з нас, будь він старий чи молодий, не зрадіє, почувши їх? Ми всі зберігаємо їх відгомін і сумний спогад про них. Вони завжди живі. Ось уже вісім віків, починаючи з Марії Французької [44], ми все чекаємо, не признаючись у цьому, що повернеться до нас Синій птах.

Легенда на сцені допускає і вимагає застосування музики. Така ж доречна музика і у великій поетичній сільській драмі, чудовим зразком якої є «Арлезіанка». Взагалі треба сказати, що музика у французькому театрі ще не посіла належного їй місця. Поети відмовилися від неї, почасти з неуцтва, почасти з марнославства, не бажаючи поділяти свій успіх з іншим мистецтвом. Їх п'єси від цього втратили. Музика і поезія — два крила ліричної драми. Позбавивши себе одного з них, драма слабшає у польоті.

Навіщо, далі, так зарозуміло виганяти з нашого театру пантоміму та ігрову дію, які знаходять тепер притулок тільки в цирку? Видовище дії є могутньою магнетичною силою, воно здатне заражати як добрими, так і злими почуттями — нерозумно нехтувати ним. Циркові ігри підтримували у Римі пристрасть до дії, яку ми втрачаємо тепер, тоді як вона необхідна великим народам. Греки культивували і тілесні, і духовні ігри, зв'язуючи їх воєдино. Приділимо ж і ми культурі

тіла належне місце. Наш театр повинен бути театром людей, а не театром письменників.

Скільки нових форм, майже ще не випробуваних, могло б розквітнути у народному театрі! Але даремно ми намагалися б описати тіні майбутнього! Переконувати треба ділом. Ми приплили на недосліджений континент. Хай кожний іде вперед навмання: він повернеться з руками, повними здобичі. Але головне — насмілимося піднести наше мистецтво до рівня трагедії, яка розігрується зараз у світі. Застосуймо до себе слова Шіллера, сказані на виставі «Табору Валленштейна» 12 жовтня 1798 року:

«Нова ера, що відкривається нині, надає також і поетові сміливості покинути вторований шлях і перенести нас із вузького кола буржуазного життя на більш високу сцену, гідну цього великого часу, коли напружуються всі наші сили. Бо тільки справді великий сюжет може сколихнути глибокі надра людства; у тісному колі і дух стає обмеженим; людина виростає, коли вищою стає її мета. І тепер, наприкінці нашого віку, коли сама дійсність стає поезією, коли на наших очах могутні натури змагаються заради неабиякої нагороди, коли боротьба ведеться за такі найвищі інтереси людства, як панування і свобода,— тепер і мистецтво на підмостках, де рухаються викликані ним тіні, може піднятися у сміливішому польоті; воно може і воно повинно це зробити, якщо не хоче ганебно відступити перед театром самого життя».

Нам не доводиться нарікати на нашу долю. Вона не поскупилася на роботу для нас. Щасливі епохи, подібні до нашої, їм належить виконати величезні завдання! Щасливі люди, які падають під тягарем подвигів! Це краще, ніж впасти від нудьги небуття або тужливо дивитися на справу, виконану іншими. Ми

не скажемо, подібно до меланхолійного автора «Характерів» [45], витонченого, тендітного рупора своєї вичерпаної епохи: «Все вже сказано, і ми прийшли занадто пізно». Нічого ще не сказано для нового суспільства. Все ще треба сказати. Все ще треба зробити. За діло!

Частина третя

ЗА МЕЖАМИ ТЕАТРУ

Народні свята. Закінчення

Яке широке поле не відкривалося б для народного театру, є ще інші, більш живі і більш людяні видовища. Я люблю театр заради братерського спілкування, яке він створює між людьми, заражаючи їх одним почуттям, цю велику спільну трапезу, за якою всі люди можуть пити з чаші уяви своїх поетів дію і пристрасті, занадто скупо відпущені їм у їхньому власному житті. Але в мене немає марновірного схиляння перед театром. Театр має передумовою життя вбоге і тривожне, яке у мріях шукає пристановища проти дум, що його хвилюють. Якби ми були щасливішими і вільнішими, нас не вабив би театр. Саме життя було б для нас найчудовішим з видовищ. Не твердячи, що коли-небудь буде досягнутий ідеал щастя, який все більше віддаляється, в міру того, як ми посуваємося вперед, ми все ж таки наважуємося сказати, що зусилля людства спрямовані, мабуть, на обмеження царини мистецтва і розширення царини життя; вірніше, що ми прагнемо зробити мистецтво прикрасою життя і не хочемо більше, щоб мистецтво було замкнутим у собі світом, уяв-

ним життям. Вільному і щасливому народові більше потрібні свята, ніж театри; і найкращим видовищем для народу завжди буде сам народ. Підготуймо ж народні свята для народу майбутнього.

Їх вимагав уже Руссо; піддавши уїдливій критиці театр, він писав:

«Що, виходить, Республіці вже не потрібно ніяких видовищ? Навпаки, їх потрібно багато! Вони народились у Республіці, саме в її лоні вони виблискують справді святковим блиском... У нас уже є кілька народних свят; хай їх стане ще більше, я буду у захваті. Але не треба допускати цих штучних видовищ, де люди нудно замкнуті у похмурому барлозі і сидять боязко і нерухомо, мовчки і бездіяльно... Ні, народе, не такі мають бути твої свята. Ти повинен збиратися на вільному повітрі, просто неба... Що ж буде предметом таких видовищ? Що там будуть показувати? Коли хочете, нічого. Поставте посеред площі стовп, увінчаний квітами, зберіть народ — ось вам і свято. Або ще краще: створіть видовище для глядачів, примусьте їх самих бути акторами, хай кожен бачить і любить себе в інших, аби досягти у такий спосіб найбільш повного єднання».

І він описує лакедемонські свята, про які говорить Плутарх...

Хто не згадає, читаючи цю сторінку, звуки Марсельєзи? І справді, звідси вони і вийшли: Революція з великим ентузіазмом підхопила цю ідею Руссо.

* * *

У період Установчих зборів Мірабо написав промову «Про влаштування національних свят», де він розвиває думку щодо виховання за допомогою видо-

вищ. Він усував з них всяку релігійну ідею і брав приклади з античності. Він запропонував дев'ять свят: свято скасування станів, свято присяги, свято відродження і т. п., надаючи кожному характер політичного акту і революційного торжества.

Навіть скептик Талейран накреслив в одній із доповідей програму «Національних свят».

«Безпосереднім предметом усіх цих свят,— говорив він,— будуть події, минулі або сучасні, суспільні або приватні, які найбільш дорогі вільному народові: як бутафорія — всілякі символи, що промовляють про свободу і з особливою силою нагадують про ту дорогоцінну рівність, забуття якої було причиною всіх суспільних лихоліть, а засобами служитиме все, що красні мистецтва, музика, видовища, змагання і спеціально встановлені для цих радісних днів призи можуть дати у кожному випадку найбільш придатного, аби зробити щасливішими і кращими: старих — за допомогою спогадів, юнаків — за допомогою тріумфів, дітей — за допомогою надій!»

Одинадцятого липня 1793 року художник Давід, депутат Лувра, перший спробував здійснити ці проекти у своїй «Доповіді і декреті про свято республіканського єднання 10 серпня», поданій Конвенту від імені Комісії громадської освіти. Згодом він запропонував ще кілька проектів свят... Всі ці плани були викладені безглуздо патетичною мовою, їх стиль, спотворений кумедною риторикою, дав несумлінним історикам привід до дешевих і грубих карикатур, причому думки Давіда помилково приписувалися найвидатнішим діячам Конвенту... І все ж таки ці плани, незважаючи на огидне кривляння їх автора, надзвичайно інтересні. У них видно зусилля, часто незграбні, а іноді й героїчні, почерпнуті з живої дійсності натхнення для свят

і для мистецтва; можливо, у цих проектах більше плодотворної оригінальності, ніж у всьому французькому театрі XVIII віку...

Марі-Жозеф Шеньє, який рішуче повставав проти ідей Давіда, спонукуваний у такій же мірі здоровим глуздом, скільки і заздрістю, більше за когось іншого сприяв установленню народних свят. П'ятнадцятого брюмера II року (5 листопада 1793 р.) він виголосив у Конвенті промову на цю тему:

«Свобода буде душею наших громадських свят; вони існуватимуть тільки нею і для неї... Створімо «Народні свята»... Треба наситити весь рік великими спогадами, створити з сукупності наших громадянських свят календар, присвячений подіям Французької революції».

Кілька днів згодом, 6 фрімера II року (26 листопада 1793 р.), Дантон повернувся до цього питання. Згадуючи олімпійські ігри, він сказав: «Дамо народові національні свята».

«Весь народ,— додав він,— має святкувати славні діла, які роблять честь нашій Революції... Треба, щоб колиска свободи стала також і центром національних свят. Я прошу Конвент відвести Марсове поле під національні ігри і наказати спорудити на ньому храм, де французи могли б збиратися разом у великій кількості. Такі збори живитимуть священну любов до свободи і помножуватимуть міць народної енергії; саме такими заходами ми переможемо цілий світ»...

«Декадні свята» в усій їх сукупності провів через Конвент Робесп'єр у своїй знаменитій промові від 10 флореаля II року (7 травня 1794 р.) «Про відношення релігійних і моральних ідей до республіканських принципів і про національні свята». Риторика тих часів не заважає відчути велич висловлених у цій промові

думок: у них звучить славна луна перемог Революції і надто рано обманута надія на відродження світу:

«Збирайте людей докупи: ви зробите їх кращими... Дайте їх об'єднанню високу мету, моральну і політичну... Найвеличніше, що є у природі,— людина, і найпрекрасніше з усіх видовищ — видовище об'єднаного народу... Безсумнівно, система свят повинна створити і найніжніші узи братерства і бути наймогутнішим засобом відродження. Встановіть для всієї Республіки спільні і найбільш урочисті свята: встановіть для окремих місцевостей окремі свята, які будуть днями відпочинку замість скасованих силою обставин. Хай вони пробуджують благородні почуття, які становлять принадність і окрасу людського життя: полум'яну відданість свободі, любов до батьківщини, повагу до законів... Хай вони черпають свій зміст і назви з безсмертних подій нашої Революції і понять, найбільш священних і дорогих серцю людини...»

Ось цей незабутній час ми і хочемо воскресити. Ми хочемо, щоб народ ще раз відчув насолоду цього братерського захвату, пробудження свободи. Саме сподіваючись на повернення цього часу, я став мріяти про драматичні вистави для народу, завершенням яких були б народні свята, не ті, що показують на сцені і які розігрують актори, а такі, де беруть участь усі глядачі. «Це народне свято,— писав я у примітці до останньої сцени «Чотирнадцятого липня»,— свято народу тих часів і нинішніх, свято вічного народу. Задум вимагає, щоб глядачі були зайняті у фінальних піснях і танцях. Народ має стати дійовою особою свята»... Але і це ще театр, а коли соціальний рух, який захоплює нас, розвинеться, якщо народ досягне, нарешті, верховної влади, можна влаштовувати для нього щось краще за театри. Прикрасімо святами суспільне жит-

тя, нехай зі святами прийде до народу усвідомлення своєї особистості, уславімо життя.

Я говорю не тільки про ті урочисті свята, якими Революція прагнула символічно зобразити свої дії. Їх традицію зберегли або відновили Бельгія і Швейцарія; перша — своїми грандіозними політичними маніфестаціями, не позбавленими турботи про мистецтво; друга — головним чином своїми драматичними виставами просто неба, у яких беруть участь тисячі людей, запалених гордістю і любов'ю до своєї маленької батьківщини. Ці монументальні вистави нині, мабуть, якнайкраще можуть дати уявлення про античний театр...

* * *

«Так ось до якого чудового результату мають спричинитись гордовиті зусилля нашої цивілізації? — презирливо скажуть митці.— Невже кінцевою метою театру і народного мистецтва є знищення театру і мистецтва?» Можливо, що так. Але нехай вони заспокояться! Це тільки ідеал, і немає ніяких шансів на те, що він коли-небудь буде втілений, бо він неможливий без справді щасливого життя, а такого життя важко досягти...

...Нехай народне мистецтво виростає на руїнах минулого!

Але для торжества цього народного мистецтва недостатньо зусиль самого лише мистецтва. «Одного разу,— розповідає Мадзіні (він був тоді ще зовсім молодим і хотів присвятити себе літературі),— я подумав, що для того, щоб існувало мистецтво, повинен існувати народ; а в тогочасній Італії не було народу. Без батьківщини і без свободи ми не могли мати мистецтва. Тому насамперед треба було вирішити пробле-

му: чи буде в нас батьківщина? І постаратися створити її. Після цього італійське мистецтво розквітне на наших могилах».

Ми говоримо у свою чергу: ви хочете створити народне мистецтво? Почніть зі створення народу — народу, який був би достатньо вільним від турбот, щоб насолоджуватися мистецтвом, народу, який мав би дозвілля, який не був би роздавлений злиднями, непосильною працею, народу, не одурманеного всілякими забобонами, фанатизмом справа і зліва, народу — владаря своєї долі, народу — переможця у боротьбі, що точиться нині... Фауст сказав:

«Спочатку було Діло».

1903 р.

ШЕКСПІР

ЧОТИРИ НАРИСИ

I

Шекспір

Коли він прийшов до мене вперше, я був ще дитиною. Як потрапив він до старої бібліотеки у Нівернезькій провінції? Мій дідусь купив цього Шекспіра, виданого окремими випусками за часів романтизму, ще бувши студентом у Парижі. Переклад був безбарвний, але, хоч він і заглушав голос письменника, все ж таки здавалося, що це ключ диких гусей, чий крик лунає у далекому небі над димарями і потемнілими черепицями. Трепет життя, вільного і небезпечного, порушував на коротку мить спокій буржуазного будинку. Був

також альбом гравюр, галерея — «Жінки Шекспіра». Деякі з їх образів, музика їх прекрасних імен проймали моє дитяче серце таємничим і ніжним хвилюванням. Я назавжди запам'ятав ці чарівні співзвуччя: Віола, Міранда, Імогена...

Настали шкільні роки, роки класичного виховання. Ніколи, ніколи більше не було мови про Шекспіра. Не було більше мрій — ні про Північ, ні про Південь. Тільки слабка луна, пробуджена яким-небудь словом при читанні «De viris» [46] або одної з розповідей Плутарха. До чотирнадцяти чи п'ятнадцяти років з мене вдалося зробити непоганого корнелівського папугу. Брат моєї матері, морський офіцер, між двома подорожами на Схід знову привів мене до шекспірівського лісу. Як добропорядний маленький школяр, я якийсь час не дозволяв собі ввійти у нього. Зав'язалася боротьба між Корнелем і Шекспіром. Рішуча боротьба, яка у цьому віці визначає все подальше духовне життя... Відкриваються два шляхи: «Via trionfale» [47],— прямий, брукований і обрамлений мармуровими спорудами, що веде через арки героїв до храмів, а там imperator [48] на колісниці виголошує промову, попереду ліктори, а за ним легіонери,— шлях логіки, красномовної і озброєної, і другий шлях — «Dichtung und Wahrheit, Dichtung in Wahrheit» [49] — поезія правди, звивиста польова стежка, що вміє пристосовуватися до грунту, до його примх, точно відтворювати його вигини, йде за течією струмків, а не пересікає їх пишними віадуками і більше намагається злитися з природою, ніж підкорити її своїй волі, як це гордо проголошує відомий напис корнелівської дороги: «Non rebus me sed mihi res submittere conor» [50]. Боронь мене боже коли-небудь зректися мого старого Корнеля! Я був зачарований ним, як мало хто з молодих французів, бо не думаю, що багато зна-

йдеться таких, хто оспорював би у мене честь поглинути цілком всі його драматичні твори — двадцять дві трагедії і десять комедій,— не пропустивши жодного півірша. Корнель очищає волю, він — сонце, що випалює усе нечисте з душі. Але — треба сказати — буває і так, що разом з вадами він висушує і найлюдяніші джерела життя. І ті, у кого ці джерела ніколи не були повноводними, часто-густо стають черстві серцем, і цього не може винагородити сліпуче і безглузде світло розуму: прямий шлях під пекучим сонцем по піщаній пустелі і приводить до чого? До високого чи до безглуздого? У нашого народу корнелівський дух найчастіше приводить до безглуздого; у нашому громадському житті помилки цієї обмеженої логіки, нелюдської і безжальної, є вбивчою зброєю в руках усіх різновидів фанатизму; найгіршим є те, що такі помилки створюють ореол псевдообов'язку і слави.

З одного боку — школа і сім'я примушували мене втискувати життя у категорії риторичного розуму; з другого боку — томи Шекспіра по-братньому закликали мене не судити про життя, не проживши його, дати спочатку його хвилям носити себе, без упередженості, з усією любов'ю і з усією покорою; після деякої боротьби переміг Шекспір. Прийнявши рішення, я віддався Шекспіру і став його здобиччю. Він заволодів мною.

І разом з ним, подібно до того, як вода затоплює рівнину, на мене нахлинув дух музики — не стільки Вагнера, скільки Бетховена і Берліоза, що не минуло для мене даром. Хвилями цих бурхливих потоків я був рік чи два затоплений, як грунт, який вбирає в себе вологу аж до пересичення. Двічі підряд захоплююче спілкування з Шекспіром і музикою коштувало мені провалу на вступному іспиті до Нормальної школи.

У мене зберігся від цього часу зошит роздумів про «Гамлета». Болісні роки... Я ділився нещодавно з Карлом Шпіттелером юнацькими спогадами, і ми обидва зійшлися на тому, що з усього нашого життя цей вік нам менш за все хотілося б пережити знову. Фальшивий ідеалізм оповиває покривалом брехні цей трагічний період, тим трагічніший, що ніхто з близьких не ставиться до нього серйозно, період неорганічний, анархічний, повний галюцинацій, коли здається, ніби все рушиться і ніщо не відновлюється, коли все викликає сумніви і прагнеш усього з пристрасною відразою, наївною і складною, коли розум, подавлений живими соками і мріями, відданий на волю випадку або фатуму. У ці роки в Шекспірі добре зрозумілі лише трепет, сльози, романтична мрія про пристрасті і небуття. Але яким Горацію ти виявляєшся перед цим молодим Гамлетом! Я без великих зусиль пізнавав навіювані мені Шекспіром почуття у картинах Делакруа і в музичних поемах Берліоза. Це лише перший етап. У Франції закохані в Шекспіра рідко переступають цю межу: дуже небагато хто перечитує Шекспіра після двадцяти років.

У Нормальній школі мій ентузіазм щодо Шекспіра знову розпалився, зіткнувшися з тим же почуттям у Сюареса. Ця спільна любов була однією з перших ланок нашої довгої дружби... Шекспір був його богом, як і моїм. Ми з ним не раз билися пліч-о-пліч за Вільяма, проти наших учителів, під байдужими або глузливими поглядами товаришів. Це було за тих часів, коли в «Одеоні» [51] давали «Сон літньої ночі» у чудовій постановці Пореля. У мене й зараз ще перед очима чарівні образи цієї вистави, легка котяча грація Пека [52]. Наші вчителі, які ревниво охороняли класичну релігію, суворо ставилися до цих снів пустотливої пое-

зії, яку один із них називав блазенством, що ганьбить один з кращих театрів Франції. Не маючи можливості вбити його, ми вписали його ім'я в «Тартар», куди ми жбурляли покидьки, людські й літературні. І через те, що Шекспір ще недостатньо вгамував наш голод, ми жадібно накинулись на криваві драми його сучасників... Але в той момент, коли наш кумир виблискував усіма вогнями, на нашому олтарі впала завіса, відокремивши нас від нього. Появилися росіяни. Незліченні полчища Толстого і Достоєвського, як скіфські навали, ринули в Європу, затопили Захід, наші думки і наших богів. На кілька років Шекспір був забутий.

Я знайшов його знову в Римі, з перших же тижнів мого перебування в школі палацу Фарнезе. Старий Ернесто Россі у Національному театрі перед нечисленною публікою ричав короля Ліра, Отелло, Шейлока і Коріолана. Руїни Форуму пробуджували в пам'яті скривавлену тогу Юлія Цезаря, юрба, що проходила вулицями, здавалася мені знайомою, а італійська ніч воскрешала у пам'яті Джульєтту. Шекспір був єдиним північним поетом, якого я міг перечитувати протягом двох років мого перебування на латинській землі. Росіяни, які в Парижі мені були дорогі, тут викликали у мене відразу. Я пробував іноді розгорнути якусь з їхніх книжок і одразу ж закривав її: я задихався. Але Ромео, Порція, Дездемона, Яго здавалися тією прекрасною молоддю і розкішними хижаками, яких бачиш на мурах римських церков і тосканських палаців. Шекспір був для мене голосом самого Відродження, чародієм, що примушує Галатею зійти з свого мармурового п'єдесталу. Я захоплювався його пристрастями, вдивляючись у нерухомі очі мешканців музеїв. Під сонцем цього мистецтва і південного неба зійшло насіння, яке Шекспір задовго до того заронив у моє поле.

Під його крилом народилися мої перші італійські драми: «Орсіно», «Емпедокл», «Бальйоні», «Калігула», «Облога Мантуї», «Ніобея» — вбогі дитячі твори, сповнені наївних і слабких місць, простодушних наслідувань, але й бажання бути схожими на його творіння. У них відбилася частина моєї істоти; сили, закладені в мені і придушені життям (важкий початок моєї письменницької кар'єри, жорстокі перші зіткнення з «ярмарком на площі», неможливість що-небудь поставити на сцені і що-небудь надрукувати до тридцятилітнього віку), так і не знайшли собі застосування і лишилися невідомими навіть тим, хто найкраще знав мене.

Протягом десяти років Шекспір не переставав втручатися у моє життя. Спогади про нього зв'язані з найбільш світлими днями. Ще тепер, коли я читаю «Ромео», я почуваю запашний подих моря, що віяв у лігурійському оливковому саду, де я читав цю книгу вдвох з моєю подругою; а невидима музика походу Геракла, який покидав Антонія напередодні його смерті, пробуджує в мені спогади про чарівну місячну ніч у Римі. Після повернення до Парижа мої спроби разом з іншими молодими письменниками заснувати народний театр надихалися зразками єлизаветинської епохи. Але в нас не було і думки про наслідування; вже тоді, сповнені власних пристрастей і впевнені у своїх силах, ми мріяли про історичний театр, який воскресив би сплячу міць минулого нашого народу, як це зробив для свого народу автор двох «Річардів» і чотирьох «Генріхів». Завдання було надто важким для нас не тільки тому, що нам бракувало театрального досвіду, але й тому, що ми наштовхувалися на байдужість паризького суспільства, яке перебувало під владою дилетантського і пересиченого скептицизму,— виняток становило невелике ядро завзятих соціалістів; французька

буржуазія була знесилена після конвульсій справи Дрейфуса і надіялася, перепочивши, знову пережити конвульсії Війни народів. «Додекалогія» [53], яку я мав намір написати на тему Революції, поки що не пішла далі четвертої п'єси («Чотирнадцяте липня», «Дантон», «Вовки», «Торжество Розуму»); особисті причини і досвід, винесений з мого знайомства з театральним світом, примусили мене залишити театр, і я заглибився у свій внутрішній світ.

Це був новий період (відразу після 1900 р.), коли Жан-Крістоф народився, страждав, боровся і помер. Пісня про сучасне життя, туга і надії світу, муки пологів і передчуття великої катастрофи, що навально насувалася на сліпий Захід, заглушили на п'ятнадцять років голоси давніх друзів — за винятком Бетховена, старшого брата Крістофа, Бетховена, який, можна сказати, був Христом для аристократії духу, пригніченої в той час, особливо у Франції. Але я ніколи не зраджував їх і не був невдячним. У тому році, коли я писав «Антуанетту» в Оксфорді, я зробив паломництво у Стратфорд-на-Ейвоні [54]. І хіба Бетховен, який знову запалив душу Коріолана, як смолоскип, несамовитий і роздмухуваний вітром, не є у частині своїх творів і свого життя героєм Шекспіра?

Але я більше не перечитував друга моєї юності і боявся знову розкрити його книги. Коли все руйнується навколо тебе *, як знати, які руїни знайдеш у своєму серці!

І ось я щойно поглинув за три місяці всі його твори, і проглянув у той же час твори його братів, великих хижаків з єлизаветинського звіринця — Марло, Вебстера, Масінджера, Форда, Флетчера, Бен-Джонсона [55] —

* Написано під час війни.— *Р. Р.*

тигрів і вовкодавів. Я знайшов в усій їх свіжості мрії моєї юності, поетичний гай з його наспівами і сад кохання з п'янким ароматом... Але Шекспір виріс. Я відкриваю в ньому те, чого не міг відчути раніше: багату зрілість думки і майстерності, скарби досвіду, самовладання, спокій, усмішку високого розуму, який панує над життям і його мрією. Саме про нього можна сказати те, що Клеопатра сказала про Антонія:

«О чудесна рівновага! Помічай-но, тут людина вся, цілком. Вона не сумує... Вона не весела... Вона стоїть посередині. О небесна суміш!» *

Людина, яка здатна пізнати всі людські пристрасті і керує ними всіма, яка, подібно до друга Гамлета, не буває рабом жодної з них...

Людина вільного розуму, вільна від забобонів свого часу і нашого, вільна від умовностей, традицій, звичаїв...

Людина, яка не хоче бути у полоні навіть власної клятви...

Людина, яка веде життя відкрите і вільне, як вона сама, як Мененій,— «патриций-веселун, охочий до чаші теплого вина, до якого не домішано і краплини води з Тібра», жвавий і лукавий, «він не таїть більше злоби» **, але коли настане випробування, він уміє зустріти його, як той же Мененій, який приймає зі спокійною іронією і смерть і життя.

Людина, яка «на різдво не вимагає троянд, а на травневе свято — снігу», «яка насолоджується кожною річчю у свій час...» ***, яка бачить життя таким, яким воно є, приймає його таким, яким воно є, і любить його таким, яким воно є.

* «Антоній і Клеопатра» (I, 5).— *Р. Р.*
** «Коріолан» (II, 1).— *Р. Р.*
*** «Марні зусилля кохання» (I, 1).— *Р. Р.*

2

Милосердя в Шекспіра

Небагато друзів, небагато книжок витримують випробування днів, які ми переживаємо. Навіть найулюбленіші зраджують: їх більше не пізнаєш. Вони були товаришами безхмарних днів. Ураган відносить їх, ці рослини, що не глибоко сидять у грунті, які вириває порив вітру. Залишаються тільки ті душі, що мають глибокі корені. Багато з них були зовні непоказні, на них звичайно не звертали жодної уваги. І нечисленні високі уми, що підносяться, як башти серед рівнини, і здаються ще вищими над стількома руїнами. Я знову знаходжу того, хто дав притулок мріям мого життя з дитячих років,— старий дуб, Шекспіра. Жодна з його гілок не зламалася, жоден листок не зів'янув, і буря, яка сьогодні проноситься над світом, змушує сильно звучати цю велику живу ліру.

Її музика не відвертає від турбот сучасності. Якщо прислухатись, то з подивом починаєш пізнавати у цьому ревучому морі голоси нашого часу, думки, що здаються прямим висловленням наших теперішніх міркувань про події, які нас гнітять. Про війну і мир, про методи політики XVI і XX віків, про хитрість і честолюбство государів, про приховану корисливість, яка експлуатує найблагородніші інстинкти героїзму, самопожертви, про блюзнірське змішання людиноненависницьких пристрастей і євангельських слів, про участь церкви і богів у винищенні народів, про урочисті договори, що виявляються лише «клаптиками паперу», про особливості воюючих націй та армій,— мені цікаво було зібрати ряд висловлювань Шекспіра, котрі, якби їх опублікували без імені автора, могли б викликати

підозру цензури нашої ліберальної епохи, ще більш скрупульозної, ніж цензура королеви Єлизавети. Це значить, що, незважаючи на всі перевороти у світі, все лишилося без змін і що, коли людина знайшла нові засоби поневолення і вбивства, душа її не змінилася.

Але читання Шекспіра — єдине у своєму роді благодіяння; насолоджуєшся тим найрідкіснішим, що найбільш потрібне саме тепер: даром всесвітньої симпатії, глибокої людяності, яка примушує відчувати чужі душевні переживання, як свої власні. Звичайно, і в наші часи не бракує віри, величі, оспівування життя і всіх його пристрастей; саме це і наближає нас до англійського або італійського Відродження, хоча — і в цьому відмінність і перевага нашої епохи — у наш час немає особистостей, що не знають міри ні в добрі, ні у злі, які підносилися б над юрбою *; тепер велич розпорошена, вона скоріше колективна, ніж індивідуальна; у людському океані, що здіймається як єдина маса, навряд хоч одна хвиля підноситься над іншими. Та головна різниця не у цьому,— вона у тому, що епічному видовищу бракує глядача. Жоден погляд не охоплює всієї бурі в цілому. Жодне серце не переживає туги, люті, суперечливих пристрастей — цих хвиль, які зіштовхуються, кораблів, що розбиваються, людей, які зазнали аварії, над якими змикається морська безодня, що розверзлася. Кожен залишається замурованим у собі самому і зі своїми близькими. Ось чому почуваєш полегкість і розкріпачення, гортаючи сторінки Шекспіра, немов задушливої ночі у закриту кімнату крізь вікно прорвався вітер і приніс з собою подих землі.

* У наступні роки такі особистості з'явилися.— *Р. Р.*

* * *

Велика братня душа! Вона приймає на себе всі радості і всі скорботи всесвіту. Вона не тільки зі сп'янінням віддає себе молодості, коханню, жагучій насолоді весняних пристрастей. Джульєтта і Міранда, Перділа, Імогена... Вона не тільки не з тих друзів, що зникають у важку хвилину, дотримуючись думки старого синьйора Лафе, що «надмірна скорбота — ворог живих» *, але вона віддано залишається поруч зі своїми друзями, щоб розділити з ними тягар їх помилок, їх нещасть і їх злочинів: після того, як вона оплакала смерть Дездемони, у неї залишаються сльози і для її вбивці, ще більш гідного жалю. Вона почуває себе найближче до найбільш знедолених, не відштовхує найжалюгідніших,— вони такі ж люди, як ми; і в них такі ж очі, як і в нас, вони, як і ми, стікають кров'ю, сміються і плачуть, як ми, вони вмирають, як ми...

Розум і серце Шекспіра об'єднані однією і тією ж потребою — проникати в людські душі. Інстинкт справедливості доповнюється у нього ще інстинктом любові...

...Ось яким шляхом іде творчий розум Шекспіра. Без зусиль проникає він у серце кожного свого персонажа; він осягає його думку і її зовнішній вираз, і весь його маленький світ; він ніколи не дивиться на нього ззовні. І якщо він взагалі щедро дарує скарби своєї симпатії, віддаючи перевагу деяким із своїх героїв, дітищам своїх найпрекрасніших або наймогутніших мрій, то все ж таки він схожий на доброго батька: у годину випробування найменш любимі теж стають йому дорогими. Як тільки честолюбний лицемір, пройдисвіт

* «Кінець — всьому ділу вінець» (I, 1).— *Р. Р.*

Волсей, потрапляє в опалу, він набуває античної величі; він раптом пізнає убогість своїх бажань, і «в житті ніколи він не був такий щасливий» *, як серед уламків своєї слави; він прозріває, нещастя його вилікувало; і цей черствий егоїст, втішаючи плачучого друга, залишає йому, як заповіт свого гордовитого життя, найсвятіші слова: «Полюби серця, які ненавидять тебе!» Тиран Леонт, коли загинуло його щастя, яке він сам зруйнував своїм злочинним і лютим безумством, раптом стає священним навіть для Поліни, яка картає його своєю жорстокою правдою **. Смерть, що примушує найнепримиренніших ворогів схиляти голови перед тілами Брута і Кассія, Антонія, Коріолана, перетворює Клеопатру в її останні хвилини і навіть надає певного благородства підлому Едмунду у «Королі Лірі».

Дивовижно, як перед нещастям і смертю велике серце поета звільняється від гордості, злопам'ятства, егоїстичних пристрастей, щоб охопити своєю безмежною жалістю всіх, хто страждає — ворогів чи суперників — яке це має значення? У горі — вони брати. Одна з найзворушливіших рис цієї людяності виявлена у вчинку Ромео, який вирішив померти біля мертвої Джульєтти: викликаний на герць своїм суперником Парісом, вбивши його проти своєї волі, Ромео кладе його тіло в могилу Джульєтти, поруч з нею.

І коли Гамлет терзає жорстокими словами свою злочинну матір, Шекспір, неспроможний стримати палкий гнів свого героя і вселити у нього жалість, якої Гамлет не почуває, навіває цю жалість привиду вбитого короля, який зі словами зворушливої доброти приходить на допомогу засмученій жінці:

* «Генріх VIII» (III, 2) — *Р. Р.*
** «Зимова казка» (III, 2) — *Р. Р.*

Дивись, як мати вражена твоя,
Ти стань між нею та її душею,
Що знемагає в боротьбі. Уява
Над кволими найбільшу силу має,
Скажи що-небудь їй *.

Це загальне милосердя ніби править за міст, перекинутий через рів, що роз'єднує і окремих людей і класи. Воно з'єднує руки багатих і бідних, панів і слуг. Хоча в політиці Шекспір належить скоріше до аристократів, які зневажають юрбу (немає більш кривавої сатири на народні революції, ніж зображення жакерії Кеда **, а Коріолан є прототипом «надлюдини» Ніцше),— для знедолених він знаходить у своєму серці чуйність, ніжність і часто наділяє їх самих цією тонкістю почуттів. Серед високопоставлених римських громадян, які красномовно виступають у Капітолії, хто плаче над тілом убитого Цезаря? Невідомий раб, слуга Октавія, який прийшов з вістями до Антонія, але, побачивши вбитого героя, задихаючись, переривае своє оповідання: «О, Цезар!..», відходить убік і ридає ***.

Хто наважується захистити Глостера, якого катують Регана та герцог Корнуельський? Слуга герцога, який видобуває шпагу проти свого пана, а інші слуги піклуються про сліпого старика і накладають пов'язку на його скривавлене обличчя ****.

Гамлета захищає від боягузливої ненависті короля любов народу, який його обожнює *****,— народу, більш далекоглядного, ніж слабкий Генріх VI, що лишається вірним чесному герцогові Гемфрі навіть після

* «Гамлет» (III, 4).— *Р. Р.*
** «Генріх VI» (друга частина, IV).— *Р. Р.*
*** «Юлій Цезар» (III, 1).— *Р. Р.*
**** «Король Лір» (III, 7).— *Р. Р.*
***** «Гамлет» (IV, 3).— *Р. Р.*

його опали і здіймає бунт при звістці про його вбивство; того самого народу, який виламує ворота палацу і добивається вигнання вбивці Суффолька *. Старий Адам поділяє злидні свого молодого господаря Орландо, а молодий господар у свою чергу несе його на плечах, шукає для нього їжу, відмовляється їсти першим **. Проконсул Антоній напередодні вирішальної битви кличе своїх слуг і говорить з ними, як брат; він хотів би служити їм у свою чергу так же добре, як вони служили йому, і ніжність його слів викликає в них сльози ***. Чи треба ще згадувати про Тімона, розореного, зрадженого друзями; тільки його слуги, розкидані по світу долею, «залишаються об'єднаними Тімоном» ****.

Але найглибший свій вияв це божественне милосердя знаходить у «Королі Лірі». Старий тиран, збожеволілий від пихи й егоїзму, вже після перших ударів долі починає почувати страждання інших. Серед бурі, яка лютує над пустинною рівниною, він жаліє свого блазня, що тремтить від холоду; і мало-помалу починає розуміти вселюдські злидні:

Сіроми голі! Як на вас падуть
Страшні удари бурі оцієї,—
Чи ж можуть ваші голови невкриті,
Худі тіла в подертому вбранні
З негодою жахливою боротись?
Занадто мало думав я про це.
Навчайся, багатію! Відчувай,
Що бідарі всякденно відчувають,
Віддай добра свойого їм частину,
Щоб правда на землі запанувала [56].

* «Генріх VI» (друга частина, III, 2).— *Р. Р.*
** «Як вам буде завгодно» (II, 3 і далі).— *Р. Р.*
*** «Антоній і Клеопатра» (IV, 2).— *Р. Р.*
**** «Тімон Афінський» (IV, 2).— *Р. Р.*

Саме ця людська ніжність, що, мов потік, обмиває всі твори Шекспіра, більш за все відрізняє його від інших драматургів того часу. Це його відмінність, його потреба, те, без чого він не може обійтися. Навіть у сюжетах, які менш за все вимагають цього, він почуває себе зобов'язаним приділити їй місце. У «Коріолані», цій драмі, закутій у лати, де героя оточують гордовитість і кров,— квітне лагідна Віргілія, «граціозне Мовчання» *. Стоїчну Порцію, дочку Катона, Шекспір перетворює на Порцію людяну, слабку, жіночну, поривчасту, яка з тривогою чекає результату змови **. Так само, як і Монтень, Шекспір не обманюється щодо стоїцизму: для нього за цією бронею сховано справжнє серце. І яке солодке хвилювання почуваєш, коли броня розбивається і любов б'є ключем у знаменитій сцені примирення Брута з Кассієм, яка є найціннішою у п'єсі!.. ***

* * *

Так геній поета спаює ланки ланцюга, який з'єднує всі істоти. І все, що звучить в одній з ланок, відгукується в усіх інших: адже все у нас спільне, і на кожній сторінці трагікомедії всесвіту ми знаходимо самих себе.

Але якщо ми беремо участь у кожній радості і кожному горі, якщо ми допомагаємо кожній душі нести її хрест, то і вони допомагають нам нести наш...

«Коли ми бачимо, що вищий за нас поділяє наші нещастя,— каже Едгар у «Королі Лірі»,— то наші не-

* «Коріолан» (II, 1).— *Р. Р.*
** «Юлій Цезар» (II, 4).— *Р. Р.*
*** Там же (IV, 3).— *Р. Р.*

щастя майже перестають бути нашими ворогами. Той, хто страждає один, найбільше страждає в розумі своєму, думаючи про щастя, яке він залишив за собою. Але розум забуває про свої страждання, коли у горя є товариші і коли дружба його втішає» *.

Навіть пам'ять про обра́зи стирається. Видовище несправедливості не викликає бажання виправити її такою ж самою несправедливістю. І останнє слово, пісня, яка лунає при останніх акордах цієї симфонії, це пісня, яку світлий дух повітря, Аріель, навіває Просперо:

«Прощення вище за помсту» **.

3.

Істина в творчості Шекспіра

В одному сходяться люди всіх часів: всі вони сповідують платонічну любов до істини і всі відчувають дуже реальний страх перед нею. Вони виявляють цей страх уже в тому, що відмовляються признатися у ньому і сердяться на тих, хто звертає на нього їхню увагу. Слово «істина» у всіх на вустах, але хто насправді додержує його змісту? Здавалося б, ця роль має належати мислителям, письменникам, погляд яких загострений звичкою спостерігати та аналізувати. Але для цього їм знадобилося б стільки ж мужності, скільки й розуму. Проте якщо розум зустрічається рідко, то мужність — явище виняткове. Спочатку цього і не помічаєш, вступаючи на літературне поприще новачком, сповненим довіри й ентузіазму, який уявляє, що єдина

* «Король Лір» (III, 6).— *Р. Р.*
** Буря» (V, 1).— *Р. Р.*

трудність полягає у тому, щоб знайти точний художній вираз своєї думки. Але мало-помалу починаєш помічати, що найбільша трудність — це наважитися висловити свою думку. Більш за те — мати сміливість думати; совість, стиснута межами, які вона встановила для своєї правдивості, шукає виходу у самозаспокоєнні: вона заплющує очі і думає лише наполовину, тільки досі, не далі! Так діти, бавлячись, кінець кінцем переконують себе, що, стрибнувши хоч на крок за лінію, проведену крейдою на тротуарі, вони провалляться у безодню, створену їхньою уявою. Це зовсім мала ділянка людської душі, щільно оточена колючими огорожами соціальних умовностей і рівчаками забобонів. Розум слухняно пасеться на відведеному йому вигоні. І хіба лише деякі сміливіші тварини наважуються глянути поверх огорожі. Але перестрибнути її — о, тут напевне скрутиш собі в'язи! Лише божевільні, як Ніцше чи Паскаль, пробували це зробити!

Все ж таки ми будемо судити про моральну і навіть інтелектуальну вищість митця за більшою або меншою сміливістю говорити правду у своєму творі. При такій перевірці, роблячи огляд всесвітньої літератури, часом дивуєшся, яка, загалом, обмежена ця сміливість. Особливо у театрі, бо театр звертається до людей середнього рівня, які, зібравшися докупи, зливають воєдино свої пристрасті, умовності, забобони в одну спільну масу; щоб бути почутим цим тисячоголовим чудовиськом, щоб його глухуваті вуха погодилися сприйняти певні звуки, митцеві треба скористатися одним з тих «модераторів», як кажуть у музиці, які приглушують яскравість занадто різких барв за допомогою компромісу. Найбільше, що він може зробити, якщо у нього є нюх, це зняти вузду з істини і попустити поводи своїй розважливій сміливості на біговій доріжці, прокладе-

ній для нього пристрастями його часу і його власними прихованими бажаннями. Бо в умовах загального примусу, який накладає на себе суспільство, трапляється, що у нього зароджується невиразне бажання знайти полегкість у частковій емансипації,— у якомусь одному певному розумінні: так людина, яка почуває загальне нездужання, не бажаючи дошукуватися причин своєї хвороби, зосереджує всю увагу на якомусь одному симптомі і хоче переконати себе, що це і є головний ворог, з яким треба боротися. Мораліст і сатирик, користуючись таким становищем, пояснюють недугу: це немов щілина в огорожі, істина може пролізти крізь неї; але вона, як дресирований собака, кориться наказам і не заходить далі, ніж їй дозволено. Коли тон суспільству задає король, який знаходить вигоду чи задоволення у тому, щоб збити пиху з вищих класів, комедія, подібна до мольєрівської, висміює пороки дворянства або кумедні риси збагатілих міщан та нікчемних писак. Коли скіпетр переходить до рук буржуазії, честолюбної, схильної до резонерства, міцної і спритної, сатира вправляється у нападках на релігію, бо це — суперник, якого треба витіснити. Але те, чого вільні промови досягають з одного боку, найчастіше втрачається з другого. Створюється враження, ніби письменник надолужує свою сміливість в одному місці приниженими поступками у всьому іншому. Людина неохоче терпить критику, надто щирий погляд, що знецінює світ, тобто ту «горіхову шкаралупу», в якій вона живе. У глибині душі вона почуває неприязнь до того, що заважає їй дрімати на подушці ілюзій. Вона добре знає, що це ілюзії; у крайньому разі вона згодна на те, щоб їй про це нагадували, але тільки натяком, побіжно, жартома і не наполягаючи. Для того, щоб вона прийняла істину, ця істина повинна прикритися маш-

карою символу або парадоксу. Для того, щоб вона прийняла істину, істина повинна здаватися брехнею.

Шекспір зіткнувся з цими труднощами. Звичайно, у нього була та перевага, що він жив у менш полохливу епоху, коли митцеві не доводилося щадити почуття публіки, загартованої видовищем фізичних мук. Гамлет міг скільки завгодно заглиблюватись у свої роздуми про трагічні загадки життя і смерті, і ніхто не затикав собі носа. Але як тільки Шекспір доходив до критики суспільства, його завдання ставало таким важким, як завдання сучасних письменників і навіть важчим, бо йому загрожувала небезпека з боку деспотичної і свавільної влади і навіть з боку кількох влад, які сперечалися між собою: королівської влади, великих феодалів, церкви, грубої черні. В одному з своїх сонетів він висловлює відразу до такого життя, де всякій вільній силі, всякому правдивому мистецтву затулено рота *. І все ж таки йому вдалося висловити якщо не все, то принаймні досить для того, щоб можна було читати у тайниках цієї безстрашної душі, яка, люблячи життя до того, що ладна була сприйняти всі його форми, осягнула його так, що жодна з форм цього життя її не обманула.

* * *

І насамперед його лукава іронія любить розважатися тим, що вкладає в уста найзацікавленіших критику, якої вони б не потерпіли від інших. Так государі будуть безкарно лихословити про великих світу цього; королі — про права народження; і ніяка сатира на

* Сонет LXVI.— *Р. Р.*

жінок не зрівняється своєю гостротою з тією, яку дає дотепна Розалінда.

Але висловлювання найпотаємніших своїх істин Шекспір покладає на людей двох категорій, які знаходяться на двох різних полюсах морального світу: найчастіше на найбільш знедолених — рабів, блазнів, тих, хто може говорити все, бо на них не зважають. І у виняткових випадках на тих, на яких занадто зважають, для кого тісні всі людські перепони і хто їх підриває,— на надлюдей (Übermenschen), на героїв.

Спочатку про цю останню категорію. До неї слід віднести не лише героїв за своєю природою, але і тих, що стали ними випадково, людей, яких спіткало найстрашніше лихо, або вмираючих, чиї очі відкриваються і бачать те, на що вони б не наважилися глянути прямо до останньої години. Недоумкуватий легковажний король Генріх VI, єгипетська блудниця, «чорна і зморшкувата циганка» Клеопатра — на порозі смерті раптом цілком змінюються: вони спокійно, з висоти, бачать і судять ті ілюзорні уявлення про людей і речі, яким вони довго і свідомо давали обдурювати себе. Лютий Макбет під час урагану, що змітає його життя, раптом помічає при світлі блискавки трагічну марність людської волі. Глостер (у «Королі Лірі»), рятуючися втечею, раптом бачить своїми виколотими і кровоточивими очима не тільки жорстоку іронію незворушної долі (як «Ананке» Шпіттелера), але і соціальну нерівність; і в його словах проноситься повів майже пролетарського бунту.

У цих випадках людині нещасній або вмираючій неважко бути правдивою: вона вже поза життям, вона більше не зв'язана умовностями. Та чи багато можна побачити за ціле століття людей, які у розквіті життя, коли ніщо не порушує суспільного порядку, залиша-

ються безстрашно правдивими, цілком правдивими у своїх поглядах, думках, словах і вчинках? Їх знайдеш небагато в усі часи, і можна побоюватися, що їх буде все менше,— це доводить нам картина нашого часу *.

За часів Шекспіра, коли великі бунтарі зустрічалися частіше, ніж тепер, їх все ж таки було замало, і коли він хотів створити тип бунтаря, йому доводилося відносити його вглиб легенд і історії. Проте і в його творах їх легко перелічити на пальцях: кілька доблесних князівських слуг, які бунтують з почуття честі, у пориві одвертості, а також таких, що дерзають в інтересах свого пана сміливо опиратися йому і висловлювати найжорстокіші істини. Такими є Кент у «Королі Лірі» і Поліна у «Зимовій казці». Над ними — купка принців, що стоять так високо над масами, якими вони керують за велінням долі, що вони не засліплені їх лестощами і їх забобонами: проникливий і розсудливий Генріх V і його по-рицарському шляхетний супротивник, нестримний Готспур, якого губить буйність, але чия чудова правдивість рівняє його з тим, хто його вбиває. Ще вище — цей «лев, що сміється», виродок з «Короля Джона» або Алківіад-Бонапарт, який вимітає адвокатів, продажних політиканів, гнилу законність **. І, нарешті, зовсім нагорі—вільний герой, абсолютно вільний, один проти цілого світу, кожне слово його б'є світ істиною, як залізною рукавичкою: Коріолан. Про цю надлюдину (Übermensch) можна сказати, що вона втілює Überwahrheit, таку героїчну надістину, що звичайним людям часто важко дихати нею.

* Написано під час війни.— *Р. Р.*

** Див. його промову у «Тімоні Афінському» — це промова 18 брюмера.— *Р. Р.*

* * *

Але якби нам треба було розраховувати на коріоланів, на ублюдків фольконбріджів чи навіть на кентів і на полін, щоб почути істину, ми ризикували б і зовсім не взнати, який у неї смак. Ці світила — комети, що повертаються тільки через дуже великі відрізки часу, якщо не губляться зовсім у пітьмі космосу. У повсякденному житті нам доводиться вдаватися до вивертів. Якщо істина не може виступити з відкритим обличчям, вона надіває машкару. Отут і виявляється корисність блазня і його важлива роль у старому суспільстві, як і у дзеркалі цього суспільства,— у шекспірівському театрі.

«...Я повинен бути вільний,— говорить Жак-Меланхолік,— нехай буде в мене той же привілей, як і у вітру, який дме, куди він хоче, привілей, наданий блазням... Одягніть мене у строкату одежу, дайте мені говорити те, що я думаю, і я очищу тіло розбещеного світу...» *

Є справжній блазень, і є удаваний блазень,— і часто буває важко відокремити одного від одного. І в самому цьому змішанні полягає моторошна привабливість такого персонажа. Поки його мають тільки за блазня, який звеселяє щасливців світу цього своїми грубими дотепами і своєю потворністю, неважко зневажати (як це і робиться у наш час) суспільство, здатне так розважатися. Але це означає бути сліпим: занадто легко заспокоюватися на свідомості своєї власної вищості. Інтерес — я скажу навіть велич — цього образу полягає у тому, що ця потворна, миршава істота, найслабкіша за всіх, яка стоїть на найостаннішому

* «Як вам буде завгодно» (II, 7).— *Р. Р.*

щаблі суспільної шкали, являє собою незалежний розум і що ніхто, не виключаючи навіть короля, не захищений від її іронії. Люди сміються, вдають, ніби вважають його безвідповідальним і навіженим. Чи так вони справді думають про нього? Сумнівно *. Ця фікція потрібна для того, щоб трохи свіжого повітря проникло у двори королів, які задихаються у своєму деспотизмі.

Ми знаходимо у Шекспіра всі стадії цього удаваного безумства, від найгрубіших аж до найневинніших: раби у «Коріолані», клоун із «Зимової казки» і інший клоун із «Кінець — усьому ділу вінець»; і навіть мерзенний Терсіт у «Троїлі та Кресіді», якого жахлива його заздрісність робить іноді проникливим. Але піднімемося щаблем вище: ось блазень короля Ліра; він знемагає від туги після вигнання Корделії і лишається вірним старому королю, коли всі інші його покидають. Хто наважиться сказати, що він справді божевільний? Гонерілья добре знає, що це не так **. Піднімемося ще щаблем вище — не щодо моральності, але щодо розуму,— ось циніки, люди порочні або розпусні, але ці люди знають життя і не піддаються ніякому обману: Апемант з «Тімона»; огрядний Фальстаф, якому прощається все — і його пороки і його гіркі істини — із вдячності за життєрадісність, яку він випромінює; а він вимовляє страшні слова про те, що суспільство вважає своїми підвалинами — про армію, юстицію, честь. Ще вище стоїть людина благородного походження і з благородним серцем, яка втратила рівновагу під ударами

* «Герцог: Його блазенство править йому тільки за ширму, з-за якої він метає свої сарказми» («Як вам буде завгодно», V, 4) — *Р. Р.*

** «Гонерілья (блазневі): Ви, ясновельможний пане, скоріше шельма, ніж блазень...» («Король Лір», I, 4).— *Р. Р.*

долі: Тімон і Лір. І, нарешті, над усіма височить людина найрозумніша і найкраща, яка не є божевільною, але хоче здаватися такою і яка має можливість під цим покривалом відкрити перед нами оголену душу поета: Гамлет *.

* * *

Згрупуємо деякі з грізних істин, якими Шекспір наділяє своїх персонажів.

Основний порок, який він не перестає картати,— це лицемірство. Від нього страждають всі народи і, мабуть, страждають тим більше, чим вони сильніші, чим гостріше проявляють себе тваринні інстинкти і чим міцніше суспільство зв'язане волею держави. За нашої сучасної цивілізації немає майже жодного пороку, який насмілився б показатися у своїй повній наготі, всі вони ховаються під лицемірною зовнішністю, що, як сказано, є даниною доброчесності. Можливо, що так, але водночас це для неї найнебезпечніша пастка, бо більшість людей перестає кінець кінцем відрізняти фальшиву доброчесність від справжньої і віддає перевагу першій, як такій, що потребує менше зусиль. Більш за те, на праведника завжди дивитимуться недоброзичливо (якщо його не розіпнуть), бо він заважає, він є живим докором зручному обману псевдоістини і псевдочесноти. Найвизначніші поети вважали лицемірство своїм головним ворогом. Якщо полювання — розвага королів, то полювання на лицемірів — улюблене заняття поетів. Досить нагадати імена Мольєра та

* Відзначимо побіжно: як дивно, що стільки часу обговорюється питання про удаване або справжнє безумство Гамлета, тоді як у тексті Шекспіра точно вказується рішення Гамлета грати цю роль.— *Р. Р.*

Ібсена. В Англії таких великих мисливців багато: Бен-Джонсон, Свіфт, Байрон, Діккенс, Теккерей, Бернард Шоу.

Шекспір невтомно полює на цю велику дичину. Образи лицемірів можна знайти майже в усіх його п'єсах, і намальовані вони надзвичайно яскраво. Я не буду затримуватися на їхньому описові. Ми знаємо «найчеснішого Яго», вправного отруювача душ, італійця Відродження, витонченого у своєму лиходійстві, який бавиться зі своїми жертвами і насолоджується їхніми судорогами. А от зловісний Анджело з «Міри за міру», огидний, але такий, що заслуговує на увагу, зразок небезпек, до яких призводить надмірний натиск суспільного примусу, невідповідний прихованій брутальності ще дикої людської натури. Такою є королева у «Цімбеліні», ця суміш Белізи та Агрипини, медоточива дружина і теща, вчена жінка, яка вивчає медицину і виготовляє отрути: вона честолюбна і здатна на вбивство, аби звеличити свого царственого ідіотасина. Далі у комічному плані — Мальволіо, закоханий і посоромлений пуританин з «Дванадцятої ночі». А ось ще інтелігенти, яким Тімон висловлює гіркі істини: вони дуже здібні митці, кожен у своїй галузі (живописець і поет); єдина маленька їх вада у тому, що вони «вигодовують і викохують на своїх грудях неробу, а він цілковитий негідник» *. А ось чудова п'єса «Все — правда» (так називався «Генріх VIII» при поновленні цієї постановки 1613 р.), витончена придворна драма, у якій пристрасті ховають свої пазурі під оксамитовою рукавичкою: стикаються два типи лицемірства — король і кардинал Вольсей, дволичний негідник і королівський тигр, який дивиться на свого супротивника

* «Тімон Афінський» (V, 1). — *Р. Р.*

з усміхненим і жахливим спокоєм. Але найбільш цільний з усіх, найгеніальніший і найтрагічніший,— це «Йоркський вепр», «череватий павук», «отруйна і горбата жаба» — Річард III, Тартюф в обличчі короля і героя, найдивовижніше породження лицемірства більш рідкісної породи, який розігрує роль грубої, прямолінійної і простої людини...

Шекспір викриває всі форми лицемірства щодо інших людей і щодо самого себе. Багато його стріл б'ють далі за ціль, коли випускають їх такі несамовиті стрільці, як Тімон, король Лір і Гамлет. У відповідь на прекраснодушний оптимізм тих, хто не хоче бачити, жорстока мізантропія проймається іноді такою вбивчою силою бачення, що вона вбиває життя і не залишає нічого, крім гнійочого трупа — подібно до страшних статуй кінця XVI віку, де під виглядом «живого» зображали того, що «спочиває» і якого їдять хробаки. Але цей надмірний песимізм передає лише уявлення про світ, як він відбивається в душах, уражених надмірними стражданнями. Не бажаючи узагальнювати цей песимізм, Шекспір виправдовує його щодо нещасних, які сповідують його, і ніхто не має права засуджувати життя і людину, не вислухавши і не зважившись цих страшних свідчень горя з орлиними очима... Durch Leiden Licht [57].

Щоб привчити зір до цього глибоко проникаючого світла, ми підемо тепер у напрямі, протилежному тому шляху, яким розум, щабель за щаблем, сходить на вершину суспільної піраміди. Ми будемо, навпаки, спускатися по ієрархічній шкалі класів з вершини — від короля і знаті — до людини, людини зовсім голої, з якої зірвано усе ганчір'я.

Звичайно, нападаючи на забобони того або іншого класу, наражаєшся на ризик, але це ризик минущий,

і людство в цілому не звертає уваги на ці нападки; зате його діймає до живого те, що проникає до джерел життя, те, що розкриває наші основні прагнення: кохання, гордість, пристрасть, дія — наші розкішні кумири і наші сили, принесені їм у жертву на вогнищі, що згоряють біля їх підніжжя.

Хоча Шекспір і жив в аристократичному суспільстві, приятелював з вельможами і був придворним поетом, хоча сам він і висловлював велику зневагу до політичних зазіхань нижчих класів,— Шекспір, чия творчість відбиває всі здригання всесвіту, часом уловлював у них віддалений гуркіт революцій. Як каже Гамлет, почуваєш, що вже «нога простого перехожого торкається каблука придворного і скоро наступить на ногу» *. У Шекспіра немає ілюзій відносно цінності звань і титулів.

«О, якби престоли, титули, високі місця,— вигукує принц Арагонський,— не давалися підкупом, якби почесті добувалися лише ціною справжніх заслуг, скільки роздягнених бідняків було б зодягнуто, скільки панів стали б слугами! Яку низькість побачили б у величі і яку велич — у низькості!» **

Вільнодумні і розумні вельможі, які терпіли дружбу міщанина Шекспіра і навіть добивалися її, Ессекс і Саутгемптон, дозволяли йому сміливо ставити під сумнів цінність походження і крові...

Насмішка Шекспіра часто безкарно спрямована на придворну знать, на її смішні сторони і пороки, подібно до того, як це робить Мольєр під покровительством «Великого короля». Але Шекспір іде далі ніж Мольєр у боротьбі з новою силою, небезпечність якої уже

* «Гамлет» (V, 1). — *Р. Р.*
** «Венеціанський купець» (II, 9).— *Р. Р.*

відчувалась, і яка тепер, на руїнах зруйнованої аристократії, панує над світом владніше за будь-яку олігархію крові,— грошима...

Як же пожинають це золото, посіяне несправедливістю і злочином? Його пожинають злочином. Ось перший заклик до класової боротьби.

«Наймані слуги! Ваші поважні пани — злодії з величезними руками, які грабують під захистом закону» *.

«Зламуйте двері крамниць,— каже Тімон до злодіїв,— кого б ви не обікрали, обкрадете злодіїв» **.

Золото підкуповує правосуддя і робить з нього свого цепного пса, який плазує перед багатим і кусає прохожого жебрака.

«Подивись, як суддя знущається з цього злодія! Послухай-но! Поміняй їх місцями і здогадайся, котрий з двох — злодій, котрий — суддя злодія? Чи бачив ти, як собака фермера гавкає на жебрака і той тікає щодуху від собаки? Тоді ти маєш точне уявлення про владу: це собака, якому коришся, коли він сильніший за тебе. Лихвар домігся того, щоб повісили шахрая. Крізь лахміття видно найдрібніші пороки, а от під мантією і будь-який порок невидимий. Одягни свій гріх у золоті лати, і меч закону об них зламається! Одягни його в лахміття — і його пробромить навіть соломинка пігмея» ***.

Кілька золотих монет звільнять від воїнської повинності найдужчих людей у тій рекрутській комісії, де головує черевань-Фальстаф, цинічний і боягузливий, нікчемний суддя Шеллоу, «ця дерев'яна шпага пороку,

* «Тімон Афінський» (IV, 3).— *Р. Р.*
** Там же.— *Р. Р.*
*** «Король Лір» (IV, 6).— *Р. Р.*

розпусний, як мавпа» *. Але жебраки будуть завжди досить «придатною мішенню для списа». Навіть якщо це люди вичерпані, каліки, вражені хворобами, такі, що вихаркують свої легені... «Гарматного м'яса, гарматного м'яса! Яму вони заповнять не гірше за інших!» **

Гроші, або якщо назвати їх ширшим терміном — Корисливість,— повелитель націй і окремих людей. Державу купують, як купують суддю. Залежно від ціни, буває то мир, то війна. Сліпа і божевільна маса не знає справжніх причин; з нею роблять, що хочуть...

Можна лише дивуватися нікчемності привидів, через які тисячі людей раптом починають вбивати один одного, про що норвезький капітан наївно говорить принцу Гамлету ***. Але насправді війна і мир —всього лише дві різні фази однієї і тієї ж хвороби, серйозної хвороби самого життя...

«...Війна родить мир, а мир родить війну: вони дають відпущення одне одному, бо кожне з них — лікар другому» ****.

Якби ще принаймні можна було надіятись на помітне поліпшення, змінивши соціальні умови! Але цієї надії у Шекспіра не видно. Він не прагне замінити сьогоднішніх панів іншими панами. Як каже один з його персонажів: «Король помер... Погана новина! Рідко на зміну королю приходить кращий» *****. Народ не пробуджує в ньому ніякої надії. Ніхто не говорив про нього з більшою зневагою. Можна було б скласти памфлет під назвою «Антинарод» з цитат, взятих з історичних або римських драм Шекспіра. Він

* «Генріх IV» (друга частина, II, 2).— *Р. Р.*
** Там же (частина перша, IV, 2).— *Р. Р.*
*** «Гамлет» (IV, 4).— *Р. Р.*
**** «Тімон Афінський» (V, 4).— *Р. Р.*
***** «Річард III» (II, 3).— *Р. Р.*

нічого не жде від «цієї гідри» *, від цієї «блукаючої водорості», яка пливе вперед, назад, підкоряючись течії, і кінчає тим, що згниває від частої зміни місця» **.

Думка про загальне виборче право обурює його:

«Дати право голосувати людям, чия думка постійно змінюється!.. Людям, так само нездатним наказувати, як і коритися...» ***

Коріолан хотів би позбавити народ усяких способів контролю над державою. Це було б, каже він, не тільки в інтересах держави, а і в інтересах народу. Треба «вирвати язик у юрби, щоб вона не могла більше лизати зло, яке отруює її...» Нічого хорошого не можна зробити, доки існуватиме «обов'язок піддавати добро контролю зла...»

Ні, Шекспір не бажає народної революції. Звіроподібний Калібан [58], що затіває змову проти свого пана, і огидна жакерія Кеда **** [59] показують, що Шекспір не чекає оновлення від низів, що збунтувалися. Його песимізм не має містичної втіхи Жан-Жака Руссо і Толстого, які пропонують повернення до природи.

Звичайно, той, хто хоче бачити істину цілком неприхованою, повинен повернутися до природи, повинен бачити людство у його природному стані, подібно до того, як це робить король Лір, який рве на собі одежу, щоб стати знову такою ж людиною природи, як бідний Том...

Та для Шекспіра нема нічого втішного у видовищі, яке на нього чекає. Чим стає кохання, з якого Гамлет скинув покривало, чим стає вся краса світу? Але видіння короля Ліра ще жахливіше. Його «заражена уява»,

* «Коріолан» (II, 1).— *Р. Р.*
** «Антоній і Клеопатра» (I, 4).— *Р. Р.*
*** «Коріолан» (II, 1).— *Р. Р.*
**** «Генріх VI» (друга частина, II, 7).— *Р. Р.*

як він сам говорить, хоче за всяку ціну знищити всі ілюзії, які вкривають урочистою мантією ганебну наготу людини-звіра. Його погляд, його слова, жахливі своєю грубістю, проникають у найприхованіші тайники тіла і серця *. Що ж залишиться після цього істоті, пригніченій соромом і почуттям огиди до самої себе? Невже все знищено?

Ні. У трагічній ночі, у якій витає похмура істина, лишається одна зірка, один слабкий проблиск — Милосердя. Завжди воно. Після того, як старий божевільний король, химерно прикрашений польовими квітами, викликає на суд свого безпощадного безумства людську брехню, після того, як він примушує нас признатися, що ми всі рівні між собою у ганьбі, із його вуст, що бризкають піною, несподівано вихоплюється не осуд, а дике прощення:

«Немає винних, чуєш ти, ні одного! Я виправдую їх усіх» **.

4.

Геній-визволитель

Обличчя великих драм Шекспіра трагічне; ідея їх жахлива. Проте загальне враження від його творчості променисте. Де ж ховається сонце?

Перша відповідь, що легше за все спадає на думку, така: творчість Шекспіра настільки грандіозна, що охоплює все існуюче — і радість, і горе,— і радість пом'якшує горе. Ця творчість, як сама природа: кожний може черпати у ній те, що йому потрібно; таємний ін-

* «Король Лір» (IV, 6).— *Р. Р.*
** «Король Лір» (IV, 6).— *Р. Р.*

стинкт штовхає людей у бік радості, і тому вони найкраще запам'ятовують мрію про радість; пам'ять, союзниця серця, опускає покривало на сумні образи. Але ми не будемо затримуватися на цьому поясненні. На величезному полотні, де Шекспір втілив видіння життя, не всі цінності однакові: комедії, які б вони не були поетичні, не можуть бути рівноцінними великим драмам; і навіть сам Фальстаф, незважаючи на всю життєрадісність, яку він випромінює (зловісна розв'язка, проте, затьмарила її), не посідає у творах Шекспіра, взятих у цілому, такого місця, як «Король Лір» або «Коріолан». До речі, інтерес цього питання в тому, що, мабуть, найбільш яскраве світло походить не від веселих героїв і творів, а від найбільш похмурих драм.

Тут ми проникаємо у саму суть питання, яке, виходячи за межі Шекспірової творчості, торкається суті мистецтва — визволення духу через мистецтво.

Мистецтво подібне до гори. На певній висоті всякий великий твір, який би не був його сюжет, радує душу. Можна навіть твердити, що на цьому рівні трагічне дає більш високу насолоду. Третя дія «Орфея», останні сцени «Альцести» Глюка мають лише одну перевагу: ослаблюючи напруження розуму, вони поступово зводять його з висот хвилювання до світського спокою, що підготовляє слухачів до повернення у повсякденне життя; але їх умовний оптимізм видається прісним після могутньої радості страждання, що сповнює попередні акти. Після страшного «Царя Едіпа» під кінець невблаганної ходи Фатуму, який терзає вінчого героя, мені дихається вільніше і зоряна ніч сповнює моє серце. Стара подруга моєї юності, Мальвіда Мейзенбуг, розповідає у своїх мемуарах, що в один з найсумніших днів її вигнання в Лондоні, коли душа її стомилася від боротьби і сама вона була близька до само-

губства, вона дивилася «Отелло» і у видовищі такого лиха почерпнула нову мужність для життя. Звідки ж походить ця благотворна дія?

Вона є наслідком того, що мистецтво — гра. Гра не безкорислива (та й яка гра цілком безкорислива?). Це найвища гра розуму, який звільняється від жорстоких законів життя і сам стає творцем життя, спроможним видавати закони, що керують світом, який він сам створив за зразком реального світу. З рівнин Сімоїса, де сходяться у сутичці воїни, розум підноситься до Зевса, що споглядає їх і переживає їхні пристрасті, але здалека, заспокоєний, не відчуваючи в собі їх отруєної стріли. Однак він більш схвильований, ніж Зевс, бо знає, що він лише тимчасово у безпеці, він палкіше насолоджується цим перепочинком, наданим йому під час перерви між життєвими тривогами. Щойно був він частиною цього світу, світу страху, бажань, страждання, і скоро він знову повернеться туди, і він знає, що кінець цього світу — його смерть. Він невразливий тільки на одну мить, і, схилившись над ареною, напівзаплющивши очі, дивиться на боротьбу і випробування своїх вигаданих братів наче уві сні, але з пристрасним хвилюванням, потай порівнюючи їхню долю зі своєю власною і з полегкістю всміхаючись, згадуючи, що все це лише сон. Чим трагічніший цей сон, тим тривожніше розум вдивляється у риси свого поетичного «двійника», у трепет його страждань і в силу опору, який чинить їм цей брат. Загалом, це почуття, як і почуття римлян, що юрмилися у цирку, походить від тієї самої неусвідомленої потреби, але натури грубі, реалістичні, позбавлені уяви і чуйності, якими були римляни, вимагали потоків справжньої крові і жаху, справжньої агонії. Мистецтво ж трагедії створює все видовище цілком; воно тче свої битви, свої радості і свої страж-

дання не з живої плоті, а із субстанції своїх вимислів *. Все це кривава гра, але воно знає, що це гра і що тут усе вигадане.

Сила і благотворний вплив мистецтва будуть тим більшими, чим яскравіша ілюзія і водночас чим глибшим буде почуття сну,— подібно до пахощів, декілька краплин яких просякають своїм ароматом прекрасне тіло. Ці дві умови рідко бувають додержані. Є театр душі — душі без плоті, як, наприклад, театр Шеллі: він випаровується у променистих мріях. А який-небудь шедевр Ібсена, на зразок другої дії «Маленького Ейольфа», подібний до каменя на шиї плавця, який потопає під тягарем свого горя, реальнішого і тяжчого, ніж наш задушливий траур. У великих геніїв: у Софокла, у Шекспіра рівновагу обох сил — реального світу і мрії — додержано у найвищій мірі; у цьому і полягає велика таємниця сяючого в них сонця.

Проте не у всіх майстрів ця рівновага однорідна. Тверезa гармонія і цілковите здоров'я Софокла так мало схожі на бурхливі поліфонії і на демонів шекспірівського театру, які неначе зірвалися з цепу і терзають душу, як грегоріанський спів мало схожий на «Смерть Ізольди» [60]. Але хоча сталися зміни кількостей, пропорції залишаються ті самі: хвилюванням реальної дійсності протистоять, врівноважуючи її, владніша сила розуму і чарівніша мрія.

Я коротко розгляну ці дві крайні точки коливання маятника.

* * *

Дійсність, яку нам малює Шекспір, майже в усіх його великих творах завжди показана у стані парок-

* Просперо, «Буря» (I, 2).— *Р. Р.*

сизму. І це стосується не тільки драми, яка по суті своїй є душевною кризою. Не всі кризи однакові. Кожна з них приводить у рух, у напрямі даної пристрасті, найвищі сили особистості. Цінність кризи визначається цінністю душі, і ця криза злітає на ту височінь, куди її можуть підняти крила цієї душі. Але внутрішня несамовитість шекспірівського героя розкривається у виборі душ. Кожна душа була намічена орлиним поглядом, як вибране поле, де пристрасть може виникнути і вибухнути раптово, розвиваючись в усій своїй повноті, поки не вичерпається її сила, подібна до бурхливого потоку. З перших же слів Ліра егоїзм і гордість починають ричати, мов дикі звірі. З першого ж пробудження честолюбних бажань дика уява Макбета робить стрибок назустріч злочинові: такий блискавичний натиск внутрішньої бурі, що волосся у нього стає дибом і серце «вдаряється об ребра»; він губиться у тому, що його оточує, він «дивиться тільки у майбутнє» *.

Ніжна Джульєтта з того самого моменту, як вона покохала, перетворюється на всеосяжне кохання. Не існує більше нічого іншого...

Закоханий Троїл, чекаючи на Крессіду, боїться «смерті, загибелі всієї своєї істоти» ** від надто сильної радості, коли побачить її.

Подібно до кохання цих дітей, не знає меж і ненависть Маргарити Анжуйської... ***.

А ось група ревнивців: Постум у «Цімбеліні», Леонт у «Зимовій казці», Клавдій у «Багато галасу даремно» і венеціанський мавр,— всі вони тигри, які ричать від

* «Макбет» (I, 3).— *Р. Р.*

** «Троїл і Крессіда» (III, 2).— *Р. Р.*

*** Ненависть до Йорка («Генріх VI», третя частина, I, 4), до Річарда III (I, 3; IV, 4).— *Р. Р.*

хижого бажання розтерзати свою здобич і відчути її трепет у своїх пазурах...

Майже в усіх великих драмах Шекспіра експозицію можна порівняти з шлюзом, який поступається перед напором пристрастей. Вони піняться і бурлять *. Потік вирвався тепер на волю. Доводиться йти за ним.

Але в той самий час, коли серце відноситься потоком, розум грає, як сонячний промінь на воді або як чайка, що летить над хвилями,— ледве торкаючись їх крилами, сідає на воду і раптом опиняється уже далеко, тішачись своєю грою і усвідомленням своєї свободи. Шекспірівський геній пройнятий почуттям мрії. Ні в якого іншого драматичного поета це почуття не було таким істотним і глибоким...

Коли це почуття ілюзорності життя раптом відкривається героям Шекспіра, які несамовито вірили в життя, коли вони почувають, як хитаються корені дерева, за яке вони вчепилися з шаленою енергією, їх неначе засліплює трагічне світло, і у всьому існуючому вони тоді з гіркотою бачать тільки зловісний фарс.

«Ми для богів,— каже Глостер,— що для дітей мухи: вони нас убивають на потіху» («Король Лір»).

Але душа поета, яка ширяє над ними, посміхається з лагідною і цікавою іронією перед лицем цього прекрасного видовища всесвіту.

Він співчуває їх нещастям, і водночас ці нещастя йому дорогі...

Ніщо не минає даром. Поет купує своє царство мислі ціною свого власного життя, свого особистого щастя. Як у Просперо, влада його створена із суті його днів, з його повсякденних спогадів...

Шекспір звертається до стихій, воскрешає віки:

* «Макбет», «Король Лір», «Ромео».— *Р. Р.*

«Велить могилам розбудити своїх сплячих» *. Він переживає тисячі життів. Час панує над життям, а він панує над часом. Він перетворює його на свого актора **. Разом з ним Шекспір знає, що може у розумі своєму створювати або знищувати людей і народи, звичаї і закони. Він може, якщо йому завгодно, минуле зробити сучасним; а те, що відбувається зараз, він може вже побачити минулим і далеким ***. Але потім, коли він зважує те, що тримає в руках — ці віки і народи,— він почуває, що в руках у нього нічого немає і що сам він лише сновидіння, як і все інше...

Ти розгубився, сину, й стурбувався.
Розвеселись. Кінчилася вистава
Акторами в ній виступали духи.—
Вони тепер розтанули в повітрі,
В прозорому повітрі. Ось так само,
Як і хистке єство цього видіння,
Розкішні замки і священні храми,
І хмарами увінчані вершини,
І вся земна велика куля, все,
Що бачимо навкруг,— безслідно зникне.
Мов привиди безплотні, мов хмарини.
Ми створені із сновидінь. І сном
Оточене життя маленьке наше... ****

Так говорить добрий чарівник, що збирається відмовитися від своєї влади. Чарівне творіння, яке його мистецтво спорудило з негод і радощів життя, подібне до острова серед бур, створеного його мрією: притулок, пісня розради, світло...

1916 р.

* «Буря» (V).— *Р. Р.*
** У «Зимовій казці» (IV, 1).— *Р. Р.*
*** Те ж саме і у Гете.— *Р. Р.*
**** «Буря» (VI, 1).— *Р. Р.*[61]

ЦІННОСТІ МИНУЛОГО І ПЕРЕДОВІ ІДЕЇ СУЧАСНОСТІ

ЖИТТЯ БЕТХОВЕНА

ПЕРЕДМОВА АВТОРА

Я хочу довести, що той, хто мужньо
і благородно чинить добро, тим самим
знаходить в собі силу переносити нещастя.

Бетховен
(Віденському муніципалітету, 1 лютого 1819 р.).

Навколо нас задушливе повітря. Дряхла Європа впадає у сплячку в цій гнітючій, затхлій атмосфері. Матеріалізм, позбавлений величі, сковує думку; він гальмує дії державних діячів і окремих людей. Світ гине, задушений своїм обережним і підлим егоїзмом. Світ задихається. Розчинімо ж вікна! Впустімо вільне повітря! Хай нас обвіє диханням героїв!

Життя важке. Воно є повсякденною боротьбою для всіх тих, хто не мириться з душевною посередністю, боротьбою найчастіше безвідрадною, без піднесення й радості, яку ведуть мовчки, на самоті. Задавлені злиднями, тяжкими домашніми турботами, обтяжені безглуздою працею, яка безплідно висотує сили, люди, які ведуть цю боротьбу без надії, без єдиного проблиску радості, у більшості випадків ведуть її відокремлені одні від одних і позбавлені навіть втіхи простягти руку своїм братам по нещастю, бо не знають один одного. Їм доводиться розраховувати тільки на самих себе, і бувають хвилини, коли й найсильніші з них знемагають у нещасті. Вони благають про допомогу, про якогось друга.

І от для того, щоб прийти їм на поміч, я хочу зібрати навколо них героїчних друзів, великі душі, які страждали в ім'я добра. Ці «Життєписи великих людей» волають не до гордості честолюбців — вони при-

свячені нещасним. А по суті, хто ж не є нещасним? Дамо стражденним цілющий бальзам священного страждання. Ми не самітні у боротьбі. Темрява, що простерлася над світом, освітлена божественними вогнями. Навіть зараз поруч з нами сяють два чистих полум'я — полум'я Справедливості і полум'я Свободи: полковник Пікар [62] і бурський народ. Якщо їм і не вдалося розсіяти цей густий морок, вони вказали нам шлях спалахом блискавки. Підемо ж слідом за ними, слідом за всіма, хто боровся, як і вони, власними силами, розкидані по всіх країнах, в усіх віках. Знищімо перепони часу. Воскресімо плем'я героїв.

Я називаю героями не тих, хто переміг думкою або силою. Я називаю героями лише тих, що були великими серцем. Як сказав один з найбільших серед них, той, про чиє життя розповідає ця книга: «Я не знаю іншої ознаки вищості, крім доброти». Там, де немає величі духу, немає великої людини, немає навіть великого митця, ні великого діяча, а є лише пусті ідоли для нікчемної юрби: час поглине їх разом. Що нам успіх? Важливо бути, а не здаватися великим.

Життя тих, про кого ми хочемо тут розповісти, майже завжди було безперервним мучеництвом; чи тому, що трагічна доля кувала душі цих людей на ковадлі фізичних і моральних страждань, злиднів і недуги; чи життя їх було покалічене, а серце краялося, бачачи нечувані страждання і ганьбу, яких зазнавали їх брати,— кожний день приносив їм нове випробування; і якщо вони стали великими у своїй стійкості, то вони були такі ж великі у своїх нещастях. То нехай же не надто скаржаться ті нещасні: кращі люди всього людства поділяють їхню долю. Зміцнімося їх мужністю: а якщо нас зрадять сили, перепочиньмо трохи, поклавши голову їм на коліна. Вони втішать нас. Із цих висо-

ких душ струменіє потік спокійної сили і могутньої доброти. І, навіть не осягаючи до кінця їх творів, не слухаючи їхнього голосу, ми прочитаємо в їхніх очах, в історії їхнього життя, що життя ніколи не буває більш великим, більш плодотворним і щасливішим, ніж у стражданні.

* * *

Серед тих, хто йшов на чолі цього героїчного загону, відведемо перше місце могутньому і чистому душею Бетховену. Незважаючи на всі свої страждання, він сам хотів, щоб його приклад міг правити за підтримку іншим страдникам: «Нехай нещасний утішиться, бачачи такого ж нещасного, як він сам, який, всупереч усім перепонам, створеним самою природою, зробив усе, що було в його силах, аби стати людиною, гідною цього ім'я». Після довгих років боротьби, ціною надлюдських зусиль, здобувши перемогу над своєю недугою і виконавши свій обов'язок, котрий, як він сам говорив, полягав у тому, щоб вдихнути трохи мужності у нещасне людство, цей Прометей-переможець відповів другові, який волав до бога про допомогу: «О людина, допомагай собі сама!»

Запалімося ж цими гордими словами. Підемо за прикладом Бетховена і відродімо в людей віру в життя і в саму людину.

Січень 1903 р.

Дорогий Бетховен! Чимало людей вихваляло його велич митця. Але він значно більший, ніж перший з музикантів. Він — найгероїчніша сила у сучасному

мистецтві. Він найбільший і найкращий друг усіх, хто страждає і хто бореться. Коли ми вболіваємо за нещастями світу, він приходить до нас, як він приходив колись до нещасної матері, що втратила дитину, сідав за фортепіано і без слів утішав ту, що вмивалася сльозами, піснею, яка вгамовувала біль. І коли нас охоплює втома у нашій невпинній, часто марній боротьбі проти дріб'язковості пороків і чеснот, яке невимовне благо поринути у цей океан волі й віри! Він заражає нас доблестю, тим щастям боротьби *, тим захопленням, яке дається усвідомленням, що живий у тобі бог. Здається, що у своєму щохвилинному контакті з природою ** він начебто увібрав в себе її потаємні сили. Грільпарцер, котрий схилявся перед Бетховеном з якимсь благоговійним страхом, каже про нього: «Він досяг тієї небезпечної межі, де мистецтво зливається воєдино зі стихіями, дикими і свавільними». А Шуман пише про симфонію до мінор: «Скільки її не слухаєш, вона щоразу незмінно потрясає своєю могутньою силою, подібно до тих явищ природи, що, як часто вони б не повторювалися, завжди сповнюють нас почуттям жаху і подиву». Шіндлер, з яким Бетховен був найбільш одвертий, писав: «Він оволодів духом природи». Це правда, Бетховен — сила природи; і воістину грандіозне видовище — ця битва стихійної сили з усією рештою природи.

Все життя його подібне до грозового дня. Спочатку

* «Я завжди щасливий, коли мені вдається подолати якунебудь трудність» (лист до безсмертної коханої). «Я хотів би прожити тисячу життів... Я не створений для спокійного життя» (Вегелеру, 16 жовтня 1801 р.).— *Р. Р.*

** «Бетховен виклав мені науку природи і допомагав мені у її вивченні, як допомагав і в музиці. Його чарували не закони природи, а її одвічна могутність» (Шіндлер).— *Р. Р.*

юний прозорий ранок. Ледве відчутний подих млості. Але у нерухомому повітрі вже буяє якась прихована погроза, тяжке передчуття. Раптом пролітають величезні тіні, чути грізний гуркіт, що завмирає у страшній, напруженій тиші, несамовиті пориви вітру «Героїчної симфонії» і симфонії до мінор. Проте ясність дня ще не померкла. Радість залишається радістю; у скорботі все ще таїться надія. Та ось, після 1810 року, душевна рівновага порушена. Світло стає зловісним. Найсвітліші думки обволікає якийсь туманний серпанок; він тане, виникає знову, засмучуючи серце своєю тужною і свавільною грою; часто музична думка неначе тоне у цьому тумані, вирнає раз, ще раз і ось уже зникла зовсім і тільки у фіналі раптом вирветься назовні гнівним шквалом. Навіть веселощі, і ті набувають уїдливого, нестямного характеру. Якесь гарячкове марення, якась отрута примішується до всіх почуттів *. Гроза насувається в міру того, як наближається вечір. І ось вже важкі хмари, поборознені блискавками, чорні як ніч, набухлі бурями,— початок Дев'ятої. Раптом у самий розпал урагану морок розривається, ніч зметена з небозводу,— і ясний день повернений його волею...

Яке завоювання може порівнятися з цим? Яка битва Бонапарта, яке сонце Аустерліца можуть посперечатися в славі з цією надлюдською працею, з цією перемогою, найблискучішою, яку коли-небудь здобував дух? Страдник, злидар, немічний, самітний, живе втілення горя, він, якому світ відмовляє у радощах, сам творить Радість, аби подарувати її світові. Він кує її із свого страждання, як сказав він сам цими гордими

* «О! До чого ж прекрасне життя, але моє навіки отруєне!» (vergiftet) лист від 2 травня 1810 р. Вегелеру.— *Р. Р.*

словами, що передають суть його життя і є девізом кожної героїчної душі:

Durch Leiden Freude *
Радість через Страждання.

1903 р.

ГЕТЕ «УМРИ І ВІДРОДИСЬ»

Було б марно обмежити Гете рамками портрета. Нікому це ніколи не вдавалося. Найвідоміші книги, присвячені йому, дають ще більше відчути «несумірність» його натури (він любив це слово) і неспроможність книжних людей вбігнати в русло цей потік. До нього неможливо дотягтися. Він сам це казав:

«Коли думають, що я ще в Ерфурті, я вже у Веймарі» **.

Його можна використати, щоб довести певну тезу. Але точно так же можна було б підкріпити ним і антитезу. У повному розквіті сил, Гете вражав чиновницькі уми, які уявляли, що можна вспіймати його на слові. Він не вважав себе зв'язаним ніякими своїми висновками; він невимушено висловлював міркування і змінював їх, проходячи протягом кількох хвилин через цілу гаму різних точок зору ***. Обиватели, спантеличені, задихалися, намагаючись встигнути за ним.

Він не вносив у цю гру легковажної посмішки або ж, хоч мав досить гумору, легкої мефістофельської

* До графині Ерделі, 19 жовтня 1815 р.— *Р. Р.*

** 1806 р., Йоганні Шопенгауер.— *Р. Р.*

*** «Він порівнював свої вірші, породжені скоромінущими і минулими душевними станами, зі шкірами гадюки, що линяє... він говорив, що його твори були лише уламками минулих життів» (23 червня 1809 р., Рімер).— *Р. Р.*

іронії. Він корився розмаїтим вимогам своєї натури. Він говорив до Якобі:

«Різноманітність нахилів моєї натури — причина того, що я не можу задовольнитися одним видом мислення... Предмети неба і землі становлять таке велике царство, що для того, щоб можна було осягнути його, необхідно принаймні зібрати докупи всі органи всіх живих істот» (6 січня 1813 р.).

Чому ми говорили про потік, намагаючись охарактеризувати його? Він буває або може бути всіма потоками відразу, всіма руслами. Спробуйте вказати йому мету! Він не визнає жодної ні у мистецтві, ні у природі. Він каже своєму старому Цельтеру:

«Природа і мистецтво надто великі, щоб мати ті або інші цілі; вони їх не потребують; бо все перебуває у взаємному зв'язку, і ці ланки ланцюга — саме життя» (29 січня 1830 р.).

Як же зняти з нього мірку?

Я не буду намагатися зробити це, так само, як я не став би твердити, що можу обійняти природу, але я можу сказати, чим я їм зобов'язаний — і йому, і природі,— і що я ввібрав у себе від них.

* * *

Насамперед потаємне пізнання їх тотожності. При першому читанні цього не усвідомлюєш, бо ця тотожність не виставлена напоказ, вона ніби покладена знизу. Тільки згодом дізнаєшся, що саме на цьому фундаменті Гете побудував свій дім; тоді стають зрозумілими те почуття безпеки і таємнича привабливість, які навіває нам цей дім.

«Природа,— пише він,— все висловила у мені: і істинне і фальшиве. У всьому її вина; у всьому її заслу-

га... Вона не зненавидить своє творіння... Я довіряюся їй...» *.

Він не належав до тих неоідеалістів (яким би ярликом сюрреалізму вони не омолоджували свої старі ідеї), у яких реальність об'єкта залежить від суб'єкта. Він метає блискавки своїх олімпійських очей у Шопенгауера, який насмілився проповідувати йому це.

«Що! — вигукує він.— Світ існує лише остільки, оскільки ви його бачите? Ні! Це вас не було б, якби світ вас не бачив» (1813).

Цей міцний реалізм захищає його від галюцинуючої гордості генія, який вважає себе вправі створювати форми, що не існували у природі.

«Винаходити на пустому місці (або, вірніше, вигадувати) — ніколи не було моїм ділом, я завжди вважав світ геніальнішим, ніж мій геній» (1809).

Отже, можна не побоюватися, що він малює без моделі. Але найдивовижніше у тому, що йому навіть не треба дивитися на модель, щоб її бачити: він ототожнився з нею. Він описав процес, який відбувається в його умі. Перед лицем природи його мета — не мистецтво. Його мета проникнути в дух природи крізь канали форм, а потім і законів.

«Я ніколи не споглядав природу з поетичною метою. Я почав з того, що малював її, потім я її науково вивчав таким чином, щоб точно і ясно розуміти природні явища. Так я мало-помалу вивчив природу напам'ять, у всіх її найдрібніших деталях, і коли мені цей матеріал потрібен як поетові, він весь у моєму розпорядженні і я не часто грішу проти правди...» **.

* Уривок, написаний 1782 р. і надрукований 1833 р. у посмертних творах.— *Р. Р.*

** 18 січня 1827 р., Еккерману.— *Р. Р.*

Зрозуміло, чому ми почуваємо в його поезії, у її зоряні години, подих землі і силу стихій. Іноді досить одного рядка, одного слова, щоб полум'я вихопилося з її надр. Ось символ стихійної Сили, зріючої у серці цього мистецтва: коли Фауст пристрасно бажає Єлену і нестямно шукає її, де він її знаходить? У Матерів. У лоні самої «Natura naturans» *.

* * *

Але коли Мефістофель вимовляє таємниче слово «Mütter», Фауст здригається від жаху. Та коли Фауст торкається чарівним ключем видінь, які він викликав, вибух кидає його на землю. Він втрачає свідомість, розум його вражений.

І тут символ занадто реальний. Гете йшов поруч з руйнуванням, безоднею, що була у ньому самому; він продовжує тримати в руках вогненний ключ.

Хто скаже, скільки разів він почував спокусу підійти до порохової бочки? Відомі його тривожні слова, які раптом вихопилися під час спокійної розмови за столом:

«Якби я дав волю всім своїм нахилам, я згубив би і самого себе, і всіх хто мене оточує!» **.

Звідси і той священний жах і той гнів або ненависть, від яких у ньому кипить кров проти всього, що з хитрості або з дурості може втягти його всупереч його волі в цю безодню, яка занадто добре йому відо-

* Природи створюючої (лат.) — З цього приводу нагадаймо, чим був для Гете Спіноза і, додам я, ким став Спіноза завдяки йому! Він зазнав міцних обіймів цієї мисли, і вона здобула плоть у ньому, вона стала мистецтвом, і це мистецтво живило все наступне століття.— *Р. Р.*

** 21 березня 1830 р., Еккерману.— *Р. Р.*

ма,— проти Сходу *, проти верескливих шпаків романтизму **, а може, також і проти руйнівних революцій ***.

«Die Hauptsache ist, daß man lerne sich zu beherrschen».

«Найголовніше — навчитися володіти собою».

Приборкувати сили своєї натури. Це не дрібниця, коли бачиш по першому ж струменю багатство і несамовиту силу цих гарячих джерел, пристрасність почуттів, безмежність гордості, відсутність ввічливості, абсолютну незалежність, відмову схилитися перед будь-ким і перед будь-чим, коли бачиш, яке обурення викликає його поведінка у його переляканих друзів. Він пишається своєю приналежністю до числа тих, кого освистують і гарячі і холодні. А сам він опльовує тих, хто ні гарячий ні холодний.

«Доходьте завжди до крайності»... Він подібний до кратера, сповненого розплавленою масою. Зіткнення цих протилежних пристрастей не тільки всередині світу, але й всередині його самого, надмір сил гетевської натури, її надмірна складність — мука для нього самого.

Йому доведеться наполегливо вчитися приборкувати себе, відмовлятися від багато чого, стримувати свою природу. У тридцять дев'ять років він висловить зауваження, у якому почувається розчарованість:

* ...Я рішуче нічого не маю проти Індії; але я боюся її (aber ich fürchte mich davon); бо вона вабить мою увагу у те безформне (ins Formlose), від якого я повинен більше ніж коли захищатися» (22 жовтня 1826 р., лист В. Гумбольдту).— *Р. Р.*

** З приводу Тіка, Арніма і К°.— *Р. Р.*

*** 27 квітня 1825 р., Еккерману: «Я ненавиджу всякий насильственний переворот»... Але ми побачимо нижче зворотний бік його двогострої мислі.— *Р. Р.*

«Ми йдемо найвірнішим шляхом до загибелі, коли віддаємося тому, що нам властиве — своїй Eigenheit [63]. Так було і зі мною, коли я був молодий; я був багатий і незалежний, я міг, більше за когось іншого, давати собі волю; і ніхто краще за мене не знає, де і як це мені пошкодило; і якби тепер я не приборкував себе, як я це роблю, було б іще гірше» *.

Яке страшне зусилля над самим собою знадобилося йому, щоб дійти такого висновку і щоб узгодити з ним своє життя! Людина, створена бути молотом, учиться бути ковадлом; і він утішає себе усвідомленням того, що тому, хто приймає удари, треба в сто разів більше енергії, ніж тому, хто їх завдає. Він перетворює себе на скелю, аби встояти. Але чи можна собі уявити, скільки вистраждало ковадло?..

Скільки говорили про його щастя і про його олімпійський спокій! Дурні! Очевидно, вони ніколи не помічали складки цих похмурих уст і цієї гидливої гримаси! Сумний бик...

«Мене завжди вважали особливим милованцем долі... Але по суті у моєму житті нічого не було, крім страждань і важкої праці, і я можу сказати зараз, коли мені сімдесят п'ять років, що я за все життя і чотирьох тижнів не прожив собі на втіху. Неначе я весь час підіймав камінь, який знову і знову падав... **

Але коли він скаржився, зціпивши зуби, він продовжував підніматися по стрімкому схилу. Скільки разів йому доводилося залишатися віч-на-віч зі своїм відчаєм! Жувати і пережовувати свій відчай! Треба думати, що він справді був весь просочений ним, раз у нього вихопився такий піднесений крик:

* 13 жовтня 1788 р., лист до пані Гердер.— *Р. Р.*
** 27 січня 1824 р., Еккерману.— *Р. Р.*

«Хто не вміє впадати в розпач — не повинен жити!» *

Або інший символ віри героїчного песимізму:

«Всяка розрада мерзенна, а відчай — обов'язок» **.

Як він вийшов із цього? Яким чином трапилося, що він не зрікся? Як і чим він міг загартуватися? Мужністю і твердістю. Александр Геренгер мав рацію, присвятивши цим рисам дві спеціальні рубрики у своїй вдало складеній збірці «Думки Гете».

«Природа, кажете ви, хотіла, загалом, пристосувати наші серця до м'якості і чутливості... Загалом, вона цього ніколи не робить; скоріше вона робить їх черствішими, і слава богу... ***.

«Світ зроблений не з каші і не з мармеладу... Доводиться прожовувати жорсткі куски; і або ти їх перетравиш, або задихнешся» ****.

Мужність... Перша з чеснот. Без мужності все ніщо.

* «Афоризми».— *Р. Р.*

** «Фауст», «Параліпомена», 155.— *Р. Р.*

*** Aus den Frankfurter gelehrten Anzeigen. (З бюлетеня франкфуртського вченого товариства (*нім.*). 1772.— *Р. Р.*

**** «Ксенії».— Занадто мало освітлено його суворе, далеке від комфорту життя. Його погано знають. Надто уваги звертають на фасад цього багатого буржуазного будинку, на передпокої, на вітальню Юнони, на приймні зали. Не помічають убозтва спальні і жорсткого ліжка. За рік до смерті вісімдесятилітній Гете показував Еккерману крісло, яке за його розпорядженням було куплено на аукціоні.

«Я не буду або дуже мало буду користуватися ним,— сказав він,— бо всі види комфорту цілком суперечать моїй натурі. У моїй кімнаті, як бачите, немає софи; я завжди сиджу на моєму старому дерев'яному стільці і лише кілька тижнів тому велів приробити до нього щось подібне до опори, аби можна було притулити голову. Надмір зручних і гарних меблів заважає мені мислити і занурює мене у стан пасивної благодушності. За винятком тих, хто з юності звик до розкоші, розкішні кімнати і елегантна обстановка являють цінність

«Краще було б ніколи не родитися» *. З мужністю можна обійтися без людей і без богів **.

Мужності Гете ніколи не бракувало. За три роки до смерті, безпосередньо після тяжкого горя, старик, що досяг вісімдесяти одного року, випростується і каже:

«Поки у нас є світло — будемо високо тримати голову. І поки ми ще спроможні творити, ми не здамося» (14 лютого 1830 р.).

Скільки людей, включаючи і найбільш близьких, склали собі невірне уявлення про цього старого борця, що застиг у своїх латах! Його обвинувачували у бездушності. Але ми знаємо, що ці лати були такими твердими саме тому, що епідерма була занадто чутлива і що надто часто доводилося здригатися плоті від образливих дотиків.

Але хто ж вороги? Для якої війни духу озброївся він? Що хотів він захищати або завоювати?

лише для людей, які не мають ніяких думок і нездатні їх мати» (25 березня 1831 р.).

У штучності і складності європейського життя він бачить вирок нашій культурі (12 березня 1828 р.). Він обороняється як може: вдаючись до суворої дисципліни, до точного розпорядку життя, без гультяйства, без безглуздих світських забав, без єдиної втраченої години...

...Я ніколи не курив, ніколи не грав у шахи, словом, ніколи не робив нічого такого, що могло красти в мене час...» (1822 р.).— *Р. Р.*

* «Втрата грошей — невелика втрата. Поспіши заробити інші! Втрата честі — велика втрата. Завоюй славу, люди змінять свою думку. Втрата мужності — втрата всього! Краще було б ніколи не родитися» («Ксенії»).— *Р. Р.*

** «О боги! Великі боги, там нагорі, у вашому величезному небі там, нагорі! Якби ви дали нам на землі твердий розум і справжню мужність, з якою радістю ми залишили б вам, добрі боги, ваше величезне небо там, нагорі» (3 віршів).— *Р. Р.*

* * *

Він це ясно висловив у своєму проникливому спогляданні минулого («Поезія і правда»):

«Себе самого, себе цілком, який я є...»

На пісках безмежного світу, як у пустелі, він захотів спорудити «піраміду свого буття» («Pyramide seines Daseins»). Він несвідомо прагнув цього з перших днів юності і невтомно працював над цим до останнього свого дня. Все правило йому за камінь для будівництва: щастя і нещастя, радості і печалі, доля, випадковість, здоров'я і недуга, все, що він бачив і мав, і все, чого він не мав. Але все це він робив відповідно до закону свого будівництва і нічого поза планом, задуманим його твердим і ясним розумом:

«Я знаю, що я можу і чого не можу, і я хочу тільки того, що можу» (5 січня 1826 р., лист до Мюллера).

Звичайно, те, що може така людина, як Гете,— велике і розмаїте, як море. Піраміда його колосальна, і грані її звернені до всіх точок горизонту. Він поет і публіцист, державний діяч, людина театру, придворний, учений, адміністратор, вихователь; він любить, він творить, він діє, як людина серед людей, і він — мудрець. Але його пристрасті, його творіння, його громадська і наукова діяльність, весь цей сніп буття, серцем якого є його поетична творчість,— все це взаємно зв'язане, ніщо не розходиться з напрямами, накресленими архітектором життя. Хто ж архітектор? Свавілля самітної душі? Ні, Природа — знову вона! І ця людина — частка її, з тієї ж субстанції, підпорядкована тим же законам, які керують Природою, але свідома. Він писав:

«Людина досягає впевненості у своєму власному

бутті, визнаючи законним поза собою буття собі подібне».

«Людина знає тільки саму себе, оскільки вона знає світ, який бачить тільки в собі і себе тільки у ньому...»

«...Паралелізм і спорідненість — щоб не сказати тотожність суті — особистого буття і його законів з буттям речей і їх структурою.

Це мікрокосм у Космосі, а ядро природи — наше серце:

Ist nicht der Kern der Natur
Menschen im Herzen? [64]

І ось тому, у межах і точних рамках, встановлених для окремої особистості, діють ті ж великі пружини, які надають руху природі; і битви, що шматують нас, керовані тими ж законами. Гете, що сам більше за когось іншого був полем битви у цих боях, визнає ці закони. Близько 1828 року, у розмові з канцлером фон Мюллером, він указував, що «полярність і прогресія» (Polarität und Steigerung) — дві великі рушійні сили природи (die zwei großen Triebräder der Natur), причому одна полягає у вічному притяганні і відштовхуванні, а друга у невпинному русі вгору» *.

Ми їх знаходимо у припливах і відпливах, чий гуркіт разом з ритмом хвиль, що котяться одна за одною і стикаються, сповнюють його творчість і його життя.

* Але рух вгору йде по спіралі. Гете часто повертається до цього виразу: «Spirale des Werdens» говорячи про вічний коловорот, що спостерігається у природі і в історії. Ті ж самі тенденції, ті ж самі концепції періодично знову виникають, але на більш високих щаблях.
Див. працю Ewald E. Bucke: «Goethes Weltanschauung auf historischer Grundlage» (Евальд Е. Букке: «Світогляд Гете у світлі історії»), 1908 р.— *Р. Р.*

Через те, що він це усвідомлює,— все, що досягає його, все, що торкається його, всяка особиста подія набуває універсального значення...

Майже кожен твір гостро ставить проблему битви, притягання і відштовхування між двома полюсами — людиною і людьми, душею глибокою, душею творчою і духом любові, дії, зв'язку з суспільством: «Тассо», «Фауст», «Вільгельм Мейстер», «Прометей і Епіметей». Майже кожний твір надиханий трагічним прагненням гармонії, яка майже ніколи не досягається, а порушується і застигає на прекрасному і жорстокому дисонансі останнього пасажу.

Але майже кожен твір, за винятком твору всього життя Гете — «Фауста»,— становить пасаж, як говориться у музиці. І творець їх, даючи у цих творах розрядку своїм протилежним електричним полюсам, проходить і піднімається від одного дисонансу до другого, до вищої і повнішої гармонії, яка вічно біжить від нього, але у своїй втечі тягне його вгору, все вище і вище...

Zieht uns hinan... *

Мабуть, саме це вічне притягання і є тим, що він символічною мовою називає «Das ewig Weibliche...» [65].

...Любов, не тільки любов до жінки, але поривання до полум'я...

Поривання не має кінця, божественний плід гармонії ніколи не буде зірваний; ним можна насолоджуватися тільки, як умираючий Фауст, «im Vorgefühl» [66].

Однак саме у цьому і полягає щастя і благо: не розв'язана гармонія, а гармонія, яка має народитися; не заключний акорд (такого не існує), але самий шлях

* Останні слова «Фауста»: «Тягне нас вгору».— *Р. Р.*

дисонансів, які йдуть до свого повного, далекого, можливо, недосяжного розв'язання.

«Божественне не у тому, що було здійснено, а у тому, що буде, у тому, що змінюється» *.

Вічно змінюватися, розвиватися, вічно йти... «Подорожують не для того, щоб приїхати, подорожують заради подорожі» **. І нема чого хвилюватися через пригоди у дорозі! Вони всього лише верстові стовпи. Значення має вся дорога в цілому.: «Напрям усього в цілому». «Неперервна прогресія» ***, друга з «великих рушійних сил Природи».

«Stirb und Werde!»

На початку цього нарису я сказав, що кожний вибирає на величезному полі мислі, що являє собою творчість і життя Гете, те, що близьке його індивідуальній суті. Я взяв ці слова:

«Умри і відродись!»

Це центральне, якщо не єдине вогнище в душі Гете. Життя моє разів сто розпалювало у ньому своє полум'я, хай же мені буде дозволено підкласти у нього пальне! Я хочу показати це вогнище Гете, хоча знаю, що є й інші. Але якщо з цих інших я не зрікаюся жодного (бо всі вони, згідно з його великим моральним законом,— Істина ****, саме цей Гете — мій. Він викохав мене.

* 13 лютого 1829 р., Еккерману.— *Р. Р.*

** Вересень, 1788 р. пані Гердер.— *Р. Р.*

*** «Коли йдеться про прогресивну діяльність, важливо не те, що це похвально, а те, що заслуговує осуду,— важливий напрям усього в цілому, і те, що з цього вийде у майбутньому» — (19 квітня 1830 р., до Г. Гото).— *Р. Р.*

**** «Всі закони і правила моралі зводяться до одного: до Істини» (28 березня 1819 р., Мюллеру).— *Р. Р.*

Покладімо ці слова назад у ларець, з якого ми їх взяли!

Sagt es niemand, nur den Weisen,
Weil die Menge gleich verhöhnet!
Das Lebendge will ich preisen,
Das nach Flammentod sich schnet...

Тільки мудрому відкрию,
Бо юрби знущання знаю.
Я живе уславить мрію,
Що вогненну смерть шукає [67].

«Смерть у полум'ї», «Flammentod»,— її він не добився. Не такою уявляє собі юрба людину з Веймара, представника офіційного і класичного закону, «людину благородного походження», служителя Аполлона, що веде свою сонячну колісницю за циферблатом встановленого порядку... Але «die Menge gleich verhohnet!» — чернь знущається, не розуміючи, вона не бачить; справжній Гете дається тільки мудрим — «nur den Weisen». Що ж він думає про проблеми, які нас обсідають, і насамперед про глухе ремствування, яке підриває наш розхитаний грунт: Stirb und Werde нашого старого світу,— до Еволюції, Революції... Боги і держави, які падають, землетруси, які потрясають свідомість людей і суспільство...

Гете їх знає. Він, як і ми, бачив, як руйнувалися світи. Він пройшов крізь вогонь: Вальмі, Аргонські трясовини, відступи перед Революцією, нашестя, наполеонівський ураган, ієнський натиск, руйнування престолів, що знову підіймаються і знову падають. Парабола його життя пересікла поле більш нерівне, ніж наше. Він пізнав закон вічної Метаморфози: *

* Нагадаємо, що в галузі геології Гете є творцем теорії «Метаморфоз» і що в галузі ботаніки його відомий нарис «Про перетворення рослин» (1790 р.) — важлива віха у науці.— *Р. Р.*

«Природа вічно створює нові форми; те, що є, ще ніколи не було; те, що було, не повертається...» («Уривок», 1782 р.)

У той час, коли він писав ці слова, вони були лише свідченням глибокої інтуїції дозорного, що бачить вдалині розвиток майбутнього, але наступні п'ятдесят років дали йому нагоду перевірити ці слова на практиці. Тому, підходячи до свого останнього етапу, він дуже добре знає, що це лише коротка зупинка для падаючої людини * і що Метаморфоза триває:

«Ми розуміємо час, як вічний рух вперед, і справи людські кожні п'ятдесят років набирають нового вигляду; тому усталений звичай, який у 1800 році був найвищим досягненням, у 1850 році може бути вже злочином» **.

Як міг би він приписати нерухомість моральному і суспільному порядку, коли фізичний порядок природи уявляється йому мислимим тільки під знаком зміни і рухомості? ***

«Основна властивість живого цілого: дробитися, об'єднуватися, розгортатися у загальному, продовжу-

* Він особисто не погоджується навіть на це. «Якщо я невтомно дію до кінця мого життя, то природа зобов'язана дати мені іншу форму існування, коли теперішньої вже не буде достатньо для мого духу». З цього доводу він черпає свою віру у безсмертя: «Для мене переконання у нашому майбутньому існуванні виникає з поняття діяльності» (4 лютого 1829 р., Еккерману).— *Р. Р.*

** 4 січня 1824 р., Еккерману.— *Р. Р.*

*** «Ми віримо у вічну рухомість форм у реальному світі». А в іншому місці: «Те, що тільки утворилося, негайно перетворюється; щоб мати живе, правдиве уявлення про природу, ми повинні розглядати її як завжди рухому і мінливу».
Ці слова тим більше вражають, що вони стоять на початку «Морфології» і що Гете насамперед робить всілякі застереження відносно вживання слова «форма» («Gestalt»), яке не-

вати існувати у частковому, перетворюватися, індивідуалізуватися... Якщо вся природа — безперервне утворення, то з цього випливає, що люди, які спостерігають цей дивовижний стан речей, повинні діяти як природа,— по черзі творити і руйнувати».

Нехай же не говорять, що він хотів зберегти незмінним суспільство, яке перебуває у постійній еволюції! Він ясно висловився з цього приводу у розмові з Еккерманом 4 січня 1824 року.

«Мене називали,— сказав він,— другом існуючого порядку: але це вельми двозначне найменування, і я хотів би його відхилити. Якщо існуючий порядок у всіх відношеннях хороший і справедливий, я нічого не мав би проти нього; але оскільки поруч з хорошим існує багато поганого, несправедливого і недосконалого, то «друг існуючого порядку» означає часто те ж саме, що друг застарілого і поганого».

Він вимагає для народу життєвого права на великі зміни, «потреба у яких корінниться глибоко у серці нації».

Але,— з гіркотою зауважує він,— «воліють бачити мене не таким, який я насправді, і відвертаються від усього того, що могло б змалювати мене у моєму справжньому світлі. А от Шіллер, який, між нами кажучи, був значно більше аристократом, ніж я, але значно старанніше обмірковував свої слова, мав рідкісне щастя вважатися особливим другом народу. Я щасливий за нього і втішаюся тим, що й іншим до мене так само не пощастило».

мовби припускає ілюзорне закріплення тимчасового явища. Він протиставить йому слово «формування» («Bildung»), що означає «безперервний рух, який тягне за собою всі органічні форми».— *Р. Р.*

Щоправда, він не був другом Французької революції, і через тридцять років він визнає, що був несправедливим. «Через те,— говорить він,— що її жахи були занадто близькі до мене, обурювали мене щодня, щогодини, тоді як її благодійні наслідки в той час ще не могли виявитися». Особливо його сердили штучні наслідування їй, що їх пробували провадити у Німеччині. Німеччина не дозріла ще для того (він так і пише), «що у Франції було наслідком великої необхідності» («die in Frankreich Folge einer groβen Notwendigkeit waren»).

Отже, його точка зору тверда і ясна: це точка зору непохитної людини науки. Справедлива всяка революція, яка випливає з «великої необхідності». Але він засуджує все те, що насаджується зовнішньою силою не на своєму грунті і не у свій час.

Ця думка, вірна для всіх часів, була ще правильнішою сто років тому, коли економічна необхідність не зв'язала ще воєдино, як змій Лаокоона [68], народи різних віків. Надто вірно те, що всі народи, навіть у Європі, навіть на Заході, не перебувають на одному і тому ж етапі розвитку; і це ще довго буде утруднювати їх об'єднання під прапором одного ідеалу. Гнучкий слов'янський розум збагнув це краще, ніж якобінський розум латинських народів: Комуністичний інтернаціонал допускає, підтримує голосом самого Леніна необхідність не тільки допускати національний рух тих народів, які ще не досягли цієї найнижчої стадії, але й заохочувати його.

Через цей щабель повинні пройти всі. Ті ж, що його пройшли, хай піднімаються вище!

Але, щоб іти слідом за ними, ті, що стоять ще внизу сходів, повинні ставити ногу на сходинки, вже пройдені авангардом.

Розум Гете давно перегнав тих, хто досяг найвищого щабля,— стадії, на якій «нації більше для тебе не існують, почуваєш щастя або нещастя інших народів, як своє власне».

* * *

Але фізично Гете, Гете як особистість, був зв'язаний з певним часом і певним місцем людської еволюції; не він їх вибрав. І раз такою є його історична доля, він повинен коритися їй. Є обов'язки по відношенню до свого народу. Шалені молодики 1813 року закидали йому нехтування цими обов'язками. Це неправда. Ніхто не ставився до них серйозніше за Гете. Але він дивився далі. Довга бесіда з Луденом у листопаді 1813 року з усією повнотою висвітлює становище. Ці молоді люди хотіли втягти його в насильницьку боротьбу, у визвольну війну. І Гете відмовляється.

Він каже після тривалої мовчанки:

«Не вважайте мене байдужим!.. Німеччина безмірно дорога і моєму серцю. Я часто зазнавав гіркого страждання при думці про німецький народ, такий гідний поваги індивідуально і такий жалюгідний у цілому. Порівняння німецького народу з іншими народами викликає у нас болісні почуття, які я намагаюсь перебороти всіма засобами; і в науці, і в мистецтві я знайшов крила, здатні підняти нас вище, бо наука і мистецтво належать усьому світові, і перед ними зникають національні бар'єри. Але втіха, яку вони дають,— убога втіха; вона не замінює собою гордої свідомості належати до великого народу. Єдина втішна думка щодо цього — це віра у майбутнє Німеччини: я сповідую цю віру так само твердо, як і ви. Так, німецький народ багатообіцяючий: у нього є майбутнє...

А нам особисто лишається поки що, кожному в міру свого таланту, свого покликання, свого становища, трудитися над вихованням свого народу... в усіх напрямках, щоб він не відставав від інших народів і щоб принаймні у цьому відношенні рухався вперед...»

Але, провадить він далі, оскільки йдеться про сучасність, треба бачити речі такими, якими вони є! Якщо навіть припустити найсприятливішу гіпотезу, цілковиту поразку наполеонівських армій, що з цього вийде? «Ви говорите про пробудження, про піднесення німецького народу. Ви думаєте, що цей народ не дозволить більше вирвати в себе те, що він дорого купив ціною своєї крові, тобто свою свободу. Але хіба цей народ дійсно пробудився? Чи знає він, чого він хоче? Хіба ви забули чудові слова мирного ієнського філістера, який кричав своєму сусідові: «Французи пішли, кімнати прибрано, росіяни можуть увійти!..» Сон був надто глибокий, щоб навіть найстрашніше потрясіння могло так швидко привести його до пам'яті. Хіба всякий рух («Bewegung») є повстанням (рухом угору, «Erhebung»)? Ви кажете: свобода... Скажіть: визволення — і не від ярма іноземців, а від одного іноземного ярма... Годі! Не будемо більше говорити про це!..»

І Луден, надто схвильований, щоб записати кінець розмови, зі сльозами на очах говорить, що він переконався у цей момент у жорстокій помилці тих, хто обвинувачував Гете у байдужості до нещастя і щастя, до ганьби і слави суспільства.

«Його мовчання перед лицем великих подій і заплутаних переговорів того часу було лише гіркою покірністю долі, до чого його примушувало досконале знання людей і речей» *. Його «Schmerzvolle Resigna-

* Листопад 1813 р.— *Р. Р.*

tion»... [69] І його мужнє самовладання, яке приховувало це болісне почуття від його народу, примушувало у найтяжчі для народу години високо тримати голову, безжально гнати меланхолію і гнітючі думки *, зберігати свіжість і бадьорість розуму, «щоб він не занепадав духом, щоб він залишався готовим до дії», коли проб'є час.

Вся громадська діяльність Гете тепер стає зрозумілою в світлі цього принципу стоїчного реалізму, позбавленого ілюзій: «Я знаю, що я можу і чого не можу, і я хочу лише того, що можу...»

Але поза цим залізним кільцем того, що сьогодні диктувала доля, хіба думка Гете не вирівалася завжди на свободу? Гете не міститься весь і ніколи не був вміщений весь у веймарському Гете 1813 року. Є зовсім інший Гете! Він — той, що «постійно прагне цілого», той, «хто сам — одне ціле» **.

Якщо дії його обмежені рамками сьогоднішнього дня, думка його не знає меж; вона звикла включати кожний день у низку днів ***, бачити весь розвиток людства і судити про нього з точки зору не вічності, а вічного становлення.

Отже, якщо він вибрав спосіб дії (чи позицію) соціальної або політичної для сьогоднішнього часу, звідси аж ніяк не випливає, що він не допускає для іншого моменту історії або для іншої особи зовсім іншого

* Див. мою книгу «Гете і Бетховен». Він примушує своїх акторів грати, в той час як гуркотять гармати близької битви.— *Р. Р.*

** «Постійно прагни цілого і, якщо ти сам не можеш бути цим цілим, пристань до іншого цілого, як корисна частина». («Думки»).— *Р. Р.*

*** «Кожній з безглуздостей поточного дня слід було б завжди протиставити тільки великі сукупності світової історії» («Афоризми»).— *Р. Р.*

вибору... Звідси уявні хитання його думки відносно таких важливих політичних питань, як революція. Він говоритиме то: «Я ненавиджу всяку революцію, бо вона знищує не менше благ, ніж створює їх» *, то «Манія сумніву мені аж ніяк не підходить, але мені дуже подобається прямий напад на узурповану владу. Ця остання може панувати протягом сторіч без шкоди для темного і дурного народу, якому без неї було б ще гірше. Але, нарешті, коли істина стає необхідною для задоволення наших насущних потреб, хай руйнується що завгодно, і справа і зліва,— мене це не злякало б!.. Я тільки спостерігатиму з усією можливою увагою, які перспективи відкриються для мене, коли впаде стара огорожа» **.

Він ніколи не боїться крайніх протилежностей. Що йому огидне, так це «ні так, ні ні», половинчастість, компроміси. «Я можу дуже добре уявити себе у взаємно протилежних системах,— каже він,— але ніколи — десь посередині...» ***.

І, уточнюючи свою позицію відносно революцій, каже:

«Якби я, на своє нещастя, був змушений опинитися в опозиції, я скоріше пішов би на повстання і революцію, а не тинявся б по безвісних гуртках, де вічно лають те, що встановлено. Я ніколи за все своє життя не міг протиставити марну опозицію всемогутньому потоку мас або пануючому принципові» ****.

Ні, люта ненависть, соціальні вибухи, що є природними силами, не лякають його.

* 27 квітня 1825 р., Еккерману.— *Р. Р.*
** 10 січня 1829 р., Шульцу.— *Р. Р.*
*** 14 червня 1819 р., фон Мюллеру і Мейєру.— *Р. Р.*
**** Лютий 1823 р., фон Мюллеру.— *Р. Р.*

«...Я дуже радію, коли почуваю, що є речі, які я ненавиджу, бо немає нічого смертельнішого для розуму, ніж вважати, що все добре так, як воно є: це є руйнування усякого справжнього почуття» *.

Істина, правда — це пробний камінь. Щодо цього Гете ніколи не вагався. Інші, як Толстой, геній серця, яке не врівноважується такою ж силою розуму, хитаються, зворушені, між любов'ю та істиною, Гете — аж ніяк. Коли істина обпікає, тим гірше, тим краще! Вона — вогонь **.

«Я віддаю перевагу шкідливій істині перед корисною помилкою: істина зціляє біль, який, можливо, сама і завдала» ***.

«Шкідлива істина корисна, бо вона може шкодити лише мить, і потім веде до інших істин, які завжди будуть корисніші, тоді як корисна помилка шкідлива, бо вона може служити лише якусь мить і приводить до інших помилок, які завжди будуть шкідливішими...» ****

Він повторює цю думку разів двадцять, так само, як разів сто знаходимо у нього висловлення вірнопідданських, полум'яних, цільних, абсолютних почуттів до його повелительки — істини. Я наведу два незаперечних приклади:

«Перша і остання вимога, яку ставлять до генія,— це вимога любові до істини» *****.

* Кінець квітня 1804 р., Г. К. Робінсону.— *Р. Р.*

** «Істина — це факел, але факел велетенський: ми проходимо повз неї, мружачи очі, і ми тремтимо з боязні, що вона нас обпалить». («Афоризми»).— *Р. Р.*

*** Вірші.— *Р. Р.*

**** 8 червня 1787 р., пані Штейн.— *Р. Р.*

***** «Афоризми».— *Р. Р.*

«Всі закони і всі правила моралі зводяться до єдиного — до істини» *.

Гете — письменник, який ніколи не брехав. Ця майже виняткова чесність розуму надає усій його творчості страшної значущості: я кажу «страшної», навіть у її чарівності і її спокої, які нагадують осяйне небо. Світло рівне, без метеорів і без міражів. Поезія без фальшивих діамантів, без риторики, без гри слів. Його могутнє тіло, з величезними потребами, знає ціну фізичної радості, і він уміє сміятися зі старими друзями, за столом, за пляшкою бургундського або в ліжку гарної жінки. Але його дух, у його творчості, у його шуканнях, рідко сміється. Він завжди напружений у своєму зусиллі, спрямованому на те, щоб іти за істиною і служити їй.

Але істина завжди попереду, у тому, що настане, і ніколи — у смерті, у тому, що минуло. І тому його думка і його воля завжди спрямовані до сонця, що сходить. Веймарський Гете може дожидати його на місці, сповіщаючи про нього. Але Гете — Фауст іде назустріч Сонцю і вирває його у ночі. Це саме він сказав безсмертні слова вмираючого Фауста:

> Nur der verdient die Freiheit wie das Leben,
> Der täglich sie erobern muß.

(«Лиш той життя достойний і свободи, хто день у день за них іде на бій»).

Ці слова — наш прапор. Він майорить над усіма Революціями і далі Революцій, бо кожна Революція ставить собі мету і зупиняється на ній. А вмираючий Фауст йде далі, ітиме завжди. Його прапор — це прапор перманентної Революції, що буде вічно йти на

* 28 березня 1819 р., фон Мюллеру.— *Р. Р.*

штурм Долі, і буде силою вирвати у неї день за днем усе нові клапті істини.

Іти вперед, падати, підводитись, діяти, трудитися, боротися, служити — а потім бути знищеним, щоб розпочати знову...

«Умри і відродися!» — людина, народ, світ, монада світів — лялечка метелика!

Квітень 1932 р.

«СТАРИЙ ОРФЕЙ»[70] — ВІКТОР ГЮГО

Коли ми починаємо говорити про великий твір або про великого митця, ми ніколи не маємо на увазі один і той самий твір і одну і ту саму людину. Ми говоримо про те, що ми самі і наше покоління пізнали у ньому, пізнали у біблейському розумінні цього слова, тобто, чим ми оволоділи. Основною рисою великого твору і великого митця є те, що вони вислизають з обіймів навіть тих, хто уявляє, ніби цілком оволодів ними. Адже вони переживуть і ці обійми, і наступне забуття або засудження. Адже вони «sterben und werden»[71]. Вони дають кожному з поколінь, що йдуть одне за одним, інший привід для любові і ненависті. Адже ненависть теж життєва сила, яка потребує поживи, і не кожному дано викликати до себе ненависть.

Той Віктор Гюго, якого я «пізнав», зовсім не той Гюго, якого знає або не визнає сучасне покоління. І цей останній Гюго перестане існувати, коли інші Гюго прийдуть йому на зміну, аж ніяк не вичерпуючи вічно оновлюваного джерела, котрим є геній, все життя якого було «становленням», і який після смерті зберігає і зберігатиме цю здатність, бо в ній — закон безсмертя.

І сам Гюго це знав, коли казав під час свого перебування у Гернсеї з гордовитою добродушністю: «Я знаю, що я безсмертний. Якщо інші люди не усвідомлюють свого безсмертя, мені прикро за них, але це вже їхня справа».

У власному безсмерті він був переконаний. І він не помилився. Скільки живих людей, які судили його, померло, тоді як він, мертвий, все ще живе, і, отже, «становиться»! Його існування підтверджується тим, що його заперечують або пристрасно обговорюють. Гудять його чи вихваляють, але Гюго ніколи не чув і не почує зверненого до нього «Requiescat!» [72] Ім'я і дух старця майорять серед знамен армії у поході.

* * *

Я роблю спробу пригадати, ким був для мене, підлітка п'ятнадцяти-дев'ятнадцяти років, Віктор Гюго в останній період свого життя. Можливо, мій приклад буде більш показовим для того часу, ніж приклад людей, які, подібно до Леона Доде, мали щастя (або, вірніше, нещастя), будучи дітьми, як і я, бачити старця зблизька, зовсім не докладаючи зусиль до цього. Хто народжується і зростає біля підніжжя статуй, підпадає під їхні чари або повстає проти них — в обох випадках міркування таких людей будуть невірні: або статуя розчавить їх, або вони осквернять її.

Будучи дитиною, я не мав щастя наближатися до велетнів духу. Подібно до мільйонів звичайних людей, я бачив їх лише здаля, я бачив їх більше у своїй уяві, ніж у дійсності: тому вони уявлялися мені ще вищими, як гори на обрії. Не тіні падали від них на мене, а світло — відблиск величних сніговних вершин, осяяних сонцем.

Таким був у моєму уявленні і в уявленні мільйонів французів «Старий Орфей». Так названий Гюго у під-

пису під кольоровим малюнком — він у мене зберігся — свого роду «шанобливою» карикатурою Ш. Жільбер-Мартена, вміщеною у його журналі портретів-шаржів «Дон-Кіхот» 23 червня 1882 року. Старий в ореолі білого волосся і білої бороди, у білому вбранні, перебирає струни ліри. Біля його ніг — книжка «Торквемада», яка щойно вийшла в світ. На розгорнутій сторінці слово «Заклик». У глибині — криваві хмари, на яких накреслено «Росія». Люті тигри шматують старців, дітей і жінок, які простягають руки до небес. Жорстокий розгул царських репресій, що мав місце після вбивства Олександра II. Ще раз «Старий Орфей» — французький Толстой, але осяяний вогнями слави, володіючий мечем слова, підносить свій голос на захист жертв проти гнобителів, як він це завжди робив перед лицем великих злочинів, у якому б кінці землі вони не чинилися.

Він стояв на сторожі всієї величезної людської отари.

Не має значення, що отару стерегли погано, що надтріснутого старечого голосу виявилося замало для захисту її, що він зовсім не лякав катів і що люди з «ярмарку на площі» Парижа навіть знущалися з нього,— ми, мільйони французів, прислухалися до його віддаленого відгомону з благоговінням, з гордістю. Навіть якби цей відгомін лишався без наслідків, прекрасно вже було те, що старечий голос, не знаючи втоми, підносився на захист справедливості. Віктор Гюго був апостолом гуманності. Ми почували себе під його покровительством. І якщо відтоді виникла на землі могутня Ліга прав людини і такі активні міжнародні організації, як Міжробпом, МОДР, комітети допомоги пригнобленим, які пильно, зі зброєю в руках стежать за тим, що відбувається у світі, якщо ми самі, за-

вербовані в цю армію, невпинно протягом ряду років поспішаємо з одного бойового фронту на другий, захищаючи жертви жорстокого суспільного ладу, то чи не є ми, не усвідомлюючи цього, посівом звуків, які зірвалися з ліри «Старого Орфея»?

Інший образ старця ще більше вражав людей Третьої республіки, яка у вісімдесяті роки була юною, як і я. То був легендарний образ гернсейського вигнанця, погано прикутого Прометея, який вирвав блискавки у Юпітера і зі своєї скелі кидає стрілу в орла, що падає з розбитими крилами. Гернсей відповідав острову св. Єлени. Між ними двома — великим Гюго і Наполеоном «Великим» — відбувався двобій через голову «Наполеона малого» і мерзенних авантюристів — його посіпак. Все своє життя син генерала графа Гюго дивився на сонце Аустерліца. Гордість його зростала в міру того, як він підносився, і культ імператора перетворився у Гюго у суперництво з ним. Вони неначе міряли один одного поглядами. І людина на колоні була розчавлена кулаком тієї юної республіки, хрещеним батьком якої міг вважати себе старий Гюго.

Ми теж так думали. В ті дні, коли юна республіка робила свої перші невпевнені кроки, коли ми почували, що їй загрожує небезпека з боку діячів «морального порядку», коли у моєму рідному нівернезькому містечку простий народ мовчки збирався навколо одного з буржуазних будинків, аби з хвилюванням слухати звуки «Марсельєзи», що линули з відчиненого вікна,— «Марсельєзи» тоді ще бунтівної і тим самим священної, яку визивно співало кілька нотарів та адвокатів, настроєних по-республіканськи,— ім'я старого Гюго для нас зливалося з ім'ям самої республіки. На долю його, єдиного з усіх письменників і художників, випала та слава, що жила у серці французького народу. Жи-

телі моєї провінції ніколи не пили багато із джерела муз. Їм цілком вистачало підігрітого бургундського... Однак Гюго, перший і єдиний з великих поетів, зробив пролом у цих суто земних душах. Я пригадую, як дитиною йшов з батьком полями, і батько розмовляв зі своїми друзями — дрібними буржуа і селянами. І раптом один з них, просявши, почав читати напам'ять якийсь вірш із «Відплати», а інші стали йому радісно підказувати наступний рядок. А я тоді ще не знав цієї книги, але часто чув її назву, яку вимовляли так, ніби то була біблія бійців, окремі сторінки якої наче вітром були розсіяні по всій країні *,— затамувавши подих, з хвилюванням слухав я, захоплений героїчними строфами, що линули вгору разом зі співом жайворонків, який лунав над ріллею.

Я збагнув тоді царствену владу поета, який володіє народами і карає тиранів. (Відтоді я вже не знав її такою, але, оскільки вона колись існувала, то такою залишиться назавжди: неначе блискавка у хмарах!).

Я зберіг у пам'яті приклад героя, що сказав «ні» у відповідь на злочини держави і що є втіленням обуреної свідомості народу, якому затулили рота.

Третій Гюго, що відбився у моїй пам'яті,— це співець Революції і Революції,— натхненник барикад 1832 року, автор «Дев'яносто третього року». Я бачив виставу однойменної драми в 1882 році. З того вечора (тоді я цього не відчув, але тепер я думаю, що воно так і було) в мені, мабуть, зародилася якась іскра

* У мене збереглося багато цих листків, які поширювалися крадькома. Один з них —вірш «З приводу пасивної покори», (Джерсей, січень 1853 р.); на ньому є штемпель «Гернсей» і власноручний підпис Віктора Гюго з такими словами, написаними його рукою: «Ad augusta. Per augusta» («Через міжгір'я до верховин») *(лат.)* — *Р. Р.*

цього Корнеля для народу, і притому не тільки завдяки п'єсі, але й завдяки публіці з передмість, яка бурхливо переживала те, що відбувалося на сцені, подібно до хору античної трагедії, який схвалював і підбурював героїв. Через якихось п'ятнадцять років на цій основі (чого я тоді не усвідомлював) виникла ідея «театру для народу» і моїх перших драм з циклу драм Революції, причому я і не підозрював про джерело своїх задумів (і на той час я навіть почав ставитися до Гюго вельми нешанобливо).

Але в 1882 році я був звичайним шістнадцятирічним хлопчиськом, у самому віці внутрішньої ломки і змін (а такий стан найбільше за все схожий на руйнування), який не відав, що́ формує і утворює його особистість, який не усвідомлював, що́ він любить, що́ він є (він ще не є, він буде).

Я ще перебував у тому тьмяному світлі, яке можна назвати сутінками передіснування, коли одного чудового літнього дня зустрівся в одній з найкрасивіших місцевостей, які тільки є на землі, зі старим магом — живим Віктором Гюго. Неділя 19 серпня 1883 року...

Я поїхав провести кілька тижнів канікул у маленькому будиночку на одному із схилів Дан-дю-Міді, в однієї музикантки давноминулих літ, якій я завдячую всім, що мені відомо в галузі фортепіанної музики: вона колись знала Шопена і була другом Россіні. (Як близько, одначе, знаходишся від минулого: я торкнувся його, а через мене торкаєтеся його і ви!). За тих часів Швейцарія не стала ще передмістям Парижа, мої батьки не були багаті, отже, я не був дитиною, пересиченою враженнями. Мій батько відмовився від відпустки, щоб дати мені з матір'ю і сестрою можливість подихати гірським повітрям. Ми спинилися на одну ніч у маленькому містечку Вільневі, на самому березі Женев-

ського озера. З нашої кімнати в отелі «Порт» ми — я і моя дорога супутниця — мати, така ж юна серцем, як її син (вона такою і залишилась аж до своєї смерті),— дивилися зачудованими очима на гру місячного світла в озері Шеллі і Байрона. По всьому березі від Кларана до Шільйона засвічувалися вогні: святкували пуск фунікулера Терріте—Гліон. Ця споруда була тоді ще новиною і вражала всіх своєю сміливістю. Поснувши пізно і прокинувшись рано від плюскотіння хвиль об берег, ми, перед від'їздом у Вале, побачили скрізь готування до свята: нас повідомили, що Віктор Гюго перебуває у готелі «Байрон» і що з Женеви і всіх околиць озера після полудня має зібратися народ, щоб привітати його. Ми побігли до готелю «Байрон», просковзнули у чудовий парк і прождали під деревами чотири-п'ять годин; серця наші калатались від нетерпіння (ні, ми не були пересичені життям!). Ми погодилися б прождати цілий день! Нарешті з боку озера залунав спів. По його позолоченій сонцем лазурі заковзали прикрашені прапорами човни. Музика, радісні голоси... Люди брали приступом сади. Натовп, що зібрався з обох берегів озера, скупчився коло готелю, на еспланаді. І ось на середній терасі, де майоріли трикольорові прапори, з'явився старий дід між двох своїх онуків. Потім він зійшов на нижній поверх зовнішніми сходами, дев'ять східців яких знаходились праворуч від фасаду, над садом біля озера. Який же він був старий! Зовсім сивий, весь у зморшках, брови насуплені, очі глибоко запали! Мені здалося, що він вийшов з глибини віків...

Я стояв зовсім близько, напружував слух, але мені не вдалося нічого розібрати з глухого бурмотіння старечого беззвучного голосу, крім єдиного вигуку. У відповідь тим, хто кричав: «Хай живе Гюго!» — Гюго ви-

гукнув: «Хай живе республіка!» Очі у нього при цьому були сердиті, а рука піднята, неначе він сварився, нагадуючи про ту, кого належало привітати. Тепер, коли минуло п'ятдесят років, я зовсім не почуваю незадоволення від того, що з уст Гюго я почув лише одне це гасло. Я почув його і передаю вам, мої друзі! Згуртуймося тісніше навколо республіки!

Ненаситна юрба пожирала Гюго очима...

Хай завтра смерть, але зате було життя! Цей малий дідок являв собою століття. Тридцять століть, піраміду...

Наступного року, 15 травня 1884 р., я знову побачив його у Трокадеро, де він у ложі, як Вольтер, був присутній на влаштованому на його честь торжестві. Камілл Сен-Санс диригував у цей день своїм «Гімном Віктору Гюго».

А у наступному, 1885 році, у рік його смерті, я одержав запрошення (воно в мене й досі збереглося), звернене до учнів паризьких ліцеїв і колежів, з'явитись у четвер, 26 лютого, о 8 годині вечора на площу Згоди до Страсбурзької статуї, щоб взяти участь в урочистому поході до будинку Віктора Гюго і відсвяткувати його 83-ю річницю. На запрошенні стояв штамп — «Патріоти паризьких ліцеїв і колежів», бо батьківщина і весь світ оспорювали одне в одного право власності на Віктора Гюго. Він належав і їй, і йому, і ще багатьом іншим.

Але перед тим, як говорити про його смерть, мені хотілося б сказати про те, яке значення мали для нас роки 1884—1885, яким гарячковим захопленням і ліричним захватом палало наше юнацтво, у всякому разі, я. 1884 рік був для мене священним роком, бо тоді мене поглинули Бетховен, Берліоз, Вагнер, Шекспір і Спіноза.

У січні я бачив Муне-Сюллі у «Царі Едіпі» і Сару Бернар — у травні у ролі леді Макбет. У лютому, вперше в Парижі, був виконаний уривок із «Парсіфаля» [73], у березні — перша дія «Трістана» [74]; тоді ж таки Антон Рубінштейн своїм виконанням фортепіанного Концерту мі-бемоль дав мені найглибше за все моє життя осягнути Бетховена. Слідом за цим я почув Дев'яту симфонію. А потім у Сент-Есташ було виконано «Месу» Ліста під його власним диригуванням. 1 і 8 березня 1885 р. у Парижі я вперше почув другий акт «Трістана»... Уявляєте собі, який вплив мали всі ці надзвичайні враження на душі тогочасного молодого покоління! Я зберіг спогад про них до сьогоднішнього дня. У той же час, висловлюючись у стилі «Фауста» і «Манфреда» [75], мною оволодів «дух природи», той таємничий пантеїзм, який був викоханий моїми літніми прогулянками в горах. Я почував, як бурхливі хвилі музики і поезії захльостують мене і несуть у море безкрайого духу. Я мало не пішов на дно. За ці два роки я двічі провалювався на вступних іспитах до Нормальної школи. У 1884 році це трапилося зі мною ad majorem gloriam [76] Шекспіра, творчість якого цілком захопила мене: йому були присвячені всі мої дні (від цього часу в мене зберігся зошит з нотатками з приводу «Гамлета», безсумнівно, найкраще і найсильніше з усіх моїх юнацьких писань). У 1885 році я став жертвою Гюго, Гюго вмираючого... Гюго померлого. Хіба можна було думати про щось інше, коли наш півбог покидав землю?..

* * *

Але наші рахунки з ним не були покінчені. З глибини свого склепу старий друг продовжував відвідувати мене. Всю весну і літо я читав його твори і вдруге провалився на екзаменах до Нормальної школи.

Потім я не простив йому цього. Почалося моє охолодження до нього, але все-таки в наступні місяці я бачив «Собор Паризької богоматері»[77] з Тальяд і «Маріон Делорм»[78] з Сарою Бернар, яка ніколи не була кращою, ніж у цій п'єсі.

Я вже почав підпадати під вплив старого Мерліна-заперечника, прикрашеного кельтськими легендами, Ренана, що розважався тоді своїми філософськими драмами — «Священик з Немі» (грудень 1885), «Жуарська абатиса» (1886). І раптом отверзлися врата Сходу. Навесні 1886 року до нас з просторів Росії долинув могутній і чистий подих «Війни і миру». Він розвіяв усе. Перше, що я зробив, ставши студентом Нормальної школи, куди вступив 2 листопада 1886 року,— це переконав своїх однокашників купити книжки Толстого і Достоєвського. Романтизм загинув у цьому бурхливому кипінні жорстокої і пекучої дійсності...

Востаннє я поховав Віктора Гюго у березні 1887 року, коли був присутній в Академії на прийомі його спадкоємця Леконта де Ліля Александром Дюма-сином. Це був прекрасний похорон. Леконт де Ліль був настроєний на похоронний лад, він пожвавішав лише тоді, коли вибухнув могутньою тирадою, зустрінутою далеко не схвально, з приводу «Торквемади», де він проклинав «дурість бузувірства». Зате другий могильник скидався на відповідний персонаж з «Гамлета» і розсмішив публіку. Він жонглював черепом небіжчика. Ну й показав себе той Дюма!

У цих вигуках фігляра, що розперезався вкрай, то гугнявих, то крикливих, Академія знаходила вихід злобі до померлого, яка збиралася у ній роками... Нарешті! Нарешті!.. разом з академіками надривалася від сміху і публіка. Полішинель [79] з балаганних підмостків побивав святого Іоанна на Патмосі [80] (деякі навіть казали Жокріса) [81]. Відтоді я зрозумів, що найвірніший шлях до Академії, як це добре засвоїв Фаррер *,— втоптати у багнюку Віктора Гюго. Я виніс для себе мало повчального із пустощів цих трунарів, але не відчував обурення. На цей раз смерть була справжньою смертю. Почалося безсмертя.

Воно почалося, як завжди буває, з невдячності нащадків. Свою данину віддав їй і я. Я забув Віктора Гюго. Коли траплялося згадувати про нього на сторінках «Ревю д'ар драматік», де я вперше виступав як критик, то це робилося звисока, у кількох зневажливих словах. Ми стали ще суворішими до чарівного рога «Ернані» після того, як карикатура на нього — сопілка «Сірано» — була зустрінута гучними привітаннями.

Потім промайнуло багато років. Вабили інші обрії. Стало здаватися, що минуле і старі маги дуже далекі від нас... Коли раптом, на одному з поворотів шляху, що «піднімався зигзагами», ми під час війни, щоб засудити її, знову здобули Віктора Гюго і Вольтера. Хто сподівався зустріти їх в обіймах один у одного? Ми були несправедливі щодо їх обох. Тепер вони мстилися за себе, приходячи нам на допомогу у битві. Я мав час перевірити всі свої міркування, коли жив вигнанцем у Швейцарії. Я перечитав знову все мною прочитане. І через голову людини у віці від двадцяти до сорока

* Клод Фаррер недавно обізвав Віктора Гюго дурнем. Реакціонери тупали ногами від задоволення.— *Р. Р.*

років п'ятдесятирічна людина простягнула руку юнакові. Вони з'єдналися у спільному почутті захоплення. Але це захоплення було викликано не однаковими причинами. Дорога була нам не тільки іронія Вольтера, нам були дорогі людяність і невгамовна сила вільного розуму, притаманна тому, хто сказав:

«Нам дано жити лише кілька днів. Не варто провести їх, плазуючи перед огидними мерзотниками. Все велике створюється лише розумом і твердістю однієї людини, яка бореться проти забобонів натовпу».

Нас чарувала не тільки піднесена музика Гюго, але й глибока думка і віра, знову здобута нами у «Споглядання», те, що промовляли у цій книзі «вуста тіней»,— темне світло, те «чорне» світло», яке стало оволодівати вмираючим Гюго. Виявлялося, саме те, що́ сучасники, навіть його близькі, обертали на посміховисько, за що́ вони непристойно знущалися зі старого, який нібито впав у дитинство, належало до найкоштовнішого і найбільш життєвого, схованого великим непізнаним мислителем під руйнівним блиском його надто яскравої віртуозності. Але він змушений був таїти, щоб уберегти від знущань вільнодумців багато своїх задумів, які стали відомі лише після його смерті *. Його красномовні заклики до людяності, з яких посміювалися у ті часи, коли на городі республіки Греві квітнули дилетантизм і позитивізм, знову набули свого революційного і героїчного змісту після того, як по спустошеній Європі 1914—1918 років промчали вершники Апокаліпсиса [82].

Я перечитую один з листів гернсейського жителя, який зберігається у мене. Він написаний у листопаді

* «Кінець Сатани» вийшов у світ в 1886 р., «Бог» — у 1891 р.— *Р. Р.*

1859 року з Отвіль-Гауза і звернений до якогось вигнанця, що повернувся у Париж. У ньому В. Гюго пише:

«Дорогий вигнанцю (Ви не можете втратити цього звання, з вигнанням зв'язано щось подібне до посвячення), не впадайте у відчай, вірте цій юрбі; слово завжди живе в ній, хоч приховане, і Ви один з тих людей, які, коли настане час, повинні дати йому зазвучати... Ви можете бути щасливим і пишатися тим, що майбутнє розраховує на вас. Думка Ваша — одна з тих глибоких посудин, які зберігають полум'я. Мені нема потреби казати вам: «Мужайтесь!» Але я кажу Вам: «Надійтесь!»

І тепер, коли стільки вигнанців дістали своє посвячення, прилучившися до найблагороднішого з нещасть, ми підносимо в руках «глибоку посудину, яка зберігає полум'я», і повторюємо животворне слово «Надійтесь!»

15 липня 1935 р.

МИСТЕЦТВО І СУСПІЛЬНЕ ЖИТТЯ ПОКЛИКАННЯ ПИСЬМЕННИКА

ЗА ІНТЕРНАЦІОНАЛ ДУХУ *

Благородний заклик Герхарда Грана не може лишитися без відгуку. Я прочитав його з живим інтересом. Він має одну якість, дуже рідкісну в наші дні,— скромність. Тоді як усі нації гордовито проголошують як свою найвищу місію відновлення порядку або справедливості, організованості або свободи, що дає їм право нав'язувати іншим свою священну волю (кожний народ вважає себе народом-обранцем!),— з полегшенням зітхаєш, почувши, як одна з націй устами Герхарда Грана говорить не про права свої, а про свої «обов'язки». І скільки благородної вдячності, скільки щирості звучить у цьому голосі!

«...Серед усіх націй ми, можливо, та, на якій лежать найбільші обов'язки, бо ми більше, ніж будь-хто, в боргу перед іншими. Те, що нам дала світова наука,— важко переоцінити... Ми перед усіма в боргу... Наш науковий баланс, у порівнянні з світовим, небагато важить: у цьому відношенні доречніше говорити про наш пасив,— про актив же нам забороняє нагадувати наша скромність».

Яка благотворна ця скромність! Як освіжаюче діє вона в час світової кризи, коли нації охоплені несамо-

* З приводу створення Інституту націй, ідею якого висунув професор університету у Христіанії [83] Герхард Гран у статті, надрукованій у лозаннському журналі «Ревю політік інтернасьйональ». Моя відповідь спершу з'явилася під назвою «За всесвітню культуру».— *Р. Р.*

витим марнославством! Проте народ Ібсена має право високо тримати голову серед своїх європейських братів і у більшій мірі, ніж будь-який інший письменник, великий норвезький відлюдник відмітив своєю печаттю сучасний театр і сучасну думку. На нього були спрямовані погляди французької молоді, і автор цих рядків звертався до нього за порадою.

Всі ми — всі народи — є боржниками один одного. Об'єднаймо ж наші борги і наші надбання.

Кому б найбільше личила скромність у наші дні — це інтелігентам. Їх роль у війні була жахлива, і цього не можна пробачити. Вони не тільки не зробили нічого, щоб зменшити взаємне нерозуміння, щоб приглушити ненависть, а, за рідкими винятками, зробили все можливе, щоб поширити її і зробити жорстокішою. Ця війна була до певної міри їхньою війною. Вони отруїли своєю смертельною ідеологією тисячі умів. Певні своєї правоти, честолюбні, безжальні, вони принесли в жертву заради перемоги своїх примарних ідей мільйони молодих життів. Історія їм цього не забуде. Герхард Гран побоюється, що особисте співробітництво між інтелігентами воюючих країн буде можливе дуже не скоро. Якщо мова йде про старше покоління, про тих, кому перевалило за п'ятдесят і хто в тилу веде словесну війну в академіях, університетах і редакціях, то думаю, що Герхард Гран не помиляється. Малоймовірно, щоб ці інтелігенти будь-коли зблизилися між собою. Я сказав би навіть, що це зовсім неймовірно, якби не знав дивовижної здатності людського мозку забувати, цієї гідної жалю і водночас рятівної слабкості, яка, проте, потрібна розумові, щоб жити. Однак у даному випадку забути важко: інтелігенція спалила свої кораблі.

На початку війни ще можна було сподіватися, що

хоча б дехто з тих, кого захопили сліпі пристрасті перших днів, через кілька місяців чесно визнає свою помилку. Вони цього не схотіли. Ніхто не пішов на це — ні в тому, ні в другому таборі. Можна навіть помітити, що в міру того, як множаться згубні для європейської цивілізації наслідки війни, люди, яким належить охороняти цю цивілізацію і які самі почувають свою відповідальність, не тільки не визнають своєї вини, а роблять усе, щоб поглибити своє засліплення. Як же можна сподіватися, що після закінчення війни, коли будуть виміряні всі завдані нею лиха, інтелігенція у своїй гордині наважиться сказати: «Я помилялася»? Це значило б вимагати надто багато. Цьому поколінню не судилося до кінця своїх днів зцілитися від своєї духовної недуги. З цього боку мало надії. Підождімо ж, коли недуга минеться.

Ті, що мріють відновити зв'язок між народами, повинні покласти свої надії на інше покоління — те, чия кров ллється зараз на війні. Порубка війни жорстоко спустошила лави цього покоління. Воно ризикує бути винищеним, якщо війна триватиме, що цілком можливо,— можливе все! Людство, подібно до Геркулеса, стоїть на роздоріжжі — Ercole in livio [84] і один із шляхів, перед яким воно нерішуче зупинилося, приведе до європейського харакірі (у тому випадку, коли Азія вступить у гру і якщо підсиляться лють руйнування, приклад чого подала Німеччина, а за нею й інші). Але зараз ми ще маємо право надіятися, що європейська молодь, яка перебуває в арміях, уціліє у достатній кількості і зможе взяти на себе належну їй післявоєнну місію: примирити думку ворогуючих націй. В обох таборах я знаю чимало незалежних умів, які прагнуть після укладення миру здійснити цей інтелектуальний зв'язок. Вони нікого не виключають заздалегідь, крім

тих,— чи то в їхній країні чи у ворожій,— хто зганьбив думку, віддавши її на служіння ненависті. Думаючи про цих молодих людей, я твердо переконаний (і в цьому я розходжуся з Герхардом Граном), що після війни всі нації зблизяться значно тісніше, ніж це було раніше. Народи, що раніше не знали один одного або бачили один одного тільки на презирливих карикатурах, зрозуміли за чотири роки, проведені у багнюці окопів, у пазурах смерті, що в них та сама плоть, яка однаково страждає. Випробування, однакове для всіх, воно збратало їх. І це почуття буде тільки розвиватися. Бо, намагаючись передбачити, які зміни у взаєминах між націями стануться після війни, люди недостатньо думають про те, що після війни прийдуть інші потрясіння, які можуть змінити саму суть націй. Приклад нової Росії, який би не виявився безпосередній результат, не буде втрачений для інших народів. Глибоке єднання народжується в душах народів, це ніби велетенські корені, які простягаються під землею всупереч усім кордонам. Щодо інтелігентів, відірваних від народу і яких безпосередньо не торкнулися ці соціальні зрушення, то вони інтуїтивно відчувають на собі їх вплив. Незважаючи на зусилля, які тривали протягом чотирьох років, щоб розірвати зв'язки між письменниками двох таборів, я певен, що назавтра після укладення миру в обох таборах будуть засновані інтернаціональні журнали та видання *. Я знаю такі проекти, ініціаторами яких (і до того ж найбільше пройнятими європейським духом) є молоді письменники — солдати

* Це передбачення здійснилось у значно ширших масштабах, ніж можна було сподіватися: у роки, що настали після Версальського миру, між паризькими видавцями відбувався справжній торг за право видання творів іноземних авторів,

з фронту *. Ми — я маю на увазі кількох представників мого покоління,— безумовно, підтримаємо наших молодших товаришів. Ми вважаємо, що в такий спосіб можемо послужити не тільки інтересам людства, а інтересам нашої батьківщини, і при цьому з більшою користю, ніж погані порадники, які проповідують озброєну ізоляцію. Кожна країна, яка тепер замикається в собі, приречена на загибель. Минув той час, коли юні сили європейських народів, що кипіли молодим завзяттям, потребували перегородок, щоб усвідомити своє значення. Дозволю собі нагадати слова старіючого Жан-Крістофа:

«— Я не боюся сучасного націоналізму, він зникне з часом, він уже зник. Це — тільки одна із сходинок сходів. Видирайся на вершину! Кожний народ почував (перед війною) настійну потребу зібрати свої сили і підбити підсумки. Бо всі протягом сторіччя змінилися завдяки взаємному обміну думками, завдяки величезному вкладу умів усього людства, які створюють нову мораль, нову науку, нову віру. Хай кожен перевірить свою совість, щоб знати, хто він і яке його надбання, перед тим як разом з іншими увійти у нове сторіччя. Наближається нова ера. Людство збирається підписати новий договір з життям. Суспільство оживає на нових засадах. Завтра неділя. Кожен підбиває підсумок тижня, кожен має своє житло і хоче бачити свій

а також «європейських», «всесвітніх», або ж «інтернаціональних» журналів. Найзапекліші націоналісти поспішили очолити такі видання, щоб використати їх у своїх цілях. Сила потоку була нездоланною. (Примітка 1923 р.).— *Р. Р.*

* Одним із тих, кого я мав на увазі в той час, був Раймон Лефевр, який згодом, як відомо, трагічно загинув, повертаючись з Росії. Він був одним із засновників «Кларте». (Примітка 1923 р.).— *Р.Р.*

дім чистим, перед тим як стати разом з іншими перед спільним богом і укласти з ним новий союз».

Війна (навіть проти нашої волі) є жорстоким ковадлом, де кується єдність європейської душі.

Я хочу, щоб ці інтелектуальні зв'язки не обмежувалися Європою, а поширилися на Азію, і на обидві Америки, і на великі острови цивілізації, розсіяні по всій земній кулі. Безглуздо, особливо зараз, що народи європейського Заходу докладають сил, аби знайти глибоку різницю між собою, в той час, як вони більше ніж будь-коли схожі один на одного своїми позитивними якостями і недоліками, нині, коли їх думку, їх літературу майже не можна відрізнити одну від одної; коли у всьому почувається одноманітне нівелювання умів, скрізь — мляві, виснажені, вичерпані індивідуальності. Наважусь сказати, що всі вони, взяті разом, не дають ще нам підстави надіятись на оновлення духу, якого людство має право ждати після цього жахливого потрясіння. І тільки звернувшися обличчям до Росії — до цієї широкої брами, розчиненої у світ Сходу,— ми почуємо свіжий новий подих, що віє звідтіля (у глибокому розумінні цього слова).

Розширимо поняття гуманізму — того, що був дорогий нашим батькам, але згодом звуженій до рамок грецько-латинських підручників. У всі часи держави, університети, академії, всі сили консервативних умів намагалися спорудити із нього греблю, яка б стримувала нові душевні пориви в галузі філософії, моралі, естетики. Нині греблю розхитано. Рамки привілейованої цивілізації розбито. Тепер наш обов'язок сприйняти гуманізм у його повному значенні, яке охоплює духовні сили всього світу: пангуманізм.

* * *

Хай цей ідеал, виголошуваний то тут, то там деякими передовими умами, або реалізований у такому факті, як заснування у розпалі війни центрів вивчення світової культури (як Institut für Kulturforschung у Відні *) — хай цей ідеал сміливо проголосить своїм прапором інтернаціональна Академія, що, як я того бажаю, разом з Герхардом Граном могла б бути створена за ініціативою Норвегії!

Відзначу, що Герхард Гран слідом за професором Фредеріком Стангом, очевидно, обмежує свої задуми організацією науково-дослідного інституту, бо наука здається йому більш міжнародною за своєю суттю, ніж література і мистецтво.

«У мистецтві і літературі,— пише він,— ще можна у якійсь мірі обговорювати переваги і невигоди, зумовлені ізоляцією того чи іншого народу або антагонізмом людських груп. У науці таке обговорення було б повною нісенітницею. Царство науки — це ввесь світ... Політична кон'юнктура її не обходить».

Я вважаю цей поділ необгрунтованим. Жодна царина духу не була прикріше заплутана у війні, ніж наука. Якщо література і мистецтво часто-густо були натхненниками злочину, то озброїла злочинців наука. Вона постаралася зробити їхню зброю ще страшнішою, вона розширила межі страждання і жорстокості.

* На базі цього інституту виникло «Товариство світової культури» («Weltkulturgesellschaft»), органом якого є газета «Erde» — «Земля», покликана сприяти розвиткові духовної діяльності всього людства. Перший номер, одержаний мною, цілком присвячений полум'яному сповіданню віри «пангуманізму».— *Р. Р.*

Додам, що навіть за мирних часів я не раз бував вражений гостротою націоналістичних почуттів у середовищі вчених, наприклад, коли та або інша нація обвинувачувала другу у тому, що та викрадає її кращі винаходи і навмисне забуває про їх походження. Насправді ж наука охоплена тими ж згубними пристрастями, які роз'їдають літературу і мистецтво.

І, з другого боку, якщо наука потребує співробітництва всіх народів, то мистецтву і літературі не менш корисно буде вийти з «блискучої ізоляції» [85].

Не кажучи вже про технічні вдосконалення, які призвели в галузі живопису і музики протягом останнього віку, що так погано почався, до несподіваного і чудесного збагачення зорових і слухових естетичних сприйнять,— вплив філософа, мислителя, письменника може знайти свій відбиток у всій літературі епохи; він може скеровати на новий шлях психологічні, моральні, естетичні і соціальні дослідження. Хто хоче ізоляції, нехай лишається в ізоляції! Але республіка духу постійно прагне розширити свої кордони; і найвизначніші люди — це ті, чия могутня індивідуальність уміє об'єднати всі розпорошені скарби людської душі.

Отже, не будемо обмежувати ідею інтернаціоналізму галуззю самої лише науки,— хай ця ідея зберігає всю свою широту і на практиці, хай виникне Інститут світового мистецтва, літератури і науки.

* * *

Втім, я певен, що таке починання не може залишитися поодиноким. Тепер інтернаціональна культура не може більше бути предметом розкоші для привілейованих. Практичне значення Інституту націй було б невелике, якби вчителі не були об'єднані з учнями одним

спільним настроєм, якби все викладання не було пройняте одним спільним духом на всіх етапах навчання.

Ось чому я вітаю як плідне починання і щасливу прикмету створення університетською молоддю в Цюріху «Міжнародного союзу студентства» («Internationaler Studentenbund»). «Ця молодь, яка жорстоко постраждала від нечувано тяжких випробувань війни, усвідомила, яка велика соціальна відповідальність, що її покладає на неї привілей освіти, і прагне знищити зло в його корені». (Я цитую благородні формули їх програми). «Ми прагнемо об'єднати всіх тих, хто причетний до університетського життя в усіх країнах, хто об'єднаний спільною вірою у благодійний вплив вільного розвитку духу; ми збираємо їх докупи для боротьби з бездушною машинізацією і мілітаризацією, яка все більше захоплює всі галузі життя. Молодь хоче здійснити ідеал Університету, який був би центром вищої культури, служив би самій лише істині, який був би справжнім вогнищем наукових досліджень, цілком незалежним у своїх переконаннях від держави, далеким від приватних, так само як і від класових, інтересів».

Ця вимога свободи наукових досліджень і незалежності думки, це згуртування молодої інтелігенції для захисту цього істотного і безперервно порушуваного права, здаються мені надзвичайно потрібними. Якщо ви не хочете, щоб співдружність між учителями різних країн лишилася тільки умоглядною, не досить того, щоб вчителі лише об'єднали свої зусилля. Треба, щоб вони мали можливість без перешкод приносити плоди своєї праці мислячій молоді всіх національностей. Хай зникнуть бар'єри, зведені державами між двома групами — двома поколіннями, які шукають істину: вчителями та учнями!

* * *

Я мрію про ще більше. Мені хотілося б, щоб насіння світової культури з самого початку навчання було посіяне у середовищі дітей — учнів гімназій та шкіл. Я висловив побажання, щоб у початкових школах усіх європейських країн запровадили обов'язкове вивчення однієї з міжнародних мов...

Крім того, я вважав би за необхідне, щоб до програми початкової середньої освіти входив курс історії світової думки, літератури, науки і мистецтва. На мій погляд, неприпустимо, щоб навчальні програми замикались у межах однієї нації та ще й охоплювали періоди у два-три віки. Незважаючи на всі спроби зробити освіту сучасною, дух її залишається по суті архаїчним. Зберігається моральна атмосфера давноминулих років. Я не хотів би, щоб моя критика була невірно витлумачена. Я дістав класичну освіту. Я пройшов усі ступені університетської науки, я почав життя в епоху, коли ще процвітали латинські вірші і латинська мова. Я схиляюсь перед античним мистецтвом і перед античною думкою. Аж ніяк не бажаючи применшити значення цих скарбів, я хотів би, щоб вони, подібно до нашого Лувра, стали надбанням широких народних мас. Але я мушу зауважити, що не треба бути рабом того, чим захоплюєшся, йдеться, зокрема, про наше ставлення до класичної думки. Зовнішні форми греко-римської культури, які в'їлися в нас, не відповідають більше сучасним проблемам: людям ще з дитинства навівають обтяжливі забобони, від яких вони у більшості випадків так і не можуть звільнитися до кінця свого життя, та і все наше сучасне суспільство відчуває на собі цей гніт. Мені здається, що одна з моральних помилок, від яких над усе страждає тепер розбурхана Європа, поля-

гає у підтримуванні героїко-риторичного культу греко-римської батьківщини, а цей кумир так мало відповідає сучасному природному почуттю любові до батьківщини, як боги Гомера справжнім релігійним потребам нашого часу.

Людство старіє, але воно не стає зрілішим. Як і раніше, воно зв'язане уроками, затвердженими у дитинстві. Найтяжча його хвороба — лінощі, які заважають його оновленню. І все ж таки обновитися, випростатися необхідно. Людство вже протягом багатьох віків обмежує себе лише невеликою часткою своїх духовних багатств. Воно нагадує велетня, наполовину розбитого паралічем. Воно дає атрофуватися частині своїх органів. Чи не пора перестати калічити нації, чи не вистачить з нас цієї системи існування у вигляді розсіяних членів одного великого організму, який міг би панувати над нашою планетою?

Membra sumus corpori magni [86].

Хай з'єднаються між собою ці члени і хай постане новий Адам — Людство!

Вільнюс, 15 березня 1918 р.

ДЕКЛАРАЦІЯ НЕЗАЛЕЖНОСТІ ДУХУ

Трудівники духу, товариші, розсіяні по всьому світу, протягом п'яти років роз'єднані арміями, цензурою і ненавистю воюючих націй! Ми звертаємося до вас сьогодні, коли знову відкриваються кордони, з закликом відродити наш братній союз! Але це повинен бути новий союз, міцніший і надійніший за той, що існував раніше.

Війна розладнала наші лави. Переважна більшість інтелігенції віддала свої знання, своє мистецтво і свій розум на службу урядам. Ми нікого не хочемо звинувачувати. Ми знаємо слабкість душ окремих індивідуумів і стихійну міць великих колективних течій: останні змили перших в одну мить, захопивши їх непідготовленими до опору. Хай цей досвід стане нам хоч у пригоді для майбутнього!

Насамперед вкажемо на катастрофу, до якої призвело майже суцільне відступництво розуму і його добровільне рабське підкорення розгнузданим силам. Мислителі і митці роз'ятрили болячки, що терзають Європу, отрутою ненависті. Вони намагались знайти в арсеналі своїх знань і своєї уяви старі і нові історичні, наукові, логічні і поетичні обгрунтування цієї ненависті; вони працювали, щоб зруйнувати взаєморозуміння між людьми. Тим самим вони принизили Мисль, представниками якої були. Вони перетворили її на знаряддя пристрастей та егоїстичних інтересів клану, держави, вітчизни або класу. Тепер усі нації, що билися—переможниці і переможені,—виходять з цієї дикої бійки змучені, спустошені і в глибині душі (хоч вони у цьому не зізнаються) принижені і соромлячись цього припадку безумства. Разом з ними виходить обдурена і зганьблена Мисль.

Повстаньмо! Звільнімо дух від цих компромісів, від цих принизливих союзів, від цього прихованого рабства! Дух не може бути нічиїм слугою. Це ми — слуги духу. У нас нема іншого володаря. Ми створені, щоб нести його світоч, щоб захистити його, щоб згуртувати навколо нього всіх заблудлих людей. Наш обов'язок — твердо тримати кермо, вказувати іншим провідну зірку серед ночі розбурханих пристрастей. Серед цих пристрастей — гордості, жадоби взаємного винищення —

ми не приймаємо жодної. Ми відкидаємо їх усі. Ми шануємо одну лише Істину, вільну, таку, що не знає кордонів і меж, не знає расових або кастових забобонів. Звичайно, нам не байдужа доля людства! Заради нього ми працюємо, але заради нього, *взятого в цілому!* Для нас не існує народів. Ми знаємо лише Народ — єдиний, всесвітній Народ, який страждає, бореться, падає, знову підводиться і продовжує йти вперед суворим шляхом, залитим його кров'ю,— Народ, де всі люди — брати. І от для того, щоб вони усвідомили, як ми, це братерство, ми підіймаємо над їх сліпою боротьбою Ковчег Єдності — знамено Духу вільного, єдиного, множинного і вічного [87].

Вільнев, весна 1919 р.

ПРИВІТ РОСІЙСЬКИМ ЧИТАЧАМ

Російські мої друзі, дякую вам за те, що ви так цінуєте мою думку і — перші у Європі — побажали випустити повне зібрання моїх творів. Ваша симпатія не дивує мене: вона відповідає моїй. З перших же слів, якими ми обмінялися в той час, коли мій ще отрочий дух відкрився подихам усієї землі, ми пізнали один в одному братів.

Мені хочеться сказати про причини моєї любові до вас.

Насамперед (ви це знаєте) я зобов'язаний нею вашим письменникам: Гоголю, Тургенєву, Достоєвському і, головне,— Толстому. У книзі, присвяченій життю великого Провидця з Ясної Поляни, я розповів, яким одкровенням були його твори і твори Достоєвського для молодих французів мого покоління. Трагедії Есхі-

ла і драми Шекспіра не могли потрясти душі своїх сучасників глибше, ніж сколихнули нас «Ідіот», «Брати Карамазови», «Анна Кареніна» і велика епопея, яка, на мій погляд, посідає серед цих шедеврів місце якоїсь «Іліади»,— «Війна і мир». Те, що вони принесли нам, на Захід, обтяжений інтелектом, мистецтвом і розчаруванням, в іронічну і стомлену Францію Флобера, Мопассана і Ренана, яка розтратила свою кров і віру у лихих війнах, революціях, що не вдалися, і в моральній проституції Другої імперії, було буйним подихом з надр землі, пробудженням вічного Адама, подібного до мікеланджелівського, чиє могутнє тіло вмить оживає при електричному зіткненні з силами землі. Це була насамперед полум'яна любов до правди, любов не абстрактна, а плотська, любов духу, подібна любові до жінки, якою володієш,— одержимість правдою, такою живою, безпосередньою і трепетною, що руйнувалися стіни між читачами і всією рештою світу, і вони здійснювали, самі того не відаючи, заповіт індійської мудрості: «Все це — ти... У тобі все суще...» Безпосереднє єднання з усім світом живих істот... Ніколи не забуду блискавки цього одкровення, яка розірвала небо Європи близько 1880 року.

Другою причиною таємної симпатії, яка потягла мене до вас, була, коли я її зрозумів, прихована трагедія вашої долі, чий хвилюючий голос орга́ном звучав у піснях ваших митців,— вікове мучеництво руської людини, яка впертіше за всі інші народи у всі часи історії несла і винесла тягар страждання. Я не люблю страждання, як мені це приписували. Син Бургундії, онук Кола Брюньйона вверяє своє вогнище покровительству Радості: вона — сонце життя. Але не від нас залежить, щоб сонце не огорталося хмарами. Єдине, що ми можемо,— це зберегти під хмарами, у нашому

серці, відблиск захованого сонця. Ви зберегли його у надрах самої глибокої ночі — юним, ясним, незатьмареним, подібно до ясних очей ваших малят і свіжого джерела ваших чудових пісень... Ні, я не люблю страждання. Але більш за всіх людей я люблю тих, хто пройшов крізь нього, не зломившись і не принизившись, не втративши скарбу свого внутрішнього життя,— тих, хто, навпаки, зумів, як добрі орачі, добре обробити землю, по якій пройшло страждання. Адже і я теж навчився сіяти у борознах, прокладених випробуваннями боротьби. Тому я почуваю себе попутником тих народів, які, подібно до вас, зросили свої лани сльозами і кров'ю. Тим золотавіше колосяться їх ниви.

Велика революція, чиїм мечоносцем і в той же час хрестоносцем стала Росія, відкриває собою новий період в історії людства. Надто рано ще судити про її плоди. Такий колосальний експеримент, розпочатий у важких умовах наприкінці катастрофічної війни, серед розрухи Європи і конвульсій людської душі, озлобленої чотирма роками підлої бойні, не міг бути здійснений без шукань, помилок і грандіозних страждань. Народ, що був призвідником цієї революції, сам мав бути зораним нею полем. Хто сказав: Месія,— сказав: Розіп'ятий. Справді, такі героїчні страждання, таке надлюдське терпіння, такі доблесні жертви і самозречена відданість ідеї,— людині майбуття,— роблять всі інші народи боржниками СРСР (їм не чужі докори сумління: вони так мало зробили, щоб допомогти СРСР у справі, яка перевершує сили одного народу і здійснена на користь усього людства).

Тому я схиляюсь від їх імені перед тими синами Росії, до яких, ніби передбачаючи їх, був звернений останній девіз Жан-Крістофа:

«Тим, хто страждає, бореться — і переможе».

* * *

Тепер мені хотілося б коротко викласти глибокий зміст заповіту, вірепого мною моїй творчості.

Передусім повертаю вам той заповіт, який я одержав від ваших великих синів толстовської доби, але (чи насмілюся це сказати) повертаю його дозрілим, позолоченим теплим небом Франції і сонцем Середземного моря,— заповіт всесвітньої правди і любові: «Бачити дійсність такою, якою вона є — без псевдоідеалізму, без ілюзій, без покровів,— і все ж таки любити її». Подвійний закон мужності і ясності думки більш ніж коли-небудь необхідний в наші дні запеклих битв, коли за всяку ціну треба зберегти зверхність духу.

Але я вважав за потрібне відмовитись від толстовського «аскетизму», який відкидає або піддає сумніву деякі великі форми життя: чисті, безкорисливі мистецтво і науку, і могутні пристрасті, які надувають, подібно до вітрів, вітрила життя,— всю цю здорову і дику дійсність, яку Толстой, як ніхто у світі, пізнав і виразив у своїх великих художніх творах, але до якої апостол, що жив у ньому, ставився з недовірою. Я хочу правди більш повної і ясної. Я хочу любові більш широкої і не затьмареної турботою про гріх. Я хочу не збіднення людських сил, а оволодіння ними, їх упорядкування і повної гармонії. Словом, я хочу незрівнянно більше здоров'я, аніж моральності. Справжнє здоров'я духу, серця і тіла є найвищою моральністю. Для нього нестерпні жорстокість, безглуздя, неуцтво, мерзенна нищість і сліпі близнюки: деспотизм і рабство. Справжнє здоров'я — краса. Прекрасні бажання, прекрасні думки і прекрасний порив волі.

Я вірю в необхідність взаємопроникнення любові

і розуміння. Любити, щоб розуміти. Розуміти, щоб любити. І прагнути до розуміння всього, всіх людей, усіх живих істот, навіть найворожіших. Не треба побоюватися, що в натурі здоровій і сильній це може паралізувати її активність. Навпаки, це зміцнить її, зробить її правою (в обох розумінням французьких слів justesse et justice — правильність і справедливість), чіткою, гармонійною і незлобливою. Ми, люди, завжди змушені боротися один з одним,— нехай же принаймні ця боротьба буде чесною, без уїдливості, без злостивості. Переможе не сліпий, одержимий маренням, а той, хто спокійно і проникливо дивиться у корінь речей, хто мудро судить, хто достатньо високий, щоб жаліти тих, кого він має повалити у прах, і хто, подолавши їх опір і зруйнувавши перепону, яка заважає людству рухатись вперед, простягає ворогам братню руку.

Мій же заповіт, моє покликання, «демон», який підтримував мене протягом шістдесяти років мого суворого життя, моя пристрасть — це внутрішня незалежність, свобода духу, великий вічний голос, що звучить у глибині кожного «я».

Це — найістотніше в наш час, коли все у демократіях Європи і Америки під тією чи іншою формою прагне знищити індивідуальності, зігнуті, як ассірійські полонені під п'ятою деспота-держави. Я визнаю стихійну міць нового божества — «Маси», як оспівав його Гомер Сполучених Штатів, великий індивідуаліст Уолт Уїтмен. Я вітаю це божество, як вітають Сили, що керують планетними світами і зв'язують їх між собою. «Маса», яку я поважаю, не є інертною, подібною до гранітної брили масою. Чим була б, чого була б варта людська маса, яка існувала б тільки у сукупності своїх частин і під молотом розпадалася б на тисячі піщи-

нок? Треба, щоб кожна піщинка містила в собі енергію всієї брили, щоб кожна піщинка була сама по собі маленьким Космосом, щоб ядро душі, джерело Сили було те ж саме в цілому і в найдрібнішій частці цілого. Якщо ви хочете, щоб людське Ціле було всесильним, нехай кожен із вас буде цим людським Цілим, у якому зосереджується все життя, готове рінути назовні і просяяти.

Ромен Роллан викликає до життя і будує душі вільні, такі, що усвідомлюють свою свободу, внутрішню свою нескінченність, заповітні глибини свого океану. Він жадає особистостей і народів, які йдуть вперед, ніколи не зупиняються у поступальному русі людства.

Людський дух незмінно відданий владі власних своїх дітей — ідей одного дня, одного року чи одного віку, теорій, які прагнуть звести до точної і закінченої формули величезну дійсність, котра вічно перебуває в русі. Ці ідеї і теорії є потребою практичної дії, викликаної моментом, тимчасовими гіпотезами розуму, що хоче пояснити сучасними способами таємницю світу, якою силкується оволодіти людина. Та ніколи не слід забувати,— і я вважаю своїм обов'язком нагадувати про це,— що за межами кожної такої системи, метафізичної або фізичної, наукової або суспільної, тягнуться нескінченні простори, куди йде шлях людського прогресу; і щоб іти цим шляхом, не слабнучи, потрібна цілковита незалежність духу: ніщо ніколи не повинно зв'язувати його; він завжди повинен бути готовим відкинути завтра в ім'я нової правди, більш широкої, більш високої і повної, те, що він вважав правдою сьогодні. І ніколи не повинен він повертатися назад!

Російські брати і сестри, що йдете на чолі Європи! Я йду з вами за тієї умови, що ми ніколи не скажемо «Стій!» і ніколи не скажемо «Ми біля мети». Мета не

досягнута і ніколи не буде досягнута. Вона далі, все далі й далі. Хай не спинять вас ніякі перепони!

І протиставимо «Amor Fati» [88] — цьому зреченню гордого раба, який віддає себе владі господаря,— міцну впевненість, що Fatum — Фатум — це ми самі... Ми — не наші примхи, випадковості, неприборкані пристрасті, а наше сучасне. Ми — наша глибинна суть, вільний погляд нашого розуму і його безстрашна воля.

Вільнюс, 1929 р.

ПРОЩАННЯ З МИНУЛИМ

Недавно я перечитав свої статті, писані між 1914 і 1919 роками і об'єднані у двох збірках: «Над сутичкою» і «Предтечі»; незважаючи на відмінність назв, обидві книги утворюють єдиний ряд думок, що є діями, і, як такі, різко сколихнули пристрасті тієї епохи. Я переглянув також свій щоденник воєнних років, тридцять невиданих зошитів якого містять ряд взаємно пов'язаних документів і роздумів, що є коментарем до ряду статей і дають ключ до внутрішньої драми. Я повернувся звідти, ніби з далекої і важкої подорожі, яка аж ніяк не кінчилася разом з війною, а триває ось уже сімнадцять років.

О, про це, звичайно, і не підозрюють ті, хто загубив мій слід у 1914 році, і гадають, що приєдналися до мене, якщо вони через сімнадцять років досягли нарешті того пункту, з якого я вирушив тоді, коли у вересні 1914 року писав «Над сутичкою». То був лише початок невпинного походу, шлях якого я засівав вирваними з коренем забобонами, викритими ілюзіями, відкинутими дружбами... І я ще не досяг мети...

Звичайно, людина, яка вирушила в путь у перших числах серпня 1914 року, не могла передбачити все те, що їй доведеться кинути, і все те, що вона здобуде; які втратить горизонти, які відкриє!.. Здалека йшов мандрівник!.. Його шлях простягся від старої французької буржуазії, із старої французької провінції і з центра Франції, вихованої в дусі двох неклерикальних релігій — Батьківщини і Революції (єдиної Революції: 1789 року! Французька буржуазія не хоче знати більш ранніх революцій і заперечує наступні. Через те, що ця революція 1789 року — її революція — дозволила французькій буржуазії досягти вершин її Долі, вона вважала, що Долі звершилися: Революцію скували...).

Одна з двох релігій, що з'єдналися воєдино під звуки «Марсельєзи» і гуркіт гармат у битві при Вальмі,— Батьківщина — у дні мого дитинства тільки-но оновила свої слабнучі сили у кривавій бані 1870 року... Їй присвячували літанії і щодня гундосили співучими голосами слово «реванш». Інша — Республіка — з часів президента Греві і зятя його Вільсона проживала «у власному будинку»,— заможною рантьєршею, здобувши собі ордени (навіть приторговувала своїми орденами...). То був офіційний культ, що міцно посів державне крісло, урочисто освячений у 1889 році в пам'ять взяття Бастілії, яку за сто років до цього зруйнувала велика буржуазія, а потім знову спорудила — на цей раз у вигляді вогнетривкої шафи. Свідомо насаджена плутанина завжди панувала у церкві Республіки. І не з учорашнього дня! Слід нагадати, що в момент, коли впав ніж термідора, Революцію 89 року поцупили темні авантюристи, які створили Директорію і Наполеона I. Те саме продовжували послідовно, методично і урочисто сини, онуки і правнуки жірондистів і якобінців, що

примирилися одні з одними, не випускаючи з рук так званого «національного добра», грошових мішків і маєтків тих, хто був колись гільйотинований їхніми предками. Тепер вони, гладкі і ситі, сумлінно розчавили «худих» Комуни і наживалися на Панамі. У ті «панамські» роки я тільки-но розпочав викладати і за службовим обов'язком мав прищеплювати житейську мораль у відповідному дусі, але більше року не витримав. А скільки поколінь начиняли цими фальшивими принципами! На всіх стінах красувалися фальшиві ідеї під потрійним горезвісним девізом: «Свобода, Рівність і Братерство».

І все ж, і все ж!.. Скільки чесних людей вірило цим словам наївно і щиросердно!...

Потрясіння прийшло нежданo-негадано. Це був шок, викликаний справою Дрейфуса [89]. Наче тигри, кинулися один на одного обидва кумири, які доти являли собою нерозривну єдність — Батьківщина, Революція. Відразу ж були зірвані офіційні маски, і на мить з'явилися у своєму справжньому вигляді Справедливість, Свобода, а разом і — Сила, вірніше Сили: Революція і Армія,— коротше, насильство. Протягом кількох місяців Франція марила під шквалом, що налетів; здавалося, усе тріщить по швах, дехто так і не опритомнів від цього потрясіння. Прибічників різних вірувань не вдавалося примирити. А втім не можна було обійтися ні без тих, ні без других. Але через те, що хотілося жити, а сил збагнути суть проблем не вистачало, обидві сторони погодилися без дальших слів вважати, що кризу переборено. Відбувся мовчазний торг між обома ворогуючими, однаково розмальованими кумирами; вони відчували потребу спертися один на одного. І, вичерпавши свої сили, знову потонули в перини ідейних компромісів. Компроміси вітчизни, справедливості,

свободи і цивілізації — це прапори, під якими політичний володар Капітал приховує свої підступи: зловмисність таємних договорів, від яких залежать долі народів, і безсоромне пограбування народів сильними державами.

Проти саме цього компромісу і повстала на початку віку купка молоді (і я з Пегі в тому числі). Стоїчна, безкорислива любов до правди і чистоти п'янила, пекла своїм білим полум'ям кращих людей Франції, позначених печаттю Бетховена і «Воскресіння» *. «Двотижневі зошити» безстрашно закликали йти в атаку проти брехні у політиці і злочинів цивілізації. Не вирішивши ще зріло, яку з двох ідей, що володіли нами, вибрати — Батьківщину чи Людство,— або поєднати їх, ми хотіли помститися за їхню профанацію, вигнати крамарів з храму і очистити культ двох Богинь-матерів, які для нас були сестрами. З усіх сил сурмили «Жан-Крістоф» і Пегі про містику Дії, про героїчну релігію Життя-жертви, про самопожертву заради віри, якою б вона не була.

Один з тих, хто почерпнув з цих джерел, один з дуже небагатьох, хто, почерпнувши, не зрікся їх, Жан-Рішар Блок розповідає у своєму новому збірнику «Доля віку» (1931 р.):

«Вся наша молодість була осяяна словом, яке перетворилося на наш девіз, наше право на буття, наше гасло: Служіння... Воно панує над усім духовним життям Толстого... «Жан-Крістоф» разом з Пегі, разом з фантасмагорією дрейфусівських років зводили навколо нас фортецю людських зобов'язань і морального обов'язку... Нашим ідеалом було добровільне служіння.

* Саме в ці роки з'явився у Франції цей визначний твір Толстого.— *Р. Р.*

Найтяжчим наслідком цих настроїв виявилося те, що в 1914 році вони перетворили нас на слухняних підданих» *.

Жан-Рішар Блок додавав: «Здається, лише один Ромен Роллан уникнув цієї сліпої покірності, бо, значно більше толстовець, ніж ми, захопився ідеєю іншого служіння; його осявала релігійна свідомість, самотня і автономна» **, і він чітко уявляв собі, як здригався я, бачачи в серпні-вересні 1914 року, що мої друзі, мої молодші брати потонули в тому потоці, який Крістоф переплив. Але чи не йшли вони по його слідах?

Так, вони йшли за ним. Але він не встиг перевести їх на інший берег... Ось якого листа, сповненого благородства, надіслала мені 25 серпня 1914 року мати одного з них, чудового юнака двадцяти двох — двадцяти трьох років, доброго, милого, великодушного, який був убитий в одному з перших боїв у Лотарингії:

«Німецька куля вбила нашого єдиного сина. Перед від'їздом він кілька разів висловлював мені бажання написати Вам. Чи встиг він це зробити в останню хвилину, сумніваюсь, і тому хочу виразити те, що почував він і багато його друзів, які, можливо, вбиті теж. Уся ця прекрасна молодь почерпнула у ваших книгах ту силу, той героїзм, які, на жаль, надто часто гасить критичний дух нашого виховання. Ваші твори породили Вам справжніх учнів, яких Ваш вплив підніс над повсякденністю. Ви навіяли їм той радісний запал, який дозволив їм піти так мужньо, не оглядаючись з гіркотою на те, що вони залишали. Краса їх благородної

* Ж.-Р. Блок — «Толстой, або Добровільне служіння».— *Р. Р.*

** Той самий світогляд висвітлений мною цілком точно в статті «Толстой, вільний дух», надрукованій у травні 1917 р. у женевському журналі «Ле таблетт», згодом включеній у збірку «Предтечі».— *Р. Р.*

жертви допоможе тим, хто їх оплакує, примиритися з їхньою смертю і з тими нещастями, якими загрожує нам ця жахлива війна. Мені хотілося сказати Вам, чим вони Вам зобов'язані, і подякувати від їхнього імені».

Ця подяка мені краяла серце!

О! Коли я почув цих барресів, цих бурже, які захоплювалися «чеснотами», розквітлими завдяки війні, я волав з глибини серця: «Нікчеми! Нещасні! Ми, ми посіяли ці чесноти в серцях юних героїв! Ми приготували ці жертви... Та не для вас! Не для вашої війни! Ваша війна нічого не створила. Ваша війна їх убила».

Тепер зрозуміла трагедія людини, що написала «Над сутичкою»..

Це героїчне покоління 1914 року — то були наші молодші брати, наші учні, діти. Ми їх виховали. Але нам не вистачило часу вказати їм шлях. Та ми й не могли цього зробити. Бо, визнаємо, ми самі не знали шляху. До останнього часу ми стояли в нерішучості на перехресті доріг *.

Така моя сповідь — сповідь цілої епохи. Я не хочу і не буду щадити ні себе, ні інших! У перші дні серпня жоден з нас не спромігся розібратися у вбивчому для нас змішанні двох понять, у яких втілювались два наших ідеали: Батьківщина, Людство. Ми не хотіли жертвувати ні тим ні другим. Нас вабила облудна надія досягти гармонії між ними. Кажучи «ми», я маю на увазі не лише інтелігентів, які протуркотіли всім вуха своїм «ми орали». Я маю на увазі людей дії, що

* Символ цієї нерішучості — два сіамських близнюки, Крістоф та Олів'є: один — Олів'є — відмовляється від війни, другий — Крістоф — готовий стати солдатом... («В домі»). Правда, під старість Крістоф підіймається «над сутичкою» націй («Грядущий день»). Проте юні читачі лишились на півдорозі.— *Р. Р.*

їх я знав чимало, і тих, що грали перші ролі у державі. Сам Жорес до останнього дня не зробив вибору між римським ідеалом озброєної нації і ідеалом народів, які повстали і побраталися.

Раптом розверзлася прірва... Вибирай! Але вибирати було вже пізно. За нас вибір зробили інші. Так потворні сили минулого пожирають майбутнє.

* * *

Я перебував тоді у Швейцарії. Пробуджувався від довгого чарівного сну. Руки любові, що покоїлися на моїх повіках, закривали від мене хмари, які насувалися у червні і липні найпрекраснішого літа... (Чи було колись літо прекрасніше? Трагічна краса цих днів, коли замишлялося вбивство Європи!). А як розімкнулися пальці коханої, виявилося, що в світі настала ніч. Війна була оголошена.

Мені потрібно було чимало часу, щоб у цій пітьмі знайти свій шлях. І я й не думав про те, щоб вести інших. Це була зовсім не моя роль. Ким я був? Поетом-музикантом, якого навідували часом передчуття майбутнього (мені не минуло ще двадцяти років, коли я почув наближення катастрофи до західного світу; свідченням цієї настирливої думки є багато з моїх юнацьких драматичних творів, здебільшого не виданих). Але політики я ніколи не торкався. Якщо Жан-Крістоф, мій син, моє «я» у тридцять років, всупереч моєму бажанню, зробив моє ім'я чимось на зразок збірного пункту вогню, палаючого на верховині, а втім, такого, який горить не без диму, якщо французька молодь хотіла бачити в мені старшого брата, який міг стати до певної міри моральним керівником і товаришем (про що свідчать листи),— то питання громад-

ської діяльності я уступав людям, більш до того покликаним: трибунам-соціалістам (більшість з них були моїми друзями, і я їх поважав), свободомислячим інтелігентам на зразок Анатоля Франса, Октава Мірбо, які у тяжкий час вели наступ на твердині реакції, що розгнуздалася, університетським професорам, поважним моїм колегам,— адже я мав нагоду (в студентські роки, а згодом викладачем у Вищій Нормальній школі і в Сорбонні) близько взнати їхній ясний розум, критичні методи схиляння перед істиною і приписував їм незалежність духу і безстрашність розуму...

Блукаючи навпомацки вночі, я все чекав і чекав, що пролунає, нарешті, їхній голос і скаже мені: «Ось шлях!»

Але ніщо не долинало до мене, крім брязкоту зброї і глузливого співу типових смільчаків:

Шкварте, вітчизни сини!..

Всі вони зреклися, а Жорес був убитий.

Повна самотність. Перші серпневі тижні — то був трагічний діалог з самим собою, внутрішня самоперевірка і відхід від світу у своє «святе святих». Я вирішив тоді, що з двох наших богинь — Батьківщина, Людство — перша зжерла все. А друга була забута... Невже лише я один вірую ще в неї? І коли всі ті, хто ще вчора був першим її прихильником, мовчать, чи не зобов'язаний заговорити я? Але що я скажу? За яким правом? І хто слухатиме мене?.. І ось починають до мене доходити перші листи друзів, що їдуть воювати. Усі тріумфують, захоплено вірять у тисячоголову французьку Калі [90], у вітчизну минулого, майбутнього, у вітчизну королів, республік, хрестових походів, соборів і революцій. 10 серпня я записав у щоденнику:

«Що я можу? Вони всі жадають цієї війни. Вони щасливі пролити кров на її олтар. Я не можу більше

їх жаліти. Хай звершаться долі! Але я не допущу ненависті у своє серце. De profundis clamans [91]. З безодні ненависництва підношу тобі мою пісню, божественний Мир...»

У ті дні (16—25 серпня) я пишу свою оду «Ага pacis» — «Жертовник миру» *. Вона мій первісток, народжений війною. Але це дитя я залишаю при собі. Хто захоче слухати його пісню? Я наважусь надрукувати її лише через рік, на різдво 1915 року, у женевських газетах. І у відповідь пролунає лише грубе зубоскальство.

Тим часом кожний день приносить нові нещастя: душа омертвіла. Бельгія палає. Ворог вдерся у Францію.

Здається, що все загинуло: друзі, батьківщина, цивілізація. І почуваєш, що ти гинеш разом з ними...

Борсаюсь на дні прірви. Бачу жахливе безумство, бачу, як прекрасну європейську молодь з її душею, що жадає самопожертви, заманили в ганебну пастку. Серце крається від грубого протиріччя між величчю жертви і підлістю мети. Я розриваюся між благоговійним схиляннням перед тим, хто йде на смерть, і гнівним протестом проти вбивць, злочинних керівників і зловісних інтелектуалів обох таборів, які починали вже підступну лайку через голови фронтовиків (самі ж бо вони сховалися)!

Ось у яких умовах, у дні битви на Марні (11—12 вересня), я написав і прочитав своєму старому женевському другові Паулю Зейпелю сторінки, названі «Над сутичкою».

Я перечитую сьогодні це привітання приреченій молоді, «котра винагороджує нас за роки скептицизму

* Вона опублікована як вступ до книги «Предтечі».— *Р. Р.*

і кволого гедонізму»; так я думаю і зараз, і ніколи від цього не відступлюсь. Надто страждала моя юність між 1880 і 1895 роками у Парижі від підлого суспільного егоїзму, пошлого опортунізму, парламентської і літературної продажності, щоб не вітати сильніших братів мого маленького «Аерта» [92], тих, хто пішов на самопожертву. І чим чистіша ця жертва (в усякому разі, у свідомості кращих), тим трагічніше було дивитись на те, як жахливо вона профанується владарями країни і громадської думки. Ось чому, розкриваючи обійми тим, хто з піснями йшов на муку, я кинув своє обвинувачення тільки їхнім вбивцям (свідомим чи несвідомим), трибунам, мислителям, церкві і урядам. Це й викликало проти мене шалене цькування: злочинці себе впізнали, удар досяг мети.

Що міг я зробити ще? На що була здатна в той час слабка і самотня людина? Греблі були прорвані. Європа вже затоплена. І моя стаття пророкувала крах Європи. Вона віщувала також революції, падіння імперій, насамперед Німецької... «Прийде час і царизму...»

Єдиною можливою для мене діяльністю лишалося зібрати одинаків, що зберегли незалежність, «гагі nantes» [93], щоб захистити хоч би незалежність духу *, щоб, наскільки це можливо, «гуманізувати війну». Тоді я ще не перевірив на досвіді несумісність двох понять: «війна» і «гуманність», у чому б вони не виражалися.

* Я робив тоді спроби зібрати в Швейцарії волелюбних інтелігентів, що належали до воюючих націй. З цього приводу розпочалося листування з Стефаном Цвейгом (він перший з моїх німецьких друзів поділив мої погляди), з голландським письменником Фредеріком ван Ейденом, який ще до війни зібрав навколо себе інтернаціональний гурток визначних представників інтелігенції (серед них Ратенау, Густава Ландауера та ін.). На тому справа й закінчилася.— *Р. Р.*

Моя проповідь миру, хоч і дуже поміркована,— вона була надрукована 22—23 вересня у «Журналь де Женев»,— загубилася, не знайшовши відгуку, серед гуркоту страшних боїв, які точилися на Ені вже десять днів, і в атмосфері ненависті, викликаної Реймською пожежею. У Франції її почули лише через місяць, якщо не пізніше. Але Франція тоді була вже не та.

Протягом перших двох місяців втіхою для мене була відносна поміркованість французьких газет * у порівнянні з нечуваною маячнею німецької літератури і преси. А ще більше віра в те (чи тільки надія? бо довіра була вже підірвана), що головні винуватці не в таборі союзників, крім, проте, Росії.

Незабаром ця помилкова думка розвіялася.

«Роздмухувана безвідповідальними риторами ненависть вбивць» (слова, які я вже на початку вересня у своєму особистому щоденнику з глибокою огидою кинув назад в обличчя Барресу) все більше поширювала свою заразу майже по всій французькій пресі і звідти просякала в свідомість майже всієї нації. Я гадав спочатку, що це тимчасове помутніння розуму. Але воно ставало все розважливішим, все жорстокішим в міру того, як віддалялася перша найгрізніша небезпека. Врятувавшися, звір мститься за пережитий ним страх. Між 20 і 25 вересня я записав гіркі, але вільні вже від ілюзій роздуми про силу циклону і «справжню цінність сучасних душ»...

«Нинішня криза показала мені істинну природу людей, яких, здавалося мені, я прекрасно знав. Маска впала, і там, де я сподівався знайти людські, люблячі

* За винятком заспівувачів на зразок Барреса, душевна жорстокість якого незабаром виявилася. Втім, ті, хто, як я, знав його раніше, абсолютно не були здивовані.— *Р. Р.*

обличчя дорогих мені друзів, я побачив лише ікла та піну молодих вовків, що вишкірилися»...

Я вже нічого не чекаю від Європи... «Уся Європа — будинок для божевільних. Кожен уявляє себе богомотцем» (Щоденник, 28 вересня).

І першого жовтня — на чотири роки раніше ніж інші,— шукаючи суддю за межами Франції, я пишу президенту Вільсонові *:

«Пане президент, серед цієї зловісної війни, наслідком якої буде в усіх випадках зруйнування Європи, до Вас і до Вашої країни звертаються погляди всіх тих, хто має сумні привілеї не бути захопленим пристрастями цієї бійки. Піднесіть скоріше Ваш справедливий і твердий голос серед ворогуючих братів! Мова йде не лише про інтереси народів, що вступили у двобій, а про цивілізацію в цілому, яку поставлено під загрозу цією блюзнірською боротьбою. Хай Сполучені Штати Америки нагадають Європі, яка втратила розум, що жоден народ не має права заради задоволення своєї гордині і ненависті розхитувати будівлю людського прогресу, для спорудження якої потрібно було стільки віків геніальної творчості і праці».

Даремно додавати, що мешканець Білого дому ніколи не відповів мені.

Шостого жовтня, переїхавши з Веве до Женеви, щоб працювати у Міжнародному Червоному Хресті, в «Агентстві у справах військовополонених», що тоді відкрилося, я писав:

«Як нещадно нинішня криза зірвала машкару з людей, і особливо з верхівки інтелігенції! Як швидко і цілковито ці мислителі, що так ревниво чванилися своїм розумом, зреклися своїх принципів свободи, гу-

* Тоді ж я надіслав йому свою статтю «Над сутичкою».—*Р. Р.*

манності, які нібито сповідували, і розтоптали їх! Я їм цього не забуду згодом, коли в мирний час, що настане, вони знову почнуть віщати з кафедри своє вільнолюбство, своє братерство з усім людством. Це їм нічого не коштує! Вони не мали мужності навіть одну годину захищати свої ідеали, коли звір пробудився. Які ж ви слабкі, о друзі мої!»

Ці слова не застаріли і тепер, коли пацифізм знов став «хорошим тоном», бо служить інтересам правлячих сил — політиці і грошам. Я мав сумне задоволення бачити, що багато з тих, чиї малодушність і капітуляцію я затаврував тоді, гордо повчають мене громадянської мужності і миролюбства тепер, коли небезпека минула, а вони перебувають під егідою офіційної влади, зацікавленої у відновленні торгівлі.

Працюючи в «Агентстві в справах військовополонених», я написав у жовтні дві статті: «Менше з двох лих» і «Inter arma caritas» («Милосердя в годину війни»). Тепер вони здаються дуже блідими. Вони борються лише з ненавистю — не з самою війною,— і борються, головним чином, з її проявами у ворожих лавах. Шаленство несамовитої німецької гордині вибухнуло в ці місяці * цілим потоком незграбних статей, закликів, колективних протестів, де висловлювались найвідоміші люди, і серед них багато таких, що, здавалося б, застраховані від цієї зарази...

Тому цілком зрозуміло, що у своїх писаннях, які відносяться до жовтня і листопада 1914 року, я енергійно протестував проти цього потоку німецької ідеології «надлюдини» (Übermenschheit). Але я надто пере-

* Прекрасний абсолютний виняток — Герман Гессе. Він надрукував 3 листопада у «Нойє цюріхер цайтунг» сповнену благородства статтю, надихану відомими словами Бетховена в Дев'ятій симфонії («О друзі, не ці звуки!...»).— *Р. Р.*

оцінював французький розум, не підозрюючи ще, як він розгубився. В усякому разі ці статті явно грішили прихильністю до Франції.

Отже, тим більше варто уваги, що саме ці статті і викликали проти мене шквал ненависті і бруду... У бій вступив і університет, який уславився антиклерикальним і якобінським духом; мій колега по Сорбонні, завзятий історик французької революції Олар, колись освистаний на лекціях реакціонерами, відкрив атаку проти мене. Він перший публічно доніс на мене в газеті «Матен» від 23 жовтня, зробивши мені честь тим, що від імені Сорбонни висловив свою незгоду зі мною *. А на другий день йому почали підгавкувати всі рупори реакції — «Аксьйон Франсез», «Ентрансіжан» і «Круа». Це був священний союз: Олар, Леон Доде і «Круа»! Тепер я з гордістю згадую, що першим дістав від них удар. Але в першу мить, зізнаюсь, я ніби з неба впав. Ось спис, що кинула в мене газета «Круа» (я прибив його на стіну, як воєнний трофей):

«У «Журналь де Женев» швейцарець Ромен Роллан, який нещодавно як іноземець читав у Сорбонні факультативний курс, оплачуваний його слухачами **,

* Він повторив свій напад з подвоєною лютістю в «Енформасьйон» від 16 січня 1915 р. з приводу маніфесту каталонських інтелігентів, що я опублікував. Він обвинувачував цих видатних мислителів і художників у тому, що вони — переодягнені німці.— *Р. Р.*

** Іноземним читачам, яким значно скоріше, ніж французьким журналістам, дозволено не знати мого curriculum vitae (біографії.— *І. О.*), нагадую, що я походжу з старовинного французького провінціального роду, без жодної домішки іноземного елемента, і що французький університет, де я одержав усі належні вчені ступені, доручив мені вести постійний додатковий курс з історії мистецтв на Паризькому факультеті філологічних наук, який досить скромно, але офіційно оплачувала держава.— *Р. Р.*

м'яко докоряє «своїм німецьким друзям» і рішуче засуджує союзників, які «розхитують стовпи цивілізації» за допомогою козаків, марокканців, суданців і сікхів»... Навіть п. Олар, колишній пацифіст, не вагаючись, таврує в «Матен» поведінку цього стовпа безсоромності, який уявляє себе стовпом цивілізації».

Мої друзі, що розгубилися (я маю на увазі небагатьох з тих, хто не кинув мене, коли знялася тривога), благали мене замовчати або зректися своїх слів. Мій видавець, перелякавшись *, писав мені, що книжкові крамниці оголосили бойкот «Жан-Крістофу», і благав мене написати статтю, де б я зрікся сказаного... Кожного ранку пошта приносила мені на сніданок повну миску плювків, букет анонімних погроз, які пророкували мені ту саму долю, що спіткала Жореса, а також вимогу, щоб я називав себе не Роландом, а Ганелоном [94]. Весь літературний набрід, який я відхльостав у «Ярмарку на площі», скористався нагодою, щоб віддати мене на розтерзання громадській думці. Один з товаришів по перу, Альфред Капюс, по-рицарському запропонував мені надрукувати у «Фігаро» мої пояснення.

Я написав «Лист до тих, хто мене обвинувачує» (він увійшов до збірки статей «Над сутичкою»). Дату його варто зазначити: 17 листопада 1914 року! Отже, мені закидали статті, ще повні стриманості і благоговіння перед батьківщиною, аж до «Милосердя під час війни» (30 жовтня) і невеликої героїчної елегії на честь Бельгії — «Народові, який страждає за справедли-

* Після перших місяців розгубленості він — і це робить йому велику честь — визнав мою непохитність вірною і почав мене захищати з мужністю і відданістю, які не залишали його до самої смерті. Назавжди збережу про нього вдячний спогад і охоче називаю тут його ім'я — Ембло, вірний друг.— *Р. Р.*

вість» (2 листопада). Я почуваю тепер, більше ніж тоді, всю підлість і delirium tremens [95] цих обвинувачень. У моїй відповіді обвинувачам я не взяв назад жодного слова. Ще різкіше підтверджував те, що написав,— свою вірність німецьким друзям і свою відмову винуватити весь німецький народ за дії його главарів. Я переходив далі до нападу на тих, хто своїми писаннями і виступами розпалювали ненависть у Франції,— а одна фраза, коли стаття була надрукована, викликала справжню лють: та, де я пророкував зловісним комедіантам — проповідникам «війни без кінця», що одного дня вони перші «вдарять по руках» з зареїнськими сусідами, «коли мова зайде про прибутки» (бозна, чи вони переривали свої ділові стосунки за останні десять років!). Найзавзятіші французькі націоналісти 1915 року почали влаштовувати всілякі темні справи з найпідступнішими німецькими аферистами-націоналістами. Але менш за все прощають, коли кажуть правду про те, що є, і про те, що буде.

Мої друзі були охоплені жахом. Видавець написав: «Це надрукувати неможливо, бо призвело б до найсумніших наслідків. Альфред Капюс і Ваші друзі, з якими я вирішив порадитись,— ми всі вважаємо, що ця стаття ще небезпечніша, ніж ті, які підпалили гніт біля діжки з порохом. Благаю вас не друкувати її навіть за кордоном. Хай інші виступлять Вашими захисниками: можливо, їм пощастить добитися Вашого виправдання...»

Не відкладаючи відповіді, я написав тоді ж таки (24 листопада), що, «коли друзі почнуть шукати пом'якшуючі провину обставини, я буду змушений відмовитись від таких друзів... Я маю право на власні переконання і на те, щоб висловлювати їх. Ні в якому разі не обіцяю надалі мовчати. Якщо мені доведеться

бути свідком того, що моя батьківщина чинить несправедливо, я краще загублю своє життя, аніж стану мовчазним співучасником... Я не маю наміру виправдовуватися. Мені соромно, що в моїй Франції великодушні почуття можуть вважатися небезпечними... Захищаючи Францію від люті, що засліплює її, я захищаю честь Франції. Коли-небудь вона радітиме, що я хоча б наперекір їй лишився вірним її традиціям справедливості і гуманності».

І, щоб підкреслити свою рішучість, я написав «Кумири» (4 грудня): з усіх статей того часу ця менше за інші щадила французьку інтелігенцію...

«Не більше пишаюсь я і французькою інтелігенцією... Нечувана легкодухість, з якою її натхненники відступили всюди перед колективним безумством, повністю доводить їх моральну неспроможність...»

«Батьківщина тут іменувалась «кумиром», і не більше я пощадив кумира демократії, який союзники намагалися приплутати до горезвісної «війни за право»... «Хто розтрощить кумири?..» Усім їм: батьківщині, демократії, релігії, культурі, цивілізації — я протиставив лісову фіалку свободи...»

Віднині мости майже було зруйновано. Кращі з моїх старих друзів, які раніше захищали мене проти громадської думки й проти самих себе, сумно випустили з рук зброю. Найдорожча для мене жінка писала, що, «коли вона читала «Кумирів», у неї стискалось серце» *. І завжди вірна мені моя мати попереджала з Парижа, що «Кумири» кардинально змінили думку моїх друзів про мене — не на мою користь (20 грудня).

* Це тривало недовго. Після ряду втрат, що випали на її долю, вона змінила думку. Згодом, рискуючи всім, вона виступила на мій захист.— *Р. Р.*

І, проте, того ж дня — 20 грудня 1914 року — я читаю у своєму щоденнику: «Вперше з липня місяця я знову відкрив рояль». П'ять місяців я лишався в розлуці з моєю щовечірньою подругою — музикою; думка не могла відірватися від тодішніх жахів і відмовлялася від усього, що могло повести її вбік. 20 грудня я записав з гірким спокоєм:

«Я починаю ставати байдужим до загибелі, що загрожує народам, які самі шукають її і нібито навіть знаходять у цьому задоволення. Я не борюся більше за них, а тільки за честь. Сьогодні ввечері грав мого милого Моцарта і релігійні мелодії старих німців».

(Якби тільки знав про це Фредерік Массон! Він звинуватив би мене у зраді...)

Але що ж сталося, звідки цей переворот у почуттях?

Дві події відбулися саме в грудні.

По-перше, хвилі ненависті розбурхалися з жахливою, ще небувалою силою. Це для мене було особливо нестерпно через те, що для Франції небезпека зменшилася. Найнезалежніші і найзначніші з мислителів приєдналися до загального хору: Бергсон і Ремі де Гурмон, що урочисто покаялися у «своїй вині». А ватажок усієї цієї зграї, Баррес, з піною люті впивався в горло вже не тільки німцям, але й французьким пацифістам *. Слідом за ним — Андре Боньє, Луї Бертран, Еміль Пікар, який заходився заперечувати науковий геній німців, Академія наук, католицький Паризький

* «Еко де Парі» від 19 грудня: «Віднині неприпустиме існування пацифістів... Не враховуючи кількох наївних людей, що потрапили в середовище свідомих злочинців, пацифісти завжди були провідниками германізму... Це такі самі злочинці, як ті, що намагаються тепер врятувати Німеччину».— Див. ще статтю Барреса в тій самій газеті від 3 січня 1915 р. про «Мерзенний пацифізм».— *Р. Р.*

університет на чолі з його ректором Бодрильяром. Моральна атмосфера цілком змінилася. Саме в цей час Берлінська Академія наук одноголосно засудила маячні просторікування одного з своїх членів, професора Лассона, а рада Лейпцігського університету благородно дала відсіч Оствальду. Німеччина поверталася до інтелектуальної стриманості в той саме час, коли Франція розсудливо розпалювала злобу. Я строго зважив слово «розсудливо» перед тим, як написати його, бо з усіх моїх приватних джерел, з усіх признань, що доходили до мене з Франції, я дізнавався про безмежну втому французького народу, про те, як він прагне миру,— проти цього й виступила уся кровожерна зграя журналістів, інстинктивно і за наказом.

Мені дуже прикро, що доводиться так різко висловлюватися про людину, талант якої я ціную, талант, але не моральні принципи, яких вона позбавлена. Справді, як розцінити ту люту радість, з якою Баррес заздалегідь смакував повільну смерть Німеччини, «доведеної до відчаю...»

Минуло шістнадцять років, а мене все ще охоплює огида, почуття каламуті, як тільки я подумаю про цю людину і її «патріотичний» садизм. Я заперечую за ним право вважати себе представником Франції. До якої б раси він не належав, я до неї не належу. Нема нічого спільного між мною і кровопивцями!

Та чашу переповнило те, що й французька Швейцарія намагалася настроїти ліру в тон цим крикам. 23 грудня «Трибюн де Лозанн» вустами обуреного Рене Пейо картала мене, неупередженість і доречність чого я цілком оцінив (сподіваюсь, і мої теперішні читачі оцінять): «Можна подумати, що автор насамперед хоче бути громадянином людства!..» Газета «Журналь де Женев», злякавшися нападок на мене в газеті «Тан»

(17 грудня) і у великих «благомислячих» французьких газетах, помітно до мене охолонула, роздратована тим, що я її скомпрометував...

Легко зрозуміти, чому я відвернувся в ті дні від цього «людства» і віддав перевагу моїй милій, кинутій подрузі — музиці *.

Але це ще було не все! У ці дні в мене відкрилися очі. Я починав розуміти всю відповідальність союзників... Я почав здогадуватися, що війна — це загальноєвропейський злочин і що відповідальність за нього падає на всі держави...

Перелом 1914—1915 років був також і для мене різким переломом у свідомості. Зрозуміло, мені це далося нелегко! Цілі дні, місяці смертельних тортур потрібні були мені, щоб народити на світ нову істоту і переступити через своє минуле, що вмерло. Похмурі дні, дні, коли з тугою в серці й у свідомості я лежав, «затуливши обличчя і намагаючись вкусити солодкість смерті...» **.

Втім, вже не вперше поцілунок смерті повертав мені смак до життя...

Я знову рушив у путь. І подолав тяжкий перевал. Але на повороті мені довелося сказати минулому: «Прощай!» Колишні друзі здебільшого кинули мене ще

* В той час переді мною відкрилися й інші пристановища мисли і мистецтва: Індія, яка мала оновити моє життя,— першу електричну іскру звідти донесли до мене книги Ананда Кумарасвами «The Arts and Crafts of India and Ceylon» — «Мистецтво й ремесла Індії й Цейлону» *(англ.)*, з якими я ознайомився цієї зими; у березні 1915 р.— знайомство з симфонічними видіннями геніального литовського художника Чюрліоніса; а в наступному місяці — з гомерівськими епопеями мого великого сусіда Карла Шпіттелера.— *Р. Р.*

** Щоденник від 13 березня 1915 р.— *Р. Р.*

раніше. Та по той бік гори я знайшов нових друзів. Декотрі вже поспішали до мене наперекір вітру — так безстрашно летять перелітні птахи.

Перший з цих голосів долинув здаля, у відповідь на заклик статті «Над сутичкою»,— чарівний голос Елеонори Дузе. Два рядки олівцем з Рима 13 жовтня 1914 року:

«Хай принесуть втіху Вашому серцю Ваші ж слова! Над сутичкою! Говоріть, ще, ще! Ви маєте право...»

І незабаром з іншого кінця Європи, голос іншої жінки,— Еллен Кей (18 грудня).

Але в проміжках долинали до мене також голоси з Франції. Напад, розпочатий Оларом і паризькою пресою, зробив мені ту послугу, що доніс мої слова до французів, які без цього, можливо, і не почули б їх у своїй похмурій самотності. Я побачив, як до мене простягли руки: спочатку Марсель Мартіне (24 жовтня) і Амедей Дюнуа (31 жовтня), давній друг Толстого Павло Бірюков (4 листопада), професор філософії в Бордо Доден, Анрі Гільбо, який 13 листопада мужньо звернувся до мене з відкритим листом в газеті «Батай синдикаліст», викладач ліцею імені Вольтера Шовелон, П.-Ж. Жув (25 листопада), Мерсеро, Жорж Піош, Фернан Депре, Франсіс Журден, Едуард Дюжарден, Гюстав Дюпен, Жак Меніль, Базальжет, Еміль Массон, Гастон Тіссон, Едмон Пріва, Фелісьєн Шаллей та інші...

Нарешті, 22 березня 1915 року, наче весняна ластівка, з'явилася з Берліна знаменна звістка, привіт від А. Ейнштейна:

«З газет я дізнався, як мужньо Ви переносите всі удари, щоб тільки розвіяти тяжке непорозуміння, яке розділяє французький і німецький народи. Гаряче висловлюю Вам мою повагу. Хай Ваш приклад збудить

інших достойних людей від незрозумілого для мене засліплення, що вразило, немов епідемія, стільки ясних і здорових досі умів! Чи удостоїться у майбутніх віках слави наша Європа, яка допустила, щоб трьохсотрічна напружена культурна робота привела лише до заміни релігійного божевілля божевіллям національним? Навіть учені різних країн шаленіють, ніби вісім місяців тому в них ампутували мозок. Передаю у Ваше розпорядження мої слабкі сили на випадок, якщо Ви знайдете, що я можу Вам бути корисним завдяки своєму становищу або зв'язкам з німецькими та іноземними членами академій наук».

Другою, не менш важливою, була така подія.

Наприкінці січня 1915 року до мене з'явився Анатолій Луначарський, майбутній радянський комісар народної освіти. Він був для мене, можна сказати, послом майбутнього — вісником грядущої російської революції, прихід якої наприкінці війни він спокійно, наче щось вирішене, передрік мені.

Легко зрозуміти, що я відчув грунт під ногами, відчув, як виникає нова Європа, нове людство, і хода моя стала певнішою...

А тому ні робітничий народ, виявивши симпатії до моїх виступів, ні реакція, яка зненавиділа мене, не помилилися щодо моєї особи. Едмон Пріва (26 лютого), Росмер (5 травня), Фернан Депре та інші привезли мені з Парижа слова симпатії і подяку за мої статті від робітників-синдикалістів, що зберегли вірність «Інтернаціоналу». А 24 квітня 1915 року Анрі Массіс розпочав в «Опіньйон» образливу кампанію проти мене, вінцем якої був памфлет «Ромен Роллан проти Франції» (липень 1915 р.). Він зробив мені найбільшу послугу. Своєю тупою ворожнечею він досяг від французької цензури того, у чому вона відмовляла моїм

захисникам: він надрукував повністю* мою статтю «Над сутичкою». Фанатик розраховував таким чином знищити мене в очах громадськості. Він досяг того, що поширив мої ідеї краще за всіх моїх прибічників, узятих разом. Через шістнадцять років приношу йому тут мою іронічну подяку.

Я був би щасливий, якби доля нагородила мене тільки такими недалекими розумом ворогами. Мені судилося більше страждати від друзів, на зразок одного, зв'язаного зі мною двадцятилітніми товариськими стосунками, який поспішно зрікся мене, навіть не читаючи моїх статей, боячись скомпрометувати себе, або чесного, але слабовольного Верхарна (я його завжди любив, як і він мене, незважаючи ні на що), який надрукував у ці місяці вірші, сповнені дитинячої ненависті. Він сам від цього страждав і виправдувався, хоч і не міг її позбутися. Але я ніколи не сплутаю Верхарна з огидними бардами на зразок Габріеля д'Аннунціо, який декламував у Кварто поблизу Генуї (5 травня) свою лицемірну «Нагорну проповідь», що нагадує мені кровожерливі проповіді антихриста на фресках Сіньйореллі в Орвієтто...

У цій атмосфері буйного божевілля і старечого слабоумства, коли Німеччина безглуздо пустила міну в «Лузітанію» (7 травня), а Франція, щоб помститися, бомбардувала з аеропланів дітей в Карлсруе (червень), я написав: «Брат наш, ворог наш» (15 березня), «Воєнна література» (19 квітня) і «Винищування обранців» (14 червня). Нападки на мене посилилися.

* Крім одного рядка, який доброчесний п. Массіс, щоб не ображати цнотливість своїх читачів, соромливо приховав від їхнього погляду: у ньому я заздалегідь скручував в'язи орлу царизму. І даремно він старався. Його соромливість нічого не врятувала. В'язи орлу скрутили.— *Р. Р.*

Це був швидкий вогонь з обох сторін. «Тан» підхопила новий обвинувальний матеріал: мене звинувачено у тому, ніби я беру участь у німецькому товаристві «Neues Vaterland» (Нова вітчизна *), що є, як вона вважає, одним з німецьких «знарядь війни», створеним для деморалізації Франції (7 липня). А німці не прощали мені того, що я намагався пробудити у Франції почуття симпатії до них, показуючи, що декотрі з них є жертвами політики їх уряду...

Сімнадцятого липня я послав під три чорти всіх горлопанів — німецьких і французьких. Я написав редакторові цюріхської «Інтернаціонале рундшау» листа, якого він надрукував.

«Цілий рік я жертвував своїм спокоєм, успіхами і дружніми зв'язками заради обов'язку боротися проти безглуздя і ненависті. Я намагався дати зрозуміти обом ворогуючим народам, особливо своєму народові, те, що його противники теж люди і страждають не менше за нього. Не без труднощів спробував я знайти у нинішній Німеччині людей, чия вільна і справедлива думка спроможна перекинути міст над прірвою, яку ряд непорозумінь вирив між нашими націями. Кожна моя стаття була приводом для образ, які сипалися на мене з обох країн. І тут і там я наштовхувався на те

* Це була брехня. Я ніколи не брав участі в цьому товаристві, а тільки листувався з деякими з його членів, до яких належали Ейнштейн та інші визначні представники нової Німеччини, республіканської і соціалістичної, що підготовляла демократичну революцію. Якби французька політика була розумнішою, Франція повинна була б допомогти цим сміливим чоловікам і жінкам, які не раз потрапляли у тюрму за щирість своїх переконань. Але шалений шовінізм французьких правителів не допускав, щоб у Франції знали про цю ліберальну або революційну Німеччину, і вони все зробили, щоб її задушити.— *Р. Р.*

саме нерозуміння. Образи мене не зупиняють, але нерозуміння кінець кінцем обеззброює...

У своїй статті пан Мессер гірко закидає мені, що я відмовляюся визнати німецьку лояльність, і оголошує мене посібником затягування війни!.. Тієї самої війни, яку я майже один серед французьких письменників намагався зробити менш руйнівною і більш гуманною, хоч би поміж інтелігентами воюючих країн... Це вже занадто. Втомившися, я виходжу із сліпої бійки, де кожний з бійців прислухається лише до власної пристрасті і викрикує на все горло лише власні докази, не турбуючись про те, щоб вони дійшли до свідомості інших людей. Я якраз і намагався переконати інших,— намагався зробити неможливе! Не каюся, бо моїм обов'язком було спробувати це, але тепер я почуваю марність дальших зусиль. Поринаю у мистецтво, цей усілілий притулок».

І все ж я зробив останню спробу. Кривавий рік закінчився,— настали роковини вбивства Жореса. Я вирішив вшанувати пам'ять великої спокутної жертви... Це мало завершити цикл статей «Над сутичкою». Але чи повірять мені мої європейські читачі, коли я скажу, що мені коштувало величезних зусиль опублікувати цю поминальну статтю в «Журналь де Женев»? Тодішній редактор відмовився вмістити її в день роковин (31 липня). Він писав мені (21 липня):

«Публіка не зрозуміє, чому ми приділяємо таке місце цій події, особливо наша французька публіка, яка, наче бик від червоного *, шаленіє, почувши ім'я

* Буквально те саме знову заявив мені зараз, у 1931 р., видавець з німецької Швейцарії, який наважився (нарешті!) випустити німецьке видання «Над сутичкою» і «Предтечі» (бо досі всі мої німецькі видавці від цього відмовлялися, боячись образити націоналістичні почуття своїх співвітчизників). Ви-

великого соціаліста, обвинуваченого (може, і несправедливо) в тому, що він хотів розкласти армію і ослабити опір нації».

Я з обуренням протестував і за допомогою мого друга Зейпеля, який трохи соромився за поводження його старої улюбленої газети, добився, що редакція хоч-не-хоч надрукувала мою статтю в номері від 2 серпня. Але я поїхав з Женеви роздратований, прикро вражений, спустошений. Я хотів повернутися на землю. Писав начерки до «Лілюлі» і «Клерамбо». Монату, який просив мене продовжити кампанію у пресі, я відповів 10 серпня:

«Замало одного бажання бути підоймою. Потрібний камінь, на який можна було б спертися. А його ніде немає».

Не думайте, що мій відхід послабив отруйність нападок. Вони стали вдвічі запеклішими. Особливо старалася газета «Голуа»...

Про ці злобні вихватки і лють, ще страшнішу за ту, від якої страждала Європа, я намагався забути у това-

давець попросив мене зняти присвячення «Предтеч» п'яти вбитим: Жоресу, Лібкнехту, Розі Люксембург, Курту Ейснеру і Густаву Ландауеру, посилаючись на те, що від цих імен німецьку громадську думку охоплює лють, наче бика, що побачив червоне». Я відмовився, зазначивши, що коли вони не переносять червоного, то хай подивляться на свої руки. І я затаврував убивць! — *Р. Р.*

Додаткове зауваження 1934 року.— Врешті-решт «Над сутичкою» і «Предтечі» ніколи не були опубліковані німецькою мовою. Коли видавець з німецької Швейцарії після викрутів, що тривали протягом двох років, нарешті вирішив надрукувати ці книги, він зіткнувся з грубою забороною гітлерівського начальства з Німеччини, яке наказало видавцям знищити все видання. І мила Швейцарія слухняно підкорилася.— *Р. Р.*

ристві Шпіттелера, до котрого їздив у Люцерн, Альберта Ейнштейна, що відвідав мене у Веве (16 вересня 1915 р.), Сенкевича, мого сусіди в той час, і Альфреда Фріда, який одержав Нобелівську премію миру...

І з госпіталю, з глибини Африки, з Ламбарене (французький Габон), де він перебував (о, іронія!) під наглядом негрів з французької колоніальної армії, великий ельзасець Альбер Швейцер * розкрив мені братні обійми:

«До нетрів незайманих лісів»,— писав Швейцер,— долинув відгук моїх статей; і мої думки «були тим, що серед мало чого іншого підтримували мене у ці похмурі часи»... «Так бийтеся, серцем я з Вами в цьому бою, хоч і не можу допомогти Вам у теперішньому моєму стані!»

Але найближчим супутником в той час став для мене «Прометей» Шпіттелера. Він був для мене джерелом, що било зі скелі. Я не міг знайти жодного іншого, яке б живило краще мою життєву потребу в свободі, ніж ця душа альпійського Титана.

Відійшовши на кілька місяців від діяльності і омившися у цих могутніх братніх потоках, я повернувся до бою. Але він вступив уже в нову фазу.

Не могло бути й мови про дальше співробітництво в «Журналь де Женев», що гримала на мир, римського папу, Голландію, місію Форда, усіх тих, хто вдавав, ніби виступає посередником ворогуючих народів. Усі швейцарські журнали були для мене закриті, за винятком маленького «Ревю мансюель», що видавав Шарль Бернар у Женеві. Але до мене з'явився союзник —

* Лист від 25 серпня 1915 р.— *Р. Р.*

француз, молодий, палкий, весь у бойовому завзятті,— він був самим втіленням бою — Анрі Гільбо. Він приїхав з Парижа до Женеви на початку червня 1915 року і у січні 1916 року заснував тут журнал «Демен». Я став хрещеним батьком цього видання і одним з головних бійців. Не скажу, щоб я завжди схвалював його дух: він був агресивнішим, ніж мені б цього хотілося; за кілька місяців Гільбо пощастило зустріти в Женеві Леніна та інших російських вигнанців, які спрямували журнал по шляху революційнішому, ніж мій тодішній шлях.

Через природну свою запальність Гільбо постійно дозволяв собі надмірно різкі слова або навіть необачні вчинки, рискуючи серйозно скомпрометувати справу, взяту нами під захист. Під час війни мені доводилося оборонятися від моїх союзників значно більше, ніж від ворогів,— явище звичайне. Якою кількістю листів потрібно було обмінятися з Гільбо, щоб виправити лінію! Але при всьому тому я повністю віддаю шану безумовній чесності, стоїчній і гордій безкорисливості, відчайдушній сміливості юного мого союзника — людини, на яку націоналістична преса — французька і швейцарська — звела ганебний наклеп і яку дуже незграбно, якщо не по-зрадницькому, захищали швейцарські і французькі соціалісти (ще й досі вони не можуть простити йому його впертої непримиренності); кінець кінцем Швейцарія кинула його у в'язницю, потім вигнала; а прокурори Клемансо засудили його на смерть за фальшивим обвинуваченням (його справу було зрештою переглянуто через п'ятнадцять років!).

Крім особистої мужності і сміливості думки, він мав організаторський талант. Під його керівництвом журнал «Демен» з першого ж року досяг високого рівня як у висвітленні питань, так і в доборі документів. Я не

знаю іншого міжнародного журналу періоду війни, який зрівнявся б з ним. Він зміг об'єднати навколо себе імена найбільш незалежних європейських інтелігентів. Це Е. Д. Морель, Бертран Рассел, Фредерік ван Ейден, Генріетта Роланд-Гольст, А. Форель, Латцко, Фріц Адлер та інші разом з усім загоном великих російських революціонерів-емігрантів. Я надрукував там: «Вічну Антігону», «Голос жінки у дні війни», «Свободу», етюд про Шекспіра і у листопаді 1916 року — «Народам, яких убивають» — статтю, що відкриває собою новий період у моїх висловлюваннях проти війни. Ці сторінки, що завершили, наче похмура осінь, рік трагічних роздумів, коли разом з Клерамбо я йшов його хресним шляхом, я прочитав спочатку невеликій групі французьких друзів, що знайшли притулок в Женеві, а згодом у Сьєррі від наступу кривавої пітьми, що вкрила Францію і Європу. Це були Р. Аркос, П.-Ж. Жув і Андре Жув, Фернан Депре, Гастон Тіссон, Франс Мазереель, Клод Салів (Ле Маге), м-ль Дюшен (тепер пані Рубакіна) і моя мужня сестра Мадлен. Така стаття прозвучала тоді як певна декларація повного розриву не тільки з війною, але й зі старим суспільством, з капіталістичним та буржуазним ладом, що породив війну. Я більше нікого не щадив. Судив нації. Обвинувачував справжнього злочинця — гроші.

«...У тому невимовно мерзенному вариві, яке являє собою нинішня європейська політика, найбільший кусень — гроші, кулак Плутона [96], у якому затиснутий ланцюг, що сковує суспільство Плутона і його банди. Ось справжній володар, справжній глава держав. Це він перетворює державу на сумнівний торговий дім, на брудне підприємство... Народи, що приносять себе у жертву, вмирають заради ідей. А ті, хто приносить їх у жертву, живуть заради наживи. Усяке затягуван-

ня війни викриває її як війну ділків, як війну заради грошей...»

Те, що було вірно тоді, у сто разів вірніше сьогодні. Сьогодні гніт капіталу позначається на долі миру в усьому світі, як раніше він позначався на долі війни. Він розв'яже ще війну, і не одну, а може, десять воєн, вже завтра, якщо це буде йому завгодно і якщо (скажемо вголос!) на те буде воля Революції. Бо тепер вона вже близько, юна, могутня і озброєна. Вона стоїть на сторожі біля порога.

У листопаді 1916 року я бачив її наближення і закликáв її. Але з болем передбачав я також, що цей неминучий вибух викличе подвійну ненависть, передбачав і фатальний крах Європи...

«...Європа, прощай!.. Ти загрузла серед могил. Тут твоє місце. Лягай в труну. Хай інші керують світом».

І поставив дату:

«2 листопада День усіх усопших, 1916 р.».

У той день революція ще не почалася, але по всій Європі вона жевріла під попелом. У Франції сколихнулась невелика частина робітників. Я одержав колективного листа від фракції Загальної конфедерації праці, якого доставив мені Мергейм, що їхав у Цімервальд (5—8 вересня 1915 р.). Далі був Кінталь (кінець квітня 1916 р.)., де могутньо пролунав заклик Леніна до класової боротьби і до пролетарської революції. Навіть з французької армії долинали до мене перші відгуки заколоту. Але я був далекий від того, щоб приєднатися до нього. Бо ці стихійні спалахи не мали за собою ні будь-якої теорії, ні організації, ні вождя, щоб керувати ними і певним чином спрямувати. На Заході вони ні до чого не могли привести, крім без-

плідних руїн та військових «пронунсіаменто» [97] на зразок південно-американських. У листах своїх до Гільбо я їх засуджував. Сумніваюсь, щоб і сам Ленін їх схвалював, бо найсміливіші вожді, готові до рішучих дій, не терплять неорганізованих виступів.

У березні 1917 року нас вразила велика звістка. Напоєний надіями, вітер з півночі примчав її на женевські вулиці. Холодний зимовий вітер, що дме в місті Кальвіна, сам того не бажаючи, доніс подих червоної весни... Росія розбила пута *. І лист, надісланий мені Горьким, переривався голосом нової пасхи: «Христос воскрес!» Через охоплену війною Європу він розкривав мені свої обійми. І весь наш загін незалежних французів у Женеві піднявся, щоб відповісти, як відповідають на російський пасхальний поцілунок: «Воістину воскрес!» Для брошури, яку ми видали спільно **, я написав заклик: «Росії вільній і тій, що несе визволення» (1 травня 1917 р.).

І в Сполучених Штатах — у самому вогнищі імперіалістичного капіталізму, що живив війну і в свою чергу обжирався нею, представники вільної думки, ніби магнітом, тяглися до Російської революції, в тому числі журнал «Нью мессіз», редагований Джоном Рідом, який мав через кілька місяців стати безсмертним літописцем Жовтневої революції *** і прах якого покоїться тепер коло підніжжя Кремлівської стіни, біля Леніна. Я простягнув їм руки ****. Вперше у цій статті я закликав до відповідальності швейцарську пресу, яка, виявивши свою злочинну прихильність, намагалася

* 25—27 лютого 1917 р. у Петрограді.— *Р. Р.*
** «Привіт російській революції». У ній разом зі мною брали участь Жув, Мартіне, Мазереель та Гільбо.— *Р. Р.*
*** «10 днів, що потрясли світ».— *Р. Р.*
**** «Вільні голоси Америки» (вересень 1917 р.).— *Р. Р.*

придушити або опорочити всі невтомні спроби Європи покласти край бойні націй (англійська опозиція, французька соціалістична і синдикалістська меншість, незалежна преса Сполучених Штатів, Російська революція). Сторінки ці пройняті духом обурення «людей, які, залишившися вільними, з своєї європейської в'язниці простягають руку друзям в американській в'язниці через океан над людським безумством, безмежнішим ніж Океан».

Трохи пізніше я виступив на захист героїчного Е.-Д. Мореля, якого у жахливих умовах * тримали в англійській в'язниці з приводу сміховинного (і до того ж фальшивого) обвинувачення у тому, що він нібито намагався надіслати мені у Швейцарію одну з своїх політичних брошур. Потім я відгукнувся не лише на книгу Барбюса «Вогонь», цей яскравий обвинувальний акт, пред'явлений старому світові вбивць «пролетарями армій» (березень 1917 р.), але й на скорботні і гнівні відозви молодої французької інтелігенції на фронті **.

У той же час я писав і про те, які страждання, який протест долинає через кордон у несамовитих криках Латцко ***, у біблейській тузі Стефана Цвейга ****, у безпощадному науковому аналізі війни, зробленому професором Ніколаї *****. Іменем «великого європейця» називав я сміливого німецького вченого, який за-

* «Шість місяців найсуворішого загально-кримінального режиму. Вони стали причиною його передчасної смерті.— *Р. Р.*

** «Ave Caesar, morituri te salutant!» («Здрастуй, Цезар, ті, що йдуть на смерть, вітають тебе».) (Травень і жовтень 1917 р.).— *Р. Р.*

*** «Людина, що страждає» (листопад 1917 р.).— *Р. Р.*

**** «Єремія» (грудень 1917 р.).— *Р. Р.*

***** «Великий європеєць» (1 і 15 жовтня 1917 р.).— *Р. Р.*

знав і переслідування і ув'язнення, причому додав, що особисто я тепер вже не обмежуюсь європейським об'єднанням, а включаю до моєї «всесвітньої батьківщини» також Азію і Америку, усе людство.

3 жовтня 1917 року журнал «Демен» загострив свою соціальну орієнтацію. Гільбо, готовий супроводжувати своїх женевських друзів, вождів більшовизму, у їх «відході» через охоплену війною Європу, щоб нести в Петроград полум'я революції, зробив свій журнал їх трибуною у французькій Швейцарії *.

Відзначаю в журналі імена Леніна, Калініна, Луначарського. Гільбо сміливо подавав допомогу, і його «Демен» являв собою єдину на французькій мові збірку документів про революційні події **.

На цьому шляху я супроводжував його тільки як безсторонній спостерігач, пройнятий симпатією до величі героїв і високих цілей, які вони поставили перед собою, але заперечуючи насильственний і кривавий характер застосовуваних ними засобів. Я не був людиною дії, я був людиною мисли і вважав, що мій особистий обов'язок полягає в тому, щоб усіма силами підтримувати чистоту і ясність, справедливість і свободу європейської думки, незалежно від партій. Ленін виявив

* Вони зробили його французьким кореспондентом «Правды».— *Р. Р.*

** 11 липня 1918 р. Гільбо заарештували і посадили до Сент-Антуанської в'язниці у Женеві, обвинуативши його в порушенні швейцарського нейтралітету, насправді ж під тиском французького уряду. Звільнений у вересні, він повернувся до керівництва журналом, але через місяць його знову заарештували і замкнули в каземати Саватанської в'язниці, яка знаходиться у кантоні Валє над Сен-Морісом, звідки він вийшов лише для того, щоб бути вигнаним з Швейцарії; він вирушив до СРСР, до своїх друзів більшовиків. 30-й і останній номер журналу «Демен» помічено жовтнем 1918 р.— *Р. Р.*

бажання, щоб і я разом з іншими поїхав до Росії у березні 1917 року, і Гільбо повідомив мене про це. Я відмовився. У той момент моєї духовної еволюції я не хотів відступати від своєї ролі інтелігента, що стоїть на посту «над усіма сутичками», і втручатися у справу, яку я тоді помилково вважав сутичкою політичних партій *. Тепер я мислю інакше. У ті часи я ще не розумів так ясно, як розумію зараз, суті буржуазної ідеології, хоч би й у найблагороднішій її формі, вірніше кажучи (бо ідеї — це тільки люди), ще не бачив нутра — це вдалося мені зробити лише згодом — жалюгідної породи, яка називає себе «елітою інтеліген-ції», жалюгідної навіть тоді, коли вона чіпляє на себе ярлик «інтернаціональна»... Я приписував цим інтелігентам душевну силу, громадянську мужність, безстрашність думки — якості, яких вони позбавлені, за надзвичайно рідкісними винятками. Вони багато базікають про правду і козиряють цим, проте дійова правда зовсім чужа їхньому характеру; вони використовують правду у своїх цілях, вони навіть додумалися зробити з неї літературний грим, підмальовуючи своє мистецтво. Це — один із способів гримування. Найбільш естетствуючі письменники посилають правду, наче дівку, ловити публіку на панелі. Ще в моєму «Жан-Крістофі» я викинув на звалище усю цю погань, усіх сутенерів «ярмарку на площі», але я тоді ще не знав, не хотів знати багато з того, з чим мені довелося по-

* Незважаючи на це, нападки на мене зовсім не послабшали. Мене гризли в несамовитих пасквілях французькі і швейцарські метелики, що перебували на утриманні у пропаганди «війни до переможного кінця» і намагалися підвести мене разом з Гільбо під обвинувачення у державній зраді. Чимало пасток ставили мені. Мої друзі Шарль Бодуен, Жув і Дебрі відповідали на ці нападки.— *Р. Р.*

знайомитися пізніше. Я твердо вірив у «кращу частину» європейської еліти, у сміливу меншість інтелігенції, рішучих і непримиренних апостолів «Незалежного духу»; до них саме і звернені останні статті «Предтеч». З метою об'єднати їх, я звертаюсь із закликом у своїй «Декларації», що з'явилася навесні 1919 року, якою завершується книга і яку підписали сотні найвизначніших представників інтелігенції усього світу.

Але, як можна помітити в самій редакції моєї відозви, я не обмежуюсь вибраними, а закликаю їх служити народові всесвіту, який страждає, бореться, падає і знову підіймається і який продовжує йти вперед суворим шляхом, залитим його кров'ю. І в написаній у червні 1919 р. замітці, що є коментарем до мого «Листа президентові Вільсону», де я просив Вільсона взяти до своїх рук «справу не однієї партії, а всіх народів», я проголошував одночасно з банкротством Вільсона «крах знаменитого буржуазного ідеалізму» *.

Мій погляд звертався до боротьби і до Геркулесових подвигів молодої Радянської Росії, яка сміливо вступила у двобій з мерзенною гідрою, що її душила. Я надіслав до газети «Попюлер» листа, у якому затаврував воєнну інтервенцію Антанти проти СРСР і підтвердив свої «почуття інтернаціональної солідарності з російським більшовизмом» **. У заключних рядках «Предтеч» (серпень 1919 р.), у додатку до «Декларації

* У 1918 р. я написав «Емпедокла Агрігентського» (квітень), «П'єр і Люс» (серпень), «Лілюлі» (листопад). Якщо дві перші праці є пошуком притулку,— одна в коханні, друга — в абстрактному мисленні, що підноситься над вічним потоком мінливих днів, то «Лілюлі» з корінням вириває ілюзії і брехню демократичної ідеології.— *Р. Р.*

** Див. у «Демен», серпень—вересень 1918 р., першу статтю Гільбо «Нова епоха та інтелігенція».— *Р. Р.*

незалежності духу», разом з жалем, висловленим з приводу того, що серед підписів відсутні підписи «наших російських друзів», відрізаних блокадою ворожих урядів, прямо названо «російську думку авангардом думки світової».

Трагічний досвід п'яти років (1914—1919) у тому вигляді, як він зберігся тоді в моїй пам'яті і як його відображує дзеркало обох моїх книг («Над сутичкою» і «Предтечі»), закінчується, отже, в середині 1919 року стадією вичікування. З одного боку — я зберігаю надію спорудити Град міжнародного духу, який не знає кордонів, на засадах вільного, проникливого і безстрашного індивідуалізму. З другого боку — стрілка компаса показує на Північ, на ту мету, до якої йдуть передові загони Європи, героїчні революціонери СРСР,— ця мета: соціальна і моральна перебудова людства! ...Самий хід подій примусив мене переступити прірву і приєднатися до табору Радянського Союзу.

6 квітня 1931 р.

МАКСИМУ ГОРЬКОМУ

(Це привітання було прочитано в Женеві, у січні 1917 року, перед доповіддю Анатолія Луначарського про життя і творчість Максима Горького).

П'ятнадцять років тому, у Парижі, у приміщенні маленької крамнички, на нижньому поверсі одного з будинків по вулиці Сорбонни, де збиралися ми — Шарль Пегі, я і ще кілька чоловік, які щойно заснували «Двотижневі зошити»,— одна лише фотографія прикрашала наш редакційний кабінет — бідний, охай-

ний, акуратно прибраний, заставлений книжковими полицями. Фотографія зображала Толстого і Горького, які стоять пліч-о-пліч у саду Ясної Поляни. Де роздобув її Пегі? Не знаю, але він дав перезняти її у кількох примірниках, і в кожного з нас на робочому столі знаходилося зображення двох далеких наших товаришів. Частина «Жан-Крістофа» була написана під їх дружнім оком.

Тепер один з цих людей — великий старець, апостол — пішов, пішов напередодні європейської катастрофи, яку передрік і в якій нам так страшенно бракує його голосу. Але другий — Максим Горький — стоїть непохитний на своєму посту, і його вільне слово втішає нас зараз, коли той перший замовкнув.

Він не з тих людей, кого збило з ніг і понесло потоком подій. На фоні принизливого видовища тисяч письменників, художників і мислителів, які протягом кількох днів зреклися ролі вождів і захисників народів і пішли за несамовитим стадом, ще більше розпалюючи його своїми криками і штовхаючи у прірву,— Максим Горький був одним з небагатьох, хто зберіг незайманими свій розум і свою любов до людства. Він насмілився говорити на захист народів, на захист переслідуваних, яким затуляли рота. Великий митець, який довгий час сам жив життям нещасних, принижених, ніколи не відступався від жертв і парій суспільства. Досягши слави, він звертається до них і освітлює яскравим променем свого мистецтва всі ті похмурі тайники, де ховаються злидні і соціальна несправедливість. Його благородна душа, що сама зазнала страждань, не заплющує очей на страждання інших...

Haud ignara mali, miseris succurrere disco... [98]

Ось чому у ці дні випробувань (випробувань, які ми вітаємо, бо вони навчили нас розраховувати на себе

і взнавати справжню ціну сердець і умів), у дні, коли свободу духу придушують всюди, ми голосно заявляємо про свою вдячність Максиму Горькому. Через бої, траншеї, через скривавлену Європу ми простягаємо йому руку. Перед лицем ворожнечі, що лютує між націями, ми утверджуємо союз нової Європи. «Священним союзам» урядів, які живуть війною, ми протиставимо братерство вільних умів усього світу!

30 січня 1917 р.

ПРИВІТ ГОРЬКОМУ *

Братерська дружба, яка єднає мене з Максимом Горьким, тим знаменніша, що ми зійшлися, прийшовши з двох протилежних точок горизонту. Він — із старої Росії, з народу, міцний і загартований. Я — із старої французької буржуазії, слабкий здоров'ям, але незламний духом. Він здобув знання, збивши до крові ноги на шляхах довгих мандрів. Я — протерши лікті й штани на лавах шкіл та університетів. І, безперечно, життя Горького у матеріальному відношенні було куди важчим, ніж моє, але я не впевнений, що воно було важчим і в моральному відношенні. Бо нам обом довелося прокладати собі шлях крізь трясовини і нетрі передсудів. Народ має свої забобони, є вони і в буржуазії, причому ці останні не менш згубні. Каторжна праця випадає на долю того, хто намагається внести промінь світла в цю темряву неуцтва і злої волі.

Прекрасно те, що, доклавши багато сил кожен на

* Написано у зв'язку з вшануванням Горького з приводу його повернення до Москви навесні 1931 року.— *Р. Р.*

своїй ділянці, підбиваючи підсумки наших трудів, ми зустрілися і з першого погляду впізнали один в одному товариша. Незважаючи на несхожість наших життєвих обставин і наших темпераментів, нам довелося пройти через один і той самий досвід. Досвід двосторонній. З одного боку, ми пристрасно відчували велич людської культури, цінність скарбів, нагромаджених розумом протягом століть. А з другого — ми не могли не визнати моральної негідності майже всього класу, що виступав як охоронець цих цінностей, цієї касти «інтелігенції», яка вже протягом двох віків, свідома своєї вищості, підривала у Франції владу правлячої знаті і підготувала революцію 1789 року, але не для того, щоб визволити весь народ, а щоб замінити своєю власною аристократією духу повалену нею родову аристократію і водрузити на цих руїнах владу класу буржуазії, вінцем якого вона себе вважала. У статті Д. Заславського, недавно надрукованій у журналі «На літературному посту» (квітень 1931 р.), я прочитав, що ще до Жовтневої революції Горький почав у пресі боротьбу за справжню культуру проти російської буржуазної інтелігенції, нещадно обвинувачуючи цю касту в пасивності, душевній кволості і пустослів'ї. В той самий час мій «Жан-Крістоф» воював проти паризького «ярмарку на площі», проти експлуататорів мистецтва і думки, проти їх лицемірства, проти їх «ідеалістичної брехні» естетів і балакунів. Про релігію сказано, що вона «опіум для народу». Наскільки цей вислів справедливий і по відношенню до європейського мистецтва і літератури останнього п'ятдесятиріччя! Вони притупили громадську совість, вони дали їй всілякі алібі, щоб ухилитися від громадської відповідальності, каплиці, у яких можна сховатися від дійсності, винайшли приводи, щоб повернутися спиною до дії і сказати:

«Я вмиваю руки перед лицем несправедливості». Навіть найбільш прозорливі, подібно до Флобера, вважали, що спостереження і мисль звільняють від обов'язку діяти. Вони мало не говорили, ніби дія худорідніша за дух. Коли наприкінці минулого віку криза, яка вибухнула під час справи Дрейфуса, захопила такі благородні уми, як Золя,— це було лише коротким спалахом обурення, під час якого тільки на мить об'єдналися народ і найбільш чесні представники інтелігенції. Потім ці останні віддалилися у своє шатро і вже більше звідти не виходили. До останніх п'ятнадцяти років кращі з нас не могли вибратися з тупика індивідуалізму. Ми діяли ізольовано, керовані тільки голосом нашого власного сумління: у цьому була водночас і наша сила і наша слабкість, джерело нашої незалежності і нашого безсилля. Автор цих рядків знав це краще за будь-кого іншого, коли, кидаючи на початку війни 1914 року свій заклик «Над сутичкою», писав з сумною гордістю переможеного: «Я говорю не для того, щоб переконати Європу, я говорю, щоб полегшити свою совість. Нам бракувало твердого грунту, на який ми могли б спертися. «Незалежність духу», як я її розумів у 1919 році, коли підніс свій голос на її захист,— древо, яке простягає свої віти до неба. Але його корені майже повністю оголилися. Воно приречене до загибелі, якщо не вдасться пересадити його в гущу людства, на цей чорнозем, яким є трудящий народ. Горький, що вийшов з народу, нині становить одне ціле з совістю пролетаріату. Він його інтелектуальне увінчання. Горький і пролетаріат — невіддільні один від одного. Люди на Заході, подібні до мене, менш щасливі за нього, марно шукають свій народ, щоб пустити у ньому корені. І я шукав його тридцять років. Написавши у 1900 році «Народний театр», я закінчив цю книгу такими сло-

вами: «Ви хочете створити народне мистецтво? Почніть із створення народу, який був би достатньо вільним від турбот, щоб насолоджуватися ним, народу, який мав би дозвілля, який не був би роздавлений злиднями, непосильною працею, народу, не одурманеного усілякими забобонами, фанатизмом справа і зліва, народу — владаря своєї долі, народу — переможця у боротьбі, яка точиться нині!»

Цього народу я не знайшов на Заході. Я чекаю на нього, кличу його, передвіщаю з самого дитинства.. Грунт Заходу був виснажений і затверділий навколо мене. Але я розкинув свої корені вшир і вглиб! І, пробившися крізь щільну кору Європи, я досяг родючих пластів радянських народів, невичерпного життя, пробудженого у глибинах СРСР. Саме наприкінці цієї підземної роботи мої корені зустрілися з коренями Горького. Наші руки по-братерському сплелися. Нині, стоячи на різних кінцях Європи, ми змішаємо, як побратими, нашу кров і наше дихання. Об'єднаймо нашу енергію! Мисль крокує невидима по всій землі. Хай буде вона животворним соком нового Травня!

10 травня 1931 р.

ГОРЬКОМУ, ПЕРШОМУ УДАРНИКУ ВСЕСВІТНЬОЇ РЕСПУБЛІКИ ПРАЦІ, ПРИВІТ ВІД ФРАНЦУЗЬКОГО ТОВАРИША

Немає потреби представляти Горького європейському читачеві. Його письменницька слава визнана повсюдно. Але тут йдеться про того Горького, навколо якого точаться суперечки і якого французькі естети сором'язливо намагаються вкрити своїм плащем. Це —

Горький, боєць, вождь і глава пролетарської інтеліґенції, яка будує новий світ. Цей Горький майже єдиний в Європі і в усякому разі перший, хто найбільш послідовно показав еліті «скандальний» приклад (іти за яким вона не наважується до того, як корабель почне тонути, тоді вона, подібно до пацюків, спробує рятуватися вплав) видатного представника мистецтва і мислі, визначного письменника, який у всьому ореолі генія і слави переходить у табір революції і звертається до інтелігентів Заходу з того боку барикади. Через цю барикаду переходжу і я і тисну Горькому братню руку.

Уже майже два роки в міру можливості я стежу за його діяльністю як письменника — «ударника», «першого ударника СРСР», як його називають,— за тими кореспонденціями, які з'являються у московських газетах. І я завжди шкодував, що Захід не знайомий з цими пристрасними статтями, де віддзеркалюється стільки ж сувора і полум'яна душа Горького, скільки і нове суспільство, за куванням якого він, стоячи біля горна, стежить і яким керує. Я з задоволенням зустрічаю в цій книзі [99] деякі з тих статей, які вибрав би сам. Можливо, я додав би до них ще деякі, котрі особливо вразили мене як письменника, бо вони знайомлять нас з надзвичайним розквітом мистецтва, літератури і науки тих радянських народів, які протягом століть були позбавлені рідної мови, або тих пролетарських верств, які соціальний гніт завжди відстороняв від культури.

Цей том містить переважно статті двоякого роду: відповіді ворогам і заклики до друзів.

Перші, що дозволяють нам судити, з якою свободою здійснюється в СРСР право критики (вони відповідають на купи злобних і ущипливих листів, одержаних в СРСР),— майже завжди різкі, поривчасті і нещадні. Вони сповнені пристрасті. Вони дихають боєм. Я осо-

бисто віддаю перевагу не цим статтям, незважаючи на їх запал; вони написані скоріше для того, щоб роздратувати противника, ніж переконати його; і роль їх, головним чином, у тому, щоб стимулювати бойовий дух тих, хто і без того є його прихильниками.

Я вважаю важливішими для нас, людей Заходу, ті статті, де Горький, стаючи мудрим і суворим наставником свого робітничого народу, заохочує його, повчає, вказує йому шлях, часом докоряє йому, закликає поважати цінності вікової культури, щоб у нього не виникло наміру знищити їх, підбадьорює молодих людей, даючи їм відчути велич епохи, прославляє високі завдання сьогодення, все багатство життя, яке відкривається перед нами і яке має осягнути нова людина. Відповідаючи тим, хто стогне з приводу краху старих буржуазних кумирів,— лібералізму та індивідуалізму,— він знаходить гострі слова про суть справжньої індивідуальності і справжньої свободи, і мені хочеться навести їх тут, бо, на мою думку, вони могли б розсіяти жахи інтелігентів Заходу, які боягузливо ховаються у свої нори і чия натерта шия пишається з ошийника, який вони йменують «свобода».

«Буржуазне суспільство формує особистість для того, щоб вона служила його цілям,— цілям класу, влада і сила якого грунтується на експлуатації фізичної енергії більшості. Вільний розвиток особистості в буржуазних країнах обмежений ідеями раси, нації, класу, релігії, передсудами «своєрідності національної культури» — своєрідності суто зовнішньої.

Наша Радянська держава будується на засадах соціалізму, у ній обмежувальні ідеї відпадають і особистість дістає право вільного розвитку всіх своїх сил і здібностей. Мені скажуть: це невірно, бо Радянська влада проти свободи слова, свободи преси і всіх інших

«свобод», якими брехливо вихваляються захисники капіталістичного ладу і яких насправді там немає.

Я відповідаю: наша держава встановлює найповнішу і найширшу свободу особистості від ідей, якими протягом багатьох віків утруднювали і обмежували її розвиток. Вона бореться проти особистості тоді, коли ця остання є носієм або проповідницею ідей, які обмежують вільний розвиток її ж інтелектуальної сили. Це саме ті ідеї, на яких грунтується влада капіталістів — класу, раси, нації, релігії... Робітничий клас Союзу Рад в особі його партії визнав ці ідеї шкідливими, визнав, що вони ворожі масі трудового народу, спотворюють людину, і відкинув ці ідеї, заборонив їх пропаганду. Це цілком правильно. Було б смішним і безглуздим донкіхотством, якби в державі робітників і селян пропагувалися ідеї, рішуче ворожі робітникам і селянам, ідеї, які намагаються довести трудовому народові законність і неминучість його рабства».

В іншому місці Горький — психолог, навчений досвідом, дає проникливий аналіз псевдоіндивідуалізму, за який одчайдушно чіпляються в буржуазних країнах поодинокі, останні захисники «незалежності духу»; і він примушує їх переконатися у жалюгідному краху їхніх зусиль.

«Особистість відстоює свою гадану свободу всередині залізної клітки. Клітки, у які замкнуті письменники, журналісти, філософи, чиновники і всі інші гладенько відшліфовані частки апарату капіталістичного ладу, звичайно, більш комфортабельні, ніж клітка селянина...

...Індивідуалізм є результатом тиску на людину ззовні, з боку класового суспільства; індивідуалізм — це марна спроба особистості захиститися від насильства. Але ж самозахист — це не що інше, як самооб-

меження, бо в стані самозахисту уповільнюється процес зростання інтелектуальної енергії. Цей стан однаково шкідливий і для суспільства і для особистості... «Нації» витрачають мільярди на озброєння проти своїх сусідів, особа витрачає більшість своїх сил на самооборону проти насильства, об'єктом якого вона є з боку класового суспільства... «Життя — це боротьба»? Так, але це має бути боротьба людини проти стихійних сил природи, боротьба за те, щоб керувати ними. Класова держава перетворила цю грандіозну боротьбу у найогиднішу бійку за володіння фізичною енергією людини і за її поневолення. Індивідуалізм інтелігента XX віку відрізняється від індивідуалізму селянина тільки формою вираження: він краще пахне, гладше відшліфований, але залишається таким самим тваринним і таким же сліпим. Інтелігент живе між ковадлом народу і молотом держави; загалом, умови його життя звичайно тяжкі, драматичні, бо дійсність звичайно ворожа йому. Тому полонена думка інтелігента примушує його поширювати на весь світ тягар своїх власних поглядів на життя, і з цих суб'єктивістських поглядів і народжується філософічний песимізм, скептицизм та інші потворності думки».

Мені хотілося навести ці важливі сторінки, які відповідають моїм турботам і тому, що за ці останні роки болісної боротьби я своїми власними шляхами прийшов до тих самих висновків: незабаром у мене буде нагода поговорити у статтях і в одній книзі * про вільну думку Заходу, що народжується в крові; цю кризу хочуть зрозуміти тисячі моїх товаришів у Франції, в Німеччині і в інших країнах; я знаю, що вони блукають навпомацки, у темряві, тими самими стежками.

* «Провісниця», останні томи «Зачарованої душі».— *Р. Р.*

Сумному індивідуалізму в'язнів, які крокують по колу всередині тюремних мурів і не знають іншого виходу, крім втечі вгору, у гарячкові сни релігійного духу або в гордовиту самооблуду скутого стоїцизму, Горький з повною підставою протиставить здоровий і міцний природний обмін, який відбувається у новому суспільстві, народженому революцією, між масами і окремою особою. Революційна маса випромінює збуджуючу енергію, яка передається індивіду, а останній повертає електричний заряд назад масі, підсилюючи її своєю здатністю перетворювати колективну енергію в ідеї-образи. Воля маси у великі години творчої дії ставить собі за мету такі завдання, які неспроможний здійснити окремий індивідуум, який би він геніальний не був. Свідомість цієї гігантської волі викликає у особистості радість і героїчне піднесення, які враз відмітають геть марні «навіщо?» і меланхолію буржуазного індивідуалізму.

«Любі мої юнаки! — каже Горький тим, хто зітхає над сірістю життя, над його беззмістовністю і убозтвом.— Я щиро бажаю у ваших інтересах, щоб життя добряче повчило вас, щоб ви відчули на своїй шкурі його важку, шершаву руку,— руку цього великого безпощадного вчителя, яку ми, люди, самі ж наснчуємо нашим розумом і нашою волею.

Я бажаю вам зрозуміти, що ваші скарги беззмістовні і соромно скаржитись, коли є можливість жити у найнезвичайнішу пору людства, в годину, коли воно гине і воскресає, у полум'яні роки, коли, охоплений ентузіазмом, народ будує перше на землі соціалістичне безкласове суспільство і державу рівних серед лютого, звірячого опору всьому новому з боку людини, приреченої історією на смерть...

Якщо ви, молоді люди, дійсно хочете жити великим

і красивим життям,— робіть його, працюйте пліч-о-пліч з тими, хто героїчно будує небувале, грандіозне!..»

На цей голос із Росії хай відгукнеться наш голос, і нехай розляжеться луна його на Заході! Нехай примусить засоромитись легкодуху молодь, яка шукає вигод у більш чи менш замаскованому рабстві, на службі у політичних ділків і імперіалізму грошей або тих «молодих» з літературних гуртків, які стороняться діла, щоб віддаватися у своїх наглухо зачинених домівках нарцисизму мистецтва, яке марно витрачає себе у безплідних насолодах перед дзеркалом! Якщо вони не знайдуть у своїх зубожілих жилах досить крові, щоб усвідомити свою неміч і зцілитися від неї,— тоді хай північний вітер розвіє мертве листя і хай людський ліс зростить на їхньому перегної нові покоління, соковитіші і здоровіші! Там, у СРСР, «стошістдесятимільйонний народ працює не тільки заради себе, але заради всього людства, показуючи йому чудеса, здійснені волею розумно організованих мас».

Народи Заходу, ви, що стільки віків були авангардом Людини, а тепер плентаєтесь в обозі,— коли ж ви знову займете своє місце серед будівників нового світу?

Та, з вами або без вас, цей новий світ настане.

Жовтень 1931 р.

ЛЕНІН. — МИСТЕЦТВО І ДІЯ

Ленін весь — у всі хвилини свого життя — в бою. Всі його помисли невіддільні від того, що він побачив із спостережного пункту командуючого арміею під час бою, і служать успіхові бою. Як ніхто інший, він

втілює в собі той історичний час людської діяльності, ім'я якому — пролетарська революція. Ніщо не відвертає його увагу від неї. Ніякі особисті інтереси. Ніяка потреба перепочинку. Ні думка заради думки. Йому невідомі ні вагання, ні сумніви. У цьому — джерело його сили і перемога справи, яку він уособлює.

Весь арсенал розуму — мистецтво, літературу, науку — він мобілізує для дії, все, аж до стихійних поривів, до підсвідомих глибин істоти, аж до мрії.

«Треба мріяти!» Написав я ці слова і злякався. Мені здалося, що я сиджу на «об'єднавчому з'їзді», проти мене сидять редактори і співробітники «Рабочего дела». І от встає товариш Мартинов і грізно звертається до мене: «А дозвольте вас запитати, чи має ще автономна редакція право мріяти без попереднього опиту комітетів партії?». А за ним встає товариш Кричевський і (філософськи поглиблюючи товариша Мартинова, який уже давно поглибив товариша Плеханова) ще грізніше продовжує: «Я йду далі. Я питаю, чи має взагалі право мріяти марксист, якщо він не забуває, що за Марксом людство завжди ставить собі здійсненні завдання і що тактика є процес зростання завдань, які зростають разом з партією?».

Від самої думки про ці грізні запитання у мене мороз іде поза шкірою, і я думаю тільки — куди б мені сховатися. Спробую сховатися за Писарєва.

«Розлад різний буває,— писав з приводу питання про розлад між мрією і дійсністю Писарєв.— Моя мрія може випереджати природний хід подій або ж вона може сягати зовсім убік, туди, куди ніякий природний хід подій ніколи не може прийти. У першому випадку мрія не завдає ніякої шкоди; вона може навіть підтримувати і посилювати енергію трудящої людини... У подібних мріях немає нічого такого, що́ перекручу-

вало або паралізувало б робочу силу. Навіть зовсім навпаки. Коли б людина була зовсім позбавлена здатності мріяти таким чином, коли б вона не могла зрідка забігати вперед і споглядати уявою своєю в цільній і закінченій картині те саме творіння, яке щойно починає складатися під її руками,— тоді я аж ніяк не можу уявити, яка спонукальна причина змушувала б людину розпочинати і доводити до кінця обширні і втомлюючі роботи в галузі мистецтва, науки і практичного життя... Розлад між мрією і дійсністю не завдає ніякої шкоди, якщо тільки мріюча особа серйозно вірить у свою мрію, уважно вдивляючись у життя, порівнює свої спостереження із своїми надхмарними замками і взагалі сумлінно працює над здійсненням своєї фантазії...»

От саме таких мрій, на нещастя, надто мало в нашому русі. І винні в цьому найбільше представники легальної критики і нелегального «хвостизму», які чваняться своєю розважливістю, своєю «близькістю» до «конкретного» [100].

Так мріяв Ленін тридцять років тому, у найпохмуріші дні царизму, на зорі робітничого руху. Так мрія його ставала дією.

В історії відомі видатні діячі, вожді народів, які поділяли своє життя на дві частини. Одна була присвячена діянню, а друга — грі розуму, і це правило їм за перепочинок від діяння. Мабуть, найяскравішим прикладом такого роду людей був Юлій Цезар. Коли він діяв, то цілком віддавався своїй діяльності (і якій діяльності!). Але, подібно до англійських державних мужів, він потребував «week-end» [101], і тоді він знаходив відпочинок у красотах мислі, у красотах слова, у бесідах з Цицероном. Бо він, цей завойовник Риму і галлів, по суті був і залишався дилетантом, для якого сама дія була грою, найбільшою грою, найбільш

гідною справжньої людини, справжнього римлянина, але все-таки грою, тобто, по суті,— ілюзією.

У Леніна — ніяких ілюзій! Ніякої втечі в ілюзію! Йому властиве почуття реального — постійне, могутнє. І ті, кому його бракує, хто уникає діяння, викликають у нього беззвучний сміх, у якому чути насмішку, іронію, поблажливу жалість і легке презирство: так ставиться, мабуть, сильна людина до людей літніх і поважаних, але з інфантильним розумом.

Це почуття реального він привносить навіть у мрію мистецтва. Він любить мистецтво, він до нього зовсім не байдужий, як це твердив дехто *. Він прекрасно знає і любить класиків. Він читає і перечитує Толстого, насолоджується ним, він ним пишається як співвітчизником і супутником у світі думки **. Він вважає себе некомпетентним у сфері сучасної поезії, але у нього досить інтуїції, щоб почути у Маяковському союз-

* «...чула я від Степана Івановича Радченка,— пише Надія Крупська,— Володимир Ілліч тільки серйозні книжки читає, ніколи не прочитав жодного роману... тільки в Сибіру я дізналась, що все це чистісінька легенда. Володимир Ілліч не тільки читав, але багато разів перечитував Тургенєва, Л. Толстого... Взагалі прекрасно знав і любив класиків».— *Р. Р.* [102]

** «Якось прийшов до нього і — бачу: на столі лежить том «Війни і миру».

— Так, Толстой! Захотілось прочитати сцену полювання...» Усміхаючись, примруживши очі, він з насолодою витягнувся в кріслі і, стишивши голос, швидко говорив далі:

— Яка брила, га? Який могутній чоловік! Оце, батечку, художник... І — знаєте, що ще дивовижне: до цього графа справжнього мужика в літературі не було.

Потім, дивлячись на мене примруженими очима, спитав:

— Кого в Європі можна поставити поряд з ним?

Сам собі відповів:

— Нікого.

І, потираючи руки, засміявся, задоволений...».— *Р. Р.* [103]

ника і привітати його картаючу політичну сатиру *. А як на нього діє музика! З якою пристрастю здатний він слухати її! Хто може забути його полум'яні слова про «Апасіонату» Бетховена? ** Він так любить музику, так глибоко почуває її, що примушений оборонятися від її занадто сильної влади ***. Звичайно ж, йому знайома мрія мистецтва! Але він хоче, щоб у боротьбі, яка є для нього законом і життєвим призначенням, мрія мистецтва була, як і його власна мрія, джерелом сили і підтримкою у боротьбі, щоб вона незмінно зливалася з дією.

І дійсно, мистецтво завжди бере участь у битвах своєї епохи, навіть тоді, коли твердить, ніби воно покинуло поле бою, коли воно навішує на себе дитинячий ярлик «мистецтва для мистецтва». Ярлик цей брехливий. Людина, залишаючи поле бою,— усвідомлює вона це чи ні — вмиває, подібно до Понтія Пілата, руки перед лицем соціальної несправедливості, торує шлях гнобителям і мовчки примиряється з поневоленням пригноблених. 9 листопада, напередодні наступу

* Про міжнародне і внутрішнє становище Радянської республіки.— Промова на засіданні Комуністичної фракції Всеросійського з'їзду металістів. 6 березня 1922 року.— *Р. Р.* [104].

** «Нічого не знаю кращого за «Appassionata», слухав би її кожного дня. Дивовижна, нелюдська музика. Я завжди з гордістю, може, наївною, думаю: ось які чудеса можуть робити люди!».— *Р. Р.* [105].

*** «І, примруживши, усміхаючись, він додав невесело:
— Але часто слухати музику не можу, впливає на нерви, хочеться милі дурниці говорити і гладити по голівках людей, які, живучи в брудному пеклі, можуть створювати таку красу. А сьогодні гладити по голівці нікого не можна — руку відкусять, і треба бити по голівках, бити безжалісно, хоч ми, в ідеалі, проти всякого насильства над людьми. Гм-гм,— обов'язок пекельно важкий».— *Р. Р.* [106].

на Петроград душителів революції, Крилєнко говорив на мітингу солдатів полку броньовиків: «Вас умовляють лишатися нейтральними, лишатися нейтральними в той момент, коли юнкери і ударники, що *ніколи* не знають нейтралітету, стріляють в нас на вулицях...» [107] Залишатися нейтральними — адже це однаково, що сказати їм: «Чого там! Розстрілюйте і далі, панове!» Давайте ж будемо відверті. У переважній більшості буржуазні письменники, які проголошують свою аполітичність, насправді зовсім не аполітичні вже через одне те, що не відчувають ані найменшої потреби повалити буржуазний лад, навпаки, у глибині душі вони жадають зберегти привілеї,— якщо не матеріальні, то ті, які тішать їх самолюбство,— привілеї, яких їм підступно надали, щоб надійніше закабалити. Захищати старий лад зі зброєю в руках вони б не стали, бо щось не дуже хоробрі за родом своїх занять і до того ж хочуть зберегти руки незабрудненими. Але, не признаючись у цьому навіть самим собі, вони на боці вбивць. Всі це побачили на власні очі після Паризької комуни, коли Дюма-син, Франсіск Сарсе (щоб не згадувати, на жаль, більш значних імен) гавкали до хрипоти на дичину, загнану паном Тьєром і маркізом Галіффе...

Як пише Ленін у статтях 1905 року, доки ми живемо у класовому суспільстві, в жодній сфері духовного життя не існує і не може існувати позакласової точки зору. Хоче того література чи ні, вона підпорядкована інтересам і пристрастям суспільної боротьби, вона не вільна і не може бути вільною від впливу того або іншого класу; все підпорядковано впливу класів, які борються один з одним, і насамперед впливові пануючого класу, в руках якого — найбільш дійові і найбільш різноманітні засоби переконання і примусу. Навіть найвидатніші письменники, ті рідкісні таланти, які завдяки силі

характеру вільні (або вважають, що вільні) від передсудів і деспотизму громадської думки, пануючої у сучасному їм суспільстві,— навіть ці могутні уми, творчі і критично мислячі натури дихають і не можуть не дихати повітрям свого часу. Вони завжди лишаються «вухом» Діонісія, яке чутко вловлює і відбиває гул їх покоління, є надчутливим сигналізатором, який записує найнепомітніші рухи, що коливають навколишній світ. І чим могутніший потік їх думки, тим помітніше, як у ньому то зливаються, то зіштовхуються часто протилежні течії — минуле і майбутнє. Люди ці — дзеркало свого віку.

Під таким кутом зору Ленін досліджував творчість Льва Толстого *, присвятивши йому проникливі сторінки:

«Лев Толстой, як дзеркало російської революції» (1908).

«...Зіставлення імені великого художника з революцією,— пише Ленін,— якої він явно не зрозумів, від якої він явно відсторонився, може здатися на перший погляд дивним і штучним... Але наша революція — явище надзвичайно складне; серед маси її безпосередніх здійснювачів і учасників є багато соціальних елементів, які теж явно не розуміли того, що відбувається, теж відсторонялися від сучасних історичних завдань, поставлених перед ними ходом подій... Суперечності в поглядах Толстого, з цієї точки зору,— справжнє дзеркало тих суперечливих умов, в які поставлена була історична діяльність селянства в нашій революції... Толстой оригінальний, бо сукупність його поглядів, взятих як ціле, виражає якраз особливості нашої

* 1908 р. у зв'язку з вісімдесятиріччям Льва Толстого. 1910 і 1911 рр.— після смерті письменника.— *Р. Р.*

революції як *селянської* буржуазної революції *... З одного боку, нещадна критика капіталістичної експлуатації, викриття урядових насильств, комедії суду і державного управління, розкриття всієї глибини суперечностей між зростанням багатства і завоюваннями цивілізації і зростанням злиднів, здичавіння й мук робітничих мас; з другого боку,— юродива проповідь «непротивлення злу» насильством...

Толстой відбив накипілу ненависть, дозріле прагнення до кращого, бажання позбутися минулого,— і незрілість мрійності, політичної невихованості, революційної м'якотілості. Історико-економічні умови пояснюють і необхідність виникнення революційної боротьби мас і непідготовленість їх до боротьби, толстовське непротивлення злу, що було найсерйознішою причиною поразки першої революційної кампанії» [109].

Це міркування Леніна стосується одного великого художника і певної епохи, але воно може бути перевірене на прикладі інших великих творців і на інших епохах — особливо на передреволюційних епохах, таких, як XVIII вік у нас у Франції. Саме таку роботу нещодавно виконав (звичайно, не підозрюючи, що він підтверджує цим думку Леніна) професор Сорбонни Даніель Морне у своїх «Інтелектуальних джерелах французької революції» — праці, яка була плодом тридцятирічних досліджень. Морне показує, що Монтеск'є, Вольтер, Руссо, Дідро та інші енциклопедисти, так само як і Толстой, не дуже ясно бачили, який лад має настати, а проте були його провісниками. Подібно до

* В іншій своїй статті про Толстого Ленін уточнює, що «толстовщина» (ідеологія Толстого) відповідає періоду 1862—1904 років, який «був саме такою епохою ломки в Росії, коли старе безповоротно, у всіх на очах рушилось, а нове тільки укладалося».— *Р. Р.* [108].

Толстого, самі того не знаючи, вони були всього лише «дзеркалами» тієї суперечливої роботи, яка здійснювалася в умах їх сучасників, і відбивали різні течії, що зіштовхувалися одна з одною. «Здається цілком можливим,— пише Д. Морне,— що якби ці люди не існували на світі, то напрям духовного життя суспільства лишився б майже таким самим, хіба що менш інтенсивним і натхненним». Вони лише зуміли передати (не без помилок і не зовсім точно) погляди своїх сучасників, але зробили це у більш вражаючій формі завдяки силі свого розуму і красномовству; цим вони завдячують своїй, так би мовити, професійній майстерності письменників, звиклих спостерігати себе у «дзеркалі». Споглядаючи самих себе, вони споглядали своїх сучасників і разом з ними навпомацки йшли по похилій площині, по якій котився XVIII вік. Але вони і не підозрювали, куди вела ця похила площина, а якби виявили це, то цілком імовірно, що всі вони (за винятком хіба що відчайдушного Дідро) кинулися б назад. У Франції XVIII віку не було такого могутнього розуму, який міг би повести країну до революції, такого розуму, який би заздалегідь ясно бачив і наполегливо бажав прийти до того найближчого етапу, куди неухильно йшов розвиток історії, як це бачив і цього бажав Ленін *.

Для історика літератури цікаво було б точно зрозуміти, що́ саме в таких людях, як Руссо, Дідро, Вольтер, у всіх великих художниках-предтечах випереджає

* Дивовижно, що Даніель Морне, що аж ніяк не симпатизував ідеям Революції, але прагнув до суворої наукової об'єктивності, робить таку, дуже несподівану в його вустах заяву: «Такі люди, як Ленін, бажали певної революції; вони підготували її, потім здійснили, потім спрямовували. Нічого подібного у Франції...» — *Р. Р.*

їх самих, що́ в них належить (хоча вони самі про це й не підозрюють) майбутньому, якого, коли б могли його передбачити, вони б зреклися. Саме цю роботу з притаманною йому навальною і ясною відвертістю почав Ленін щодо письменника, якого він особливо любив: він показав, як Лев Толстой з геніальною силою викривав брехню і злочини сучасного йому суспільного ладу, причому критика його вже сама по собі була закликом до революції, і разом з тим, перед лицем революційної дії, що неминуче випливала з цієї ж критики, письменник зі страхом і гнівом шарахається вбік і каже «ні!», знаходячи пристановище у містицизмі «східної нерухомості», який силкується зупинити сонце, заперечуючи його рух *.

Таке непослідовне зречення людини великого серця — тільки у дрібнішій формі, зі значно меншою щирістю, з меншим надривом і незрівнянно меншою пристрасністю — можна знайти у величезної більшості митців, у душі яких гул подій породжує сильніший відгомін, ніж у душах інших людей; однак ці митці немов знесилені і заціпенілі під впливом подій, жахаються наслідків цих подій і в дев'яти випадках з десяти переходять на бік реакції. Вони чудово бачать прірву, через яку треба перестрибнути. Але від самого її вигляду у них паморочиться голова і підломлюються ноги. Щоб знову здобути свою порушену нестійку рівновагу, вони відступають назад, якнайдалі від потоку, що мчить їх

* «Загального закону руху вперед людства немає,— заявляє Толстой,— як це нам доводять нерухомі східні народи».— «1905 рік був початком кінця «східної» нерухомості,— відзначає Ленін.— А за подіями 1905 року в Росії настали аналогічні події в цілому ряді держав того самого «Сходу», на «нерухомість» якого посилався Толстой у 1862 році» («Л. М. Толстой і його епоха», січень 1911 р.).— *Р. Р.* [110].

епоху, і поринають у «моральний порядок», буржуазний порядок, який дозволяє забути те, що вони бачили, не бажаючи бачити; вони поринають в умовні, застиглі форми життя.

І саме тут розум такого майстра дії, як Ленін, радикально протистоїть розумові подібних людей. Він протистоїть їм своєю винятковою логікою, яка сплавляла воєдино його думку і його діяння — сплавляла не у скам'янілу, мертву брилу, а в потік, що вирував життям і становив єдине ціле з самим життям епохи, яке прийшло в рух, і з її споконвічними законами...

Ніхто краще за Сталіна в його спогадах про Леніна не показав тієї риси, яка відрізняє Леніна навіть від більшої частини теоретиків і вождів революційних партій—його постійного спілкування з стихійними силами, які проявляються в масах; Ленін невпинно підтримував контакт з масами, і ніщо не могло примусити його втратити непохитну віру в їх творчі сили. Сталін наводить картаючі слова Леніна, звернені до одного товариша, який побоювався «хаосу революції» і висловлював припущення, що «після революції повинен встановитися нормальний порядок», У відповідь Ленін саркастично зауважив: «Біда, коли люди, які хочуть бути революціонерами, забувають, що найбільш нормальним порядком в історії є порядок революції» [111].

І Сталін додає:

«Віра в творчі сили мас — це та сама особливість в діяльності Леніна, яка давала йому можливість осмислити стихію і спрямовувати її рух в русло пролетарської революції» *.

Це — найвищий дар, яким тільки може володіти

* И. Сталін. Про Леніна. Промова на вечорі кремлівських курсантів 28 січня 1924 р.— *Р. Р.* [112].

людина дії. І це — висока мета людини науки: проникати у саму суть стихії, пізнавати її приховані сили, її закони і течії, щоб керувати ними.

Хай же це стане і найвищим законом мистецтва! Якщо у більшості своїй митці неспроможні йти за ним, то найвидатніші серед них завжди інстинктивно керуються цим законом. Один з найгеніальніших живописців усіх часів Леонардо да Вінчі зробив його своїм девізом: «Transmutarsi nella propria mente di natura» («Уподібнитись до сил природи. Пройнятися її духом!»)

Так великі художники — такі, як Леонардо і Толстой,— досягають злиття з живими формами природи. Так майстри дії — такі, як Ленін,— досягають злиття з законами соціального життя і його ритмом, з життєвим поривом, який спрямовує і підтримує безперервну поступальну ходу людства.

1934 р.

«ДЛЯ КОГО Я ПИШУ?» [113]

Чому я пишу? Для кого я пишу? Я не зумів би розмежувати ці два запитання. Дозвольте мені відповісти на обидва разом.

Чому я пишу? — Тому, що не можу інакше. Тому, що навіть якби я не писав на папері, я писав би у своїх думках, щоб добитися ясності для самого себе.

Тому, що писати — це моя манера мислити вголос і діяти. Тому, що писати — для мене означає дихати, жити.

У цьому запитанні «Чому?» немає ніякого «ідеалістичного песимізму», на що, мабуть, натякає кореспондент «Коммюн». Кожен дихає своїми легенями, які

йому дано. Кожен має свої власні засоби діяти. Дія — така, як сама людина: песиміст або оптиміст, егоїст чи колективіст.

Моя діяльність завжди і в усіх випадках була динамічною. Я завжди писав для тих, хто в поході. Бо я сам завжди був у поході і сподіваюсь, що тільки смерть примусить мене зупинитись. Життя було б для мене ніщо, якби воно не означало руху, само собою зрозуміло, просто вперед.

Ось чому я разом з тими народами і класами, які прокладають русло потоку людства, разом з організованими масами пролетаріату і їх Союзом Радянських Соціалістичних Республік. Їх несе з собою нестримний порив історичного розвитку. І я вверяюся тій же Долі.

Для кого я пишу? — Для тих, хто є авангардом армії в поході, для тих, хто веде велику міжнародну битву, чия перемога забезпечить створення людського суспільства без кордонів і без класів. Комунізм сьогодні — це єдина універсальна партія соціальної дії. Вона відкрито й чесно, без компромісів, несе свій прапор і безстрашно й рішуче йде на завоювання цих висот.

Решта армії піде за нею, хоч і на певній відстані, не без вагань, не без спроб відступити. Ми, письменники, сурмимо збір тим, хто відстає. Але ми не станемо на них чекати. Нехай вони поспішають примкнути до нас! Колона в поході ніколи не зупиняється.

Грудень 1933 р.

ПРО РОБОТУ ПИСЬМЕННИКА

ДОРОГИЙ ВЯТКІНІ[114]

Щиро дякую Вам за Вашого листа від 26 квітня. Я зворушений тим, що маю в Новосибірську таких щирих друзів... Як мені хотілося б мати можливість приїхати і потиснути їм руки! Але мені доводиться боротися проти хвороби, яка не дозволяє мені вирушати у далекі подорожі. Якщо мені пощастить подолати її, повірте, перше, що я зроблю — це подорож в СРСР. Найщиріші мої симпатії і надії там,— з вами.

Відповідаю так коротко, як тільки можу.

«— Які основні поради дати письменникам-початківцям, переважно з робітничого і селянського середовища?»

А. Перша порада — ніколи нічого не писати, не почуваючи себе настійливо примушеним до цього або соціальним обов'язком і обов'язком совісті, або внутрішньою потребою. Не тільки марно, а навіть шкідливо збільшувати і так надмірну кількість письменників, які пишуть із примхи або марнославства. Все, що людина пише, повинно бути чи здаватися необхідним.

Б. Коли пишеш — бути щирим, намагатися бути щирим. Писати тільки, щоб говорити правду про те, що думаєш, бачиш, у що віриш.

В. Працювати над тим, щоб говорити цю правду якомога точніше, у найбільш чіткій, найбезпосередній, найяснішій і найкоротшій формі. У цьому весь секрет стилю. Досягнувши цього, людина пише добре. Але це важко, бо найчастіше треба битися, щоб визволити думку з її оболонки, з її чорнозему, з усього темного, плутаного і непотрібного, що обволікає її.

Г. Таку роботу кожен повинен проробити сам, один,

особисто, бо кожному доводиться боротися проти вад, властивих його природі; і ці вади треба добре знати, кожен повинен бути суворим суддею над самим собою. Але така робота, яка має на меті завоювання сили і ясності висловлювання, буде дуже полегшена читанням кількох великих і прекрасних книжок рідної «класичної» літератури. Треба вивчити їх загальну композицію, структуру розділів, і в цих розділах — структуру фрази, логіку думки і цінність слів.

Все сказане досі є підготовчою роботою, роботою технічною, необхідною, щоб викувати інструмент і щоб навчитися володіти ним.

Після цього починається справжня творча праця. Людина стоїть перед різними художніми течіями: реалізмом, натуралізмом, романтизмом і т. д.

Перше, що потрібне,— це вибрати ту течію, яка найкраще за все виражає твою природу. Бо якщо можна і треба розробляти і вдосконалювати свою природу, то не можна добитися нічого хорошого в мистецтві, йдучи проти своєї природи.

Щодо мене, то я беру, як загальне правило, заповіт великого Гете, що обіймав усі сили духу: «Dichtung und Wahrheit» («Поезію і Правду») — ліризм і науку (знання): «Дух реального є справжній ідеал».

Постараймося вникнути в «дух реального», не тільки в кору його! Проникнімо вглиб! Треба досягти могутніх і підземних сил реального і примусити їх забити фонтанами назовні. Ви — учасники і свідки гігантської перебудови світу — не задовольняйтеся поверховим описом невиразної метушні на будові! Буріть душі, колективну душу, як колодязь! Нехай широкі води прихованих енергій, які живлять весь СРСР, виб'ються з грунту і розіллються! Недолік більшості нинішніх радянських літературних творів у тому, що

вони обмежуються зовнішнім описом фактів будівництва. Треба викликати, збуджувати, треба випромінювати гарячий дух захвату, самовідданості, ентузіазму і міцної віри, який керує цим будівництвом і піднімає бригади. До реалізму спостереження має приєднуватися природний ліризм серця, що його зогріває. Це рівновага, якої важко досягти. Тут знову-таки приклад великих майстрів може просвітити початкуючих письменників.

Щиро тисну Вашу руку, дорогий товаришу, і прошу Вас передати моїм незнайомим новосибірським друзям братерський привіт.

Квітень 1934 р.

НОВИЙ ДЕНЬ ЛЮДСТВА

Жовтневі свята — це свята всіх вільних людей усього світу. Це наші свята. Я приєднуюсь до них від усього серця.

Але найкращий спосіб взяти в них участь для нас, на Заході,— це приєднатися до великої боротьби, що ведеться проти фашизму...

Пробачте, якщо обов'язки, пов'язані з активною діяльністю, не дозволяють мені докладно відповісти на ваше запитання: «Як я прийшов до комунізму». Про це я розповів недавно в моїй останній книзі «П'ятнадцять років боротьби». Це було питання чесності і прямолінійності. Я зрікся тієї незворушності духу, у якій знаходять притулок обережні «естети»,— їх я завжди зневажав, цих письменників, що проповідують мистецтво для мистецтва, заперечують необхідність зв'язку між мистецтвом і народом, між мистецтвом і життям,

між мистецтвом і активною діяльністю, чого я завжди прагнув. Для мене не було іншого виходу. Не було іншого шляху для розуму і для справедливості.

Кожний крок уперед, кожне зіткнення з перешкодами лише все далі вели мене цим шляхом. Це було і є питанням життя і смерті для всього, що я люблю і поважаю в цивілізації. Я повинен був піти до кінця.

Наприкінці цього шляху, під час моєї недавньої подорожі до СРСР, я увійшов у безпосередній контакт з сотнями будівників нового ладу. Я не можу висловити хвилювання, викликаного у мене гордою радістю, твердою впевненістю, глибоким гуманним почуттям інтернаціоналізму, які я почерпнув у полум'яному потоці листів, що надходили до мене з усіх кінців вашої країни. Яке вогнище світла!

Мої брати в СРСР, дякую вам за те, що надвечір мого життя ви подарували мені це сонце. Як той, хто в останніх рядках «Пекла» Данте, виходячи з похмурої ущелини, знов бачить сяючі зорі — «l'quindi uscimmo a riveder le stelle» [115], так і я після молодості, пройнятої песимізмом, після життя, сповненого суворої боротьби без соратника, знову здобув вільний простір, радість життя, «прийдешній день», котрий перед смертю передчував, але не міг ще побачити Жан-Крістоф. І моя старість завдяки вам обернулася на світанок.

7 листопада 1935 р.

ПРО РОЛЬ ПИСЬМЕННИКА В СУЧАСНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Якщо говорити про роль письменника, то насамперед слід визначити ті умови, у яких йому доводиться тепер жити, діяти, творити.

Інтелігенція надто легко віддається пустому і цілком безглуздому заняттю, розмірковуючи про якогось абстрактного митця, що перебуває у якихось абстрактних умовах, про мистецтво як таке, про його якості і обов'язок. Це візантійство думки, якому всі ми, і я в тому числі, віддали данину,— недоречне сьогодні, так само, як недоречні були під час облоги Візантії диспути про те, якої статі ангели.

Візантія знову обложена. Вся цивілізація, все людство переживають гострі зміни, переживають війну. І питання, яке дійсно стоїть зараз перед нами, звучить так:

«Яка роль митця у суспільстві, що перебуває в стані війни?»

Дозвольте мені розглянути це питаня окремо, з моєї точки зору письменника, оскільки писання є моїм ремеслом.

* * *

Нам судилося народитись у самій гущі великої боротьби. Ми не маємо права усамітнитися, відійти від боротьби.

Вже на цьому етапі у наших лавах відбувається перший відбір. Більшість митців саме відходить від боротьби. Вони навіть зводять це у якийсь закон гордого духу, у місію мистецтва (невідомо, від кого одержану), яка нібито надає їм право відійти від світу. Доводів їм, звісно, не бракує. Ніхто не заперечує права, навіть обов'язку всякого справжнього митця зосередитись, заглибитись у свій внутрішній світ (пізніше, говорячи про радянських письменників, я повернуся до цього питання). Але йдеться про те, що цей світ не може бути постійним домом письменника, безпечним

притулком, у якому ховаються егоїсти, що вирішили більше не появлятися на світ божий. Відлюдність виправдана тоді, коли в ній черпають нові сили, щоб повернутися до дії. Більшість митців Заходу всіма засобами і під усіма приводами прагне уникнути цього. У хід ідуть незалежність духу, естетизм, гідність письменника, велике мистецтво, мистецтво у собі — всі ці брязкальця раба, що кокетує своїми ланцюгами *. Насправді дев'ять десятих митців — бояться. Бояться дії, бояться Революції, бояться змін, що насуваються. Тому, що бачать їх наближення краще за будь-кого. Як я писав у нарисі «Ленін.— Мистецтво і дія» **, «...у душі митців гул подій породжує сильніший відгомін ніж у душах інших людей; однак ці митці, немов знесилені

* Сміховинний приклад цьому ми знаходимо у промові, виголошеній Юліушем Каден-Бандровським на Міжнародному з'їзді письменників, який відбувся у жовтні 1934 року в Римі під покровительством Муссоліні. Виступаючи на тему «Мистецтво і держава», офіційний представник польської літератури випереджає накази хазяїна і «дуче» і, наділяючи його повнотою єдиної і абсолютної влади над світом плоті і крові, з марнославним раболіпством обмежує сферу діяльності письменника чорнилом і папером... «Зволіть подумати, пане,— сказав він,— адже ми обробляємо невловиму тканину слів, речовину, підвладну лише нам, тоді як державний муж має справу з самим життям, з людською кров'ю». Цю «людську кров» письменник віддає державі, а сам умиває руки. «Держава — сцена життя», посія ж — «театральна сцена». Іншими словами, митець — це фігляр! У владаря він просить лише одного: щоб той «надав митцеві всі необхідні засоби для створення уявної реальності». Митець — це той, хто розважає сидячи біля підніжжя трону; він продав своїх братів в обмін на конуру, де може мирно користуватися правом будувати ритмічні фрази. І вистачає ж безсоромності називати це найвищою свободою! (Див. повний текст промови в журналі «Літературна Польща», № 100—101, 15 січня — 15 лютого 1935 р.).— *Р. Р.*

** Журнал «Ероп», 15 лютого 1934 р.— *Р. Р.*

і заціпенілі під впливом подій, жахаються наслідків цих подій і в дев'яти випадках з десяти переходять на бік реакції. Вони чудово бачать прірву, через яку треба перестрибнути. Але від самого її вигляду в них паморочиться голова і підломлюються ноги. Щоб знову здобути свою порушену нестійку рівновагу, вони відступають назад, якнайдалі від потоку, що мчить їх епоху, і поринають у ...буржуазний порядок, який дозволяє забути те, що вони бачили, не бажаючи бачити». А через те, що у глибині душі їм трохи соромно задкувати, вони, аби помститися за це рачкування, видають своє естетство за якийсь революційний дух — цей дух аж ніяк не загрожує потрясінням основ, зате дозволяє естетам укріпитися у своїй кастовій вищості і освіжити облізлий фасад свого авторитету.

Нехай вони підфарбовують стіни своїх притулків. Займемося тими митцями, які хочуть залишатись у постійному зв'язку з дією.

Я часто чую, як декотрі з числа кращих наших письменників, відданих справі соціальної революції, шкодують про те, що їх мистецтво мало проникає у народні маси, і обвинувачують у цьому недостатню підготованість народу. Я гадаю, що винуватити їм слід самих себе. Для тих, хто претендує на звання попутників пролетаріату, першим обов'язком є говорити мовою тих, з ким вони йдуть поруч. Я з недовірою ставлюсь до письменників, доступних лише ліченим читачам. Ще замолоду я добре запам'ятав жартівливу фразу старого Толстого:

«Мені нецікаво писати менше, ніж для ста тисяч читачів».

Під час мого короткого досвіду викладання у початковій школі (у міських школах Парижа), який, проте, залишив глибокий слід, я міг безпосередньо спосте-

рігати, як читання «Знедолених» Гюго захоплювало найбільш непосидючих хлопчаків, які погано піддавалися дисципліні. Клас сидів, роззявивши рота, немов заворожений. Я відчував трепет цих юних сердець. Маючи справу з народними університетами і організаціями освіти робітників, я переконався, що і там безпосередньо сприймаються Бальзак, Золя, Діккенс, уривки з Альфонса Доде, великі повісті Толстого (якщо виключити подробиці, зв'язані з читанням деяких іноземних імен і термінів, які слухач, проте, легко засвоює). Три сторіччя, котрі відділяють нас від Мольєра, не заважають йому впливати на широку народну аудиторію так само безпосередньо, як він впливав на буржуазію і маркізів «великого віку».

Якщо розрив між народом і колегами Пруста і Валері збільшився, не робіть звідси висновку, що віддалився народ! Віддалилися ви, панове вибрані, такі горді свідомістю своєї винятковості. Якщо ви справді хочете, щоб вас почули, наблизьтеся! У вас залишиться можливість у годинн, присвячені культові «надлюдського», писати для вузького кола «витонченнх», за висловом пана Тіборе, для «голубого салону» аристократів. Притулити своє ім'я до їх гербів — найвища для вас честь, яка лоскоче душу тих, хто «соромиться» родичівства з синами і братами народу. Всьому свій час, але якщо ви хочете, щоб вас розуміли, говоріть для всіх *, не віщайте для носіїв гербів. Не бійтеся, що ставши загальнодоступним, ваше мистецтво «опошлиться». Якби ви володіли стилем Вольтера, мистец-

* З задоволенням прочитав заяву Андре Мальро, що викладає проблему у трьох рядках, стисло, зі звичайною для цього письменника ясністю: «Нині проблема форми — це проблема розмовної мови, піднесеної, проте, до рівня стилю». («Інтернаціональна література», № 5—6).— *Р. Р.*

тво, повірте мені, нічого б не втратило, у ньому нічого не було б утрачено для народу; вас розумів би ввесь світ.

Це стосується не лише форми, у якій ви висловлюєте свою думку, але й самої думки, її суті, теми, яку ви виберете, втілюючи думку. Це стосується не тільки літератури, а й інших видів мистецтва. Якщо кожний визначний митець є першовідкривачем в царині мисли і форми і якщо його відкриття чого-небудь варті, він завжди зуміє залучити інших у свій човен. Він не залишить їх на тому березі. Моцарт, чий геній тепер знову ввійшов у моду, чудово зумів бути одночасно людиною свого і нашого часу. У справжньому мистецтві кожен знайде, чим утамувати свій голод. Голод сьогоднішній і завтрашній. Але геній, який більше за інших випередив свій час, ніколи не втрачає з ним зв'язку. Бах, чиї відкриття людство не може вичерпати ось уже два століття, писав щодня, створюючи музику для недільної відправи своєї парафії. Подібно до всякого, чий крок ширший, хто далеко випередив своїх супутників, він, звичайно, знав, що частину його володінь і схованих там скарбів буде виявлено лише не скоро, і все ж таки продовжував ретельно служити суспільству, наповнюючи його житниці. Бог, в ім'я якого він писав свої величні хорали, страсті і кантати, був богом «Gemeinde» [116]. Нещасний митець, який не носить у собі «Gemeinde».

Створюючи мистецькі твори — драми чи романи,— дуже важливо опанувати матеріал і глибоко проникнути у саму серцевину образів. Та це ще не все. Треба, щоб наша творчість мала відбиток рідного нам племені, племені людей, від якого вона невіддільна, як невіддільні ми і все, що нами буде здобуто. Якщо всі ми — поети, живописці, скульптори, архітектори, музи-

канти — те, за що ми себе видаємо, тобто авангард духу, руки, очі і вуха нашого племені,— то не для самих себе, а для всього племені беремо ми здобич. Зробіть же так, щоб усі зуміли одержати частину її! Щоб тисячі людських рук заволоділи нею разом з вами. Станьте кожним з тих, хто через вас бачить, чує, розуміє і бере! Станьте кожним і станьте всіма!.. Від цього нічого не втратить ваше безцінне «Я». Воно лише стане міцнішим і повнокровнішим. Воно вбере у себе народи і поведе за собою армії.

Для того щоб створити або відродити цей необхідний зв'язок між письменником і масами, зв'язок, що становив силу великих епох мистецтва,— таких, як короткі злети, йменовані грецькою трагедією та єлизаветинським театром, перший крок має зробити письменник (митець). Але й народ повинен піти йому назустріч. А для цього треба спершу попрацювати, створити важливі соціальні передумови.

Коли я зробив спробу заснувати у Франції народний театр, що тридцять років тому було передчасним, я дійшов висновку, що для народного мистецтва треба «передусім мати народ; народ, який має достатню свободу духу, щоб насолоджуватися цим мистецтвом; народ, який має дозвілля, не роздавлений злиднями, безнастанною працею; народ, який не отупів від усіляких забобонів, фанатизму; народ, що є своїм власним хазяїном і переможцем у тому бою, який розігрується сьогодні. Фауст сказав:

— «Спочатку було Діло!»

Я написав і надрукував це за два роки до революції 1905 року *.

* Народний театр» — 1903 р.— *Р. Р.*

Сьогодні я знову говорю це Заходу Європи, Радянському Союзові це говорити не потрібно. СРСР створив свій народ. Він створив Діло. Але оскільки це Діло є неодмінною умовою визволення нашого народу і відродження мистецтва, яке виникає з надр народу, для народу і народом створеного, то звідси неминуче випливає висновок: ми, митці, зобов'язані брати участь у цьому Ділі. Ми повинні його робити, застосовуючи всі види наявної у нас зброї і насамперед нашу власну зброю — перо, пензель, різець.

Наша творчість повинна пустити корені у родючий грунт сучасної дії і живитися соками сучасних душ, їх пристрастю, боротьбою і поривами.

Чи означає це, що творчість повинна бути поневолена? Аж ніяк не більше, ніж був поневолений Шекспір демонічними силами душі, які він розв'язував у своїх п'єсах. Але, вбираючи в себе ці сили, він підкоряв їх собі, він вносив ясність у життя душі, розкривав її закони і розчищав шляхи, які мав обрати людський дух. Перевага митця полягає або має полягати саме в тому, щоб бачити далі і переживати глибше, ніж переживають і бачать інші. Тому митці й покликані стати штабом армії... Але хай спочатку заслужать своє звання в строю рядовими бійцями. Право називатися обраними не може належати тому, хто відірваний від народу, який іде вперед. Обрані — це ті, хто йде на чолі колони обличчям до ворожого вогню.

Наші товариші, радянські письменники, добре це знають. Вони здатні скоріше недооцінювати зосередженість внутрішнього життя, цієї другої половини інтегрального мистецтва, віддаючи перевагу беззастережній участі у спільній справі. І я при нагоді відстоював перед ними право на цю внутрішню зосередженість, так само, як я нагадую письменникам Заходу

про те, що брати участь у спільній справі — їхній обов'язок.

Можливо, не зайве навести тут уривки із звернення, яке я надіслав у серпні 1934 року через Белу Іллеша радянським письменникам, учасникам скликаного в минулому році Міжнародного Конгресу Революційних письменників. Моя загальна оцінка молодої радянської літератури, що не претендує бути вичерпною, з користю доповнює те, що можна сказати про літературу Заходу. Приклад наших колег в СРСР повчальний для нас не менше, ніж наш приклад для них.

«Кращі з нових творів радянської літератури (наприклад, книги Шолохова) продовжують, в основному, велику реалістичну традицію попередньої епохи, що становить душу російського мистецтва, яку обезсмертили твори Толстого. Ті ж самі широкі полотна, де виступають цілі пласти людства в оточенні природи; той же об'єктивний погляд, широкий кругозір, який відображає, не спотворюючи; те ж прагнення сховати митця і розкрити предмет його мистецтва, тоді як на Заході мистецтво надто часто — лише рум'яна, машкара на обличчі дійсності.

Але молода радянська література оновлює ці основні риси великої російської літератури всіх часів не тільки тим, що вивчає інший предмет — будований у боях новий світ,— вона нова ще й тому, що її надихає інша віра — дух колективу, бурхливий порив, який веде мільйони до великих цілей соціалістичного будівництва.

Особливо яскраво передо мною виступила різниця між двома епохами, коли я перечитував один із шедеврів російського роману, який завжди був мені найбільш дорогий,— «Війну і мир». Читаючи, я був уражений геніем Толстого, який уміє звихрити життя

піщаним смерчем так, що здається: немає тут ніякого упередженого добору і розподілу матеріалу, а є неначе стихійна зміна кусків життя, події якого всі зображені рівно і правдиво, без переваги. І весь цей могутній пил життя: люди, юрби, армії — здіймається стовпом і знову осідає, неначе його тягне сліпий, владний фатум, який подавляє всяку волю.

Але на відміну від цього світогляду минулого, який приводив Толстого до релігійного фанатизму, новий час знає куди іде, і йде він, породжуючи бурю. Людина, люди — самі свій власний фатум. Їх власна, вивірена розумом воля веде їх, і разом з ними вона веде мистецтво. Інстинкти, забобони, пристрасті раз у раз повстають і вступають у протиріччя з цією волею, з цим розумом. Ось що становить реакційність цих творів. Та яка б не була фабула, дійові особи, хід подій, драма— витвір мистецтва тут завжди є певним духовним світом, узятим у його русі до далекої або близької мети.

Суспільне значення цієї нової літератури полягає насамперед у тому, що вона безстрашно показує широким масам своїх читачів чесне їх відображення. Великий художник — завжди око своєї епохи; через нього вона дивиться, через нього бачить себе. І самокритика, яка є в СРСР і якою там займаються з несамовитим захопленням (часом необережним, бо вороги, зловживаючи, обертають її проти СРСР), є мужньою школою совісті для всієї маси читачів, бо вона через своїх письменників учиться судити і дисциплінувати себе. Монументальні полотна колективного життя, які ми знаходимо у головних радянських романах,— той, хто прочитав їх, неначе поринув у потік комунізму, де загартовуються молоді і міцні люди нового покоління.

Але я мушу також указати на те, що́ у цій новій

літературі уявляється мені до цього часу недостатньо розробленим. Я маю на увазі широку царину внутрішнього життя. Цим, безперечно, зловживала література попередніх епох, яка замикалася у надто вузькі рамки. Я аж ніяк не пропоную відродити куций егоїзм, який пориває зв'язок з суспільством. У буржуазних письменників цей відхід в себе свідчить лише про те, що вичерпалися внутрішні джерела їхньої творчості. Слід бурити кору життя до глибинного шару пристрастей — тих пристрастей, які, незалежно від суспільного ладу, є і будуть основною тканиною життя. Ваша здорова звичка до колективного життя, радянські товариші, не повинна заважати вам жити життям внутрішнім. У потоці спільних дій і почуттів ви повинні зберегти для себе відлюдну келію, щоб там, на самоті з собою, усвідомити собі вашу силу, слабкість, зосереджено розмірковувати, знову стикатися з землею, щоб, подібно до Антея, підвестися для наступних битв з новою силою і енергією. Те, що я знаю про вашу радянську літературу (якщо не зважати на окремі моменти), вказує, що ваша сила частіше розлита по поверхні, ніж зосереджена і віддана великим годинам або хвилинам пристрасті і роздуму. Хай знову вийдуть на поверхню ці глибинні течії життя такими, якими вони вливаються у великих творіннях Шекспіра і Есхіла. Щодо сили стихійного життя наш час вартий їхнього часу. Він чекає на тих, хто зуміє його змалювати».

* * *

Мені здається, що це нагадування рівною мірою стосується письменників усіх країн. Воно вказує на ті два полюси, між якими лежить царина мистецтва. Великим митцем є той, хто природно рухається від одного

полюса до другого. Немає великого мистецтва без союзу сил дії і мрії. Ці сили доповнюють одна одну.

«Треба мріяти!» — сказав Ленін *.

«Треба діяти!» — сказав Гете.

Березень 1935 р.

ВСТУП ДО ЗБІРКИ «СУПУТНИКИ»

Книга нарисів, пропонована читачеві, склалася не за якимсь заздалегідь задуманим планом. Ці нариси народжувалися час від часу, в різні періоди життя.

Проте всі вони зв'язані глибокою єдністю спільної долі, єдністю, що, варіюючись, тривала усе життя.

Вирішальним для всього цього життя був конфлікт — не тільки окремої особи, а цілої перехідної доби суспільного життя: конфлікт між мрією і дією, між духом і буттям, між прагненнями індивідуалістичного ідеалізму і владною об'єктивністю Природи, яка диктує свої закони розумові.

З самого дитинства я неясно відчував трагічне протиріччя, яке мучило свідомість панівного класу на Заході,— буржуазії. Бурхливий потік народів і мас, розкутих століттям національних воєн і революцій, потік політичної і суспільної боротьби, що вийшов з берегів, загрожував затопити старий буржуазний гуманізм, який, утративши енергію і гнучкість, не міг при-

* «...Якщо тільки мріюча особа серйозно вірить у свою мрію, уважно вдивляючись в життя, порівнює свої спостереження зі своїми надхмарними замками і взагалі сумлінно працює над здійсненням своєї фантазії». (Ленін. «Що робити?» Цитата із статті Д. Писарєва «Промахи незрілої думки»).— *Р. Р.* [117].

стосувати свою дряхлу ходу до навальної течії життя і вперто намагався захищати приречені позиції епохи, що вже минула. Тільки той, хто хотів бути сліпим, не бачив слів «Мене Текел» [118], що з'явилися на стіні, а юнак, проникливий і охоплений сумнівами, з пристрасною тривогою ставив питання своєму поетичному супутникові Гамлету *, який, спершися на огорожу кладовища, де мали поховати його кохану, красу мистецтва і мрії, Офелію, вже бачив Фортінбраса, що наближався. І Гамлет, і я — ми знали вже, що Фортінбрас візьме корону — більш за те: що він має на неї право, бо ми були нездатні взяти її і ще менше — бажати її. Мисль була неспроможна прилучитися до дії, але вона знала, що дія справедлива.

Треба згадати гарячкову пору 1880—1890 років. Задушливу атмосферу французької політики, огиду до республіки, очолюваної Греві, яка потопала у брудних махінаціях і хабарництві, кулак бісмарківської Німеччини, весь час занесений над нашою юністю (не минало року, щоб зловісні птахи не віщували нам війни на наступне літо!), важке одужання пошматованої Франції, яка ще не повернулася до усвідомлення своєї сили,— все це підтримувало у кращій частині нашої молоді ідеалістичний песимізм. Мене штовхав до нього і стан здоров'я, яке з дитинства перебувало під загрозою. Ми почували себе так, наче висіли на краю прірви, і тоді, рятуючись від переслідування жорстокої дійсності, що встромила нам у бік вістря свого списа, ми шукали пристановища у галюцинуючих мріях поезії

* В одному з моїх нарисів згадуються «Роздуми про Гамлета», які захопили мене, коли мені було вісімнадцять років. Читач не знайде цих роздумів у чотирьох нарисах, присвячених Шекспіру. Вони будуть вміщені у книзі автобіографічного характеру.— *Р. Р.*

і музики — у Шекспіра і Вагнера або в їх блідого спадкоємця, тепличної рослини, званої «символізмом».

Але ми безперервно відчували поштовхи, що нагадували нам про наші обов'язки у битві, яка розгорнулася, бо потреби матеріального існування, яке ми змушені були забезпечувати виснажливою працею, прив'язували нас всупереч нашій волі до брутальної і здорової дійсності.

Близько 1886—1887 року, силоміць приборкавши свій песимізм двадцятилітнього юнака за допомогою тимчасового, добровільно прийнятого credo (це було необхідно, щоб жити), я почав спрямовувати свою думку у бік дії. Толстой допоміг мені у цьому своїм «Що робити?». Але яким похмурим було його уявлення про громадську діяльність! На щастя, я відчував подих весни, що піднімався від латинської землі. Вічна primavera [119] Італії... Два роки в Римі, у палаці Фарнезе, я проходив курс лікування світлом. Там мої перші драми, мої первістки пройнялися «Übermenschheit» [120] Відродження, захопленням силою і красою. Але це ніцшеанство (до того, ніж я взнав що-небудь про Ніцше), яке в юнакові було природною реакцією і засобом захисту від похмурої соціальної скорботи Толстого, у свою чергу було позбавлене й тіні милосердя: то була пустеля під пекучим сонцем. Героїчний індивідуалізм самітний: він порпває зв'язки з колективом, він утворює навколо себе пустку і, подібно до Коріолана і Готспура волає, борсається і падає у ним же самим викопану яму. Життя полягає у спілкуванні між людьми. Відновімо ж його!

Ми відновили його в бою. Справа Дрейфуса вплинула на мене в тому розумінні, що пробудила в мені французьку революцію. Вона захопила мене цілком. Я став дихати пристрастями мас, які взяли Бастілію,

і несамовитістю Конвенту. Геніїдії, викликані мною до життя, передали мені свій героїчний оптимізм. Він урятував мене в ці роки, коли все загрожувало загибеллю.

Досвід показав мені тоді (і багато разів потім), що головне розходження між людьми полягає не стільки в розбіжності ідей або навіть інтересів, скільки в різниці темпераментів, яка в основному зводиться до такої істотної двоїстості: оптимізм — песимізм. Це два ворожі табори. Обидва вони жили в мені, і весь зміст мого життя полягав у зусиллях примирити їх. Але, живучи серед людей, я навчився розпізнавати їх взаємну нетерпимість. Коли я ще був студентом школи на вулиці Ульм, песимізм мого вчителя Брюнетьєра виявив у мені (раніше, ніж я зробив це сам) свого ворога — той революційний оптимізм, який мав урешті-решт восторжествувати у моїй внутрішній боротьбі. Брюнетьєр це бачив і не співчував цьому. Згодом, у прелюдії до мого «Життя Мікеланджело» я висловив не без гіркоти свій протест проти християнського песимізму, занадто добре відомого мені і в собі самому і в інших. І хоча я почував його велич у деяких людей, котрих я поважав і любив, я пішов на нього війною. Адже він призводить до заперечення людського прогресу, і реакція з ним у союзі. Хто перемагає реакцію, переможе і песимізм. Я боровся з ним також і в собі самому, і це аж ніяк не було найлегшим!

Бетховен допоміг мені у цій боротьбі. Але найкращим помічником моїм був Крістоф, мій син, втілення боротьби, людина-творець. Як бути песимістом, коли даєш життя і коли син твій сильний і ти бачиш його зростання? Син по плоті, як і син по духу, зв'язує тебе з колективом, що йде вперед. Це піднесення радості і палкого почуття соціальної солідарності знайшло свій подальший розвиток у «Кола Брюньйоні».

Спершу здавалося, що війна перервала цю боротьбу. У ці безпросвітні роки знову відродився песимізм і привабливість мрії, і ці настрої відбилися у моїх чотирьох нарисах про Шекспіра. Але водночас було нас кілька чоловік, що всупереч усьому боролися за незалежність духу і за визволення народів, принесених у жертву.

Ця боротьба відтоді ніколи не припинялася. І песимізм, так само як і оптимізм, виграли від неї. Але тепер вони вже не протистояли один одному. Вони уклали союз. Треба віддати всі свої сили боротьбі за створення нового людства і за його перемогу — і трагічне видовище несправедливостей і страждань у сучасному світі не менше спонукає боротися, ніж осяйна впевненість у кращому майбутньому. Ми ще не повністю готові перемогти або вмерти, якщо наш оптимістичний порив не спирається на одчайдушну рішучість ніколи не повертатися назад, ніколи не миритися з мерзенним життям, нав'язаним поразкою,— не миритися з минулим.

* * *

Надруковані тут нариси є відгуками на конфлікт, про який я згадував, і спробами дати йому гармонійне розв'язання.

На порозі цього, на самому початку, щоб розчистити поле, ми висунули відмову від псевдоідеалізму («Отрута ідеалізму»), і розгорнули наш прапор «духу реальності», який, за великим висловом Гете, «є справжнім ідеалом».

Згодом серед цих мислителів і поетів, таких різних і часто протилежних один одному, але таких, що муж-

ньо проголошують свою вірність «духу реальності» (вони вважали б страшною ганьбою для розуму відхід від істини), є маленька група героїчних песимістів. Одні — в галузі мистецтва, подібно до Шпіттелера, творчий геній якого сповнює сяянням вільної душі його спокійну і горду самотність і безмежну порожнечу всесвіту. Інші — у споглядання поля битви історії, подібно до Гобіно, який протиставить ілюзіям ліберального гуманітаризму, гордовитому «Wahn» [121] «обраної раси», свій ідеал влади, верховного порядку й енергії. З цих двох відповідей перша є грандіозним заповітом епохи, що нині спочиває у домовині; друга ж показала у Німеччині наших днів свою надто живучу отруйність. Але у попелі жертв могутній подих Уленшпігеля роздмухує вогонь Революцій.

На однаковій відстані від бунтівників і від тиранів, у надійному притулку епохи, що пестила його, Ренан точно дозує на своїх терезах песимізм і оптимізм мандарина, який, не втручаючись, спостерігає і вичікує з усмішкою, щоб уся «Natura rerum» [122] пішла вгору спіраллю, готовий, проте, прийняти з тією ж усмішкою і її зупинку, і її падіння. Але не цей дилетантизм старого Ренана зачарував мене, коли мені було двадцять років. Юний студент Нормальної школи, що прийшов просити поради у патріарха «Колеж де Франс», побачив, що старий поклонник Екклезіаста, у небезпечній грі інтелектуального кокетства, занадто старався приховати потаємний і глибокий стоїцизм свого чесного трудового життя, світанок якого охороняла сестра Анрієтта.

Толстой і Гюго однаково реагують на скепсис і гордовиту замкнутість розуму: і обидва вимагають, щоб обов'язком письменника було служити людству. Та цьому обов'язку Толстой, не вагаючись, приносить

у жертву і мистецтво, і науку, тоді як Гюго вбачає у служінні людям найвище увінчання генія.

Але найбільш великі майстри гармонії, на мій погляд,— Шекспір і Гете. І той і другий розв'язали завдання примирити непримиренне: мрію і дію, песимізм і оптимізм, ідеал і дійсність. Але якщо в обох рівновага досягнута у найвищій мірі, то складається вона не з одних і тих самих елементів. Вона статична у Шекспіра. Високий розум, що панує над життям, його пристрастями і його мріями, з розчарованим спокоєм, в якому відчувається песимізм, не помишляє про те, щоб змінити його: воно уявляється йому непорушним у своїх радощах і стражданнях, у своїх бурях — подібно до моря.

Гете теж створює рівновагу між Dichtung und Wahrheit [123] з тою самою пристрасною об'єктивністю. Але він (а разом з ним і його епоха) зробив чудесне відкриття: життя, людство рухаються вперед. Той, хто вірить у Природу, хто хоче ототожнити себе з нею, повинен злитися з її невпинним рухом, іти разом з нею на приступ, прийняти її гасло «Вперед»... «Stirb und Werde» [124]. Динамічний фактор потрапив у кругозір генія, а разом з ним — і могутній оптимізм армії в поході, оптимізм завойовника. Культ Аполлона у великого веймарця таїть у собі дух Революції. Шекспірівське море перетворилося на потік Океанос, животворний потік, що струменіє по всьому тілу землі, а злиття гетевського духу з силами і законами вічного Становлення — це безперервна революція, яка завершиться (чи не передбачив він цього?) сучасною Революцією народів. Поняття про Становлення, що так глибоко втілилося у Гете ще за його життя, буде приведено в систему діалектичною логікою Гегеля, який накреслить у світовому розвитку провідну лінію всеосяжного

раціонального процесу. Як тільки цей закон буде сформульовано, юний Маркс і його послідовники відкриють, що не в ідеї, а в дії здійснюється синтез мислення і буття. Єдність суб'єкта й об'єкта, яку Гете і Гегель шукали у діалектичному розвитку, здійснюється тільки у практичній діяльності і тільки нею. Мислення дістало призначення спрямовувати громадську діяльність, яка змінить дійсність,— і таким чином, сам того не підозрюючи, Гете приводить до Леніна. Мрія і дія подають одна одній руку.

Одну статтю попередньої книги * я закінчив нагадуванням про два вислови, що парадоксально доповнюють один одного.

«Треба мріяти» **,— каже людина дії.

А людина мрії — «Треба діяти» ***.

Я додам третю думку, що, на мій погляд, містить формулу всієї людської мудрості,— велике слово Леонардо: «Transmutarsi nella propria mente di natura» («Злийся з духом природи»).

Жовтень 1935 р.

МОЇМ РАДЯНСЬКИМ ДРУЗЯМ

Дорогі товариші! Дякую вам за те, що ви відзначаєте мої сімдесят років. Це наче кінець подорожі Париж—Москва. Я приїхав, і ви мене вітаєте. Подорож була нелегка, але закінчилася вона добре.

* «Через революцію — до миру» («Едісьйон сосіаль інтернасьйональ», 1935).— *Р. Р.*
** Ленін.— *Р. Р.*
*** Гете.— *Р. Р.*

Чи знаєте ви, звідки я прийшов, з глибини яких літ? З роздавленої Паризької комуни, з розгрому її, що настав після руйнівної війни 1870 року.

Мені було тоді чотири роки. Жив я у маленькому місті, у центрі Франції, і один з моїх перших спогадів — я йду один взимку по дорозі серед заледенілих полів, йду слухати, як гримлять гармати Парижа.

Я вийшов з цієї переможеної Франції, двічі переможеної — і у війні, і у революції,— Франції, яка протягом всього мого дитинства і отроцтва згиналася під важким тягарем песимізму. Відбиток цієї епохи довго лежав на французькій інтелігенції, лише у скептичній іронії знаходила вона пристановище.

Кращі її представники, звільнившися від своїх помилок, замикались у стоїцизмі. Ренан знайшов шляхи, щоб злити воєдино стоїцизм і скептицизм, що сміється над видовищем світу. Замолоду це було моїм притулком. Іншим пристановищем була мрія про мистецтво, яка тоді знайшла прекрасне втілення у музиці Ріхарда Вагнера.

Але ця втеча від життя мене не задовольняла. Я не міг забути життя, прекрасне і жорстоке, його битви, його страждання. Знову знайти шлях до нього мені допомогла одна ваша велика людина — Лев Толстой. Я ніколи не забуду його голосу, сповненого пафосу, його нестямного «Що робити?». Він щойно відкрив усе страждання світу і більше не міг його терпіти; він поривав зі спокоєм свого родинного життя і з гордістю, яку йому давало його мистецтво. Але я — мені було тільки сімнадцять-вісімнадцять років — поклявся присвятити все моє мистецтво, всі свої сили служінню людству.

Мені коштувало немало зусиль, аби врятувати самого себе. Я почував себе загубленим у літературно-

му світі Парижа, майже одиноким у тому соціальному середовищі, де з волі фатуму я опинився.

Протягом довгих років мені довелося боротися проти мовчання, бо саме таким чином мене хотіли задушити. Мені було тридцять років, коли вперше вдалося добитися, щоб мій голос був почутий — його майже зараз же заглушили — у двох драматичних творах, які були зіграні лише по одному разу: «Аерт», де у символічній формі зображалося, як середовище — і друзі і вороги — душать молоду людину, сповнену героїчних поривань, і «Вовки» — п'єса, навіяна справою Дрейфуса. Мені було близько сорока років, коли моє «Життя Бетховена» і перші томи мого «Жан-Крістофа» пробили, нарешті, брешу мурах моєї в'язниці і дали мені можливість спілкуватися з невідомими друзями, пригнобленими, як я, дали мені змогу допомогти їм і дістати допомогу від них.

Нехай цей приклад втішить і надасть бадьорості молодим письменникам наших днів, які занадто поспішають; вони впадають у тугу через те, що на перших же порах до них не приходить успіх, що їх не починають негайно друкувати.

Я обрав своїм девізом великі слова Бетховена «Durch Leiden Freude» не у перекрученому їх тлумаченні як «радість у стражданні», як екзальтація страждання — річ болісна і шкідлива,— а у справжньому їх значенні: «Через (durch) страждання і, незважаючи на нього,— радість», або ще сильніше: «Друзі, ви, що страждаєте, беріть радість, завоюймо її».

Щодо мене, то я завоював її моїм «Жан-Крістофом» і його життям, сповненим боротьби, і з померлого Жан-Крістофа одразу ж виник бадьорий «Кола Брюньйон», що став, я це знаю, другом багатьох із вас, мої друзі в СРСР.

Але поети — всього лише ластівки, які віщують наближення весни. Вони її ще не створюють. Перш ніж настане весна нового життя, треба пережити дні, коли йде сніг і дощ, і вітряні дні, що знаменують перехід від одної пори року до другої. То були світова війна і ваша революція, дозвольте мені сказати — ваша і наша революція. Бо ви боролися не тільки за самих себе, ви боролися і для нас, ви боролися для всіх.

І в ній знайшли своє здійснення мрії мого мистецтва, надії мого життя, дух «Жан-Крістофа» і «Кола Брюньйона».

Коли я був у вас минулого року, найбільше мене вразили у всіх листах з привітаннями, які я одержував з усіх кінців СРСР, слова, що йшли від самого серця:

«Товаришу Ромен Роллан, який Ви, мабуть, щасливий, що знаходитесь у нас, що бачите здійснення мрії усього вашого життя».

І це правда, товариші. Я щасливий, «Durch Leiden Freude».

Через цю довгу подорож протягом сімдесяти років, подорож, насичену працею, я прийшов до радості, яку ви будуєте, до цього нового суспільства універсальної людини, суспільства, яке чим далі, тим все більше звільнятиметься від давніх несправедливостей і забобонів.

Дякую вам за те, що ви вшановуєте мене як вашого старого попередника, котрий задовго до того, як побачив вас, бажав вашого приходу.

Тепер, коли ми зустрілися, дозвольте мені приєднати до наших поздоровлень з перемогою дружні поради старшого, збагаченого досвідом:

«Ніколи не задовольняйтеся перемогою нинішнього дня! І особливо не заспокоюйтеся досягнутими успіхами! Не можна перемогти один раз назавжди, треба

перемагати щодня. Треба кожного ранку починати спочатку або продовжувати битву, розпочату напередодні. Життя людства ніколи не зупиняється. Той, хто зупиняється, скоро залишається позаду. Треба йти вперед, завжди йти вперед»...

Великий Гете сказав:

Лиш той життя достойний і свободи,
Хто день у день за них іде на бій.

Хай покорить людство ідея, якій ви служите, віра, яка втілена у вас!

29 січня 1936 р.

ПРИМІТКИ

[1] «Сірано» — мається на увазі п'єса Е. Ростана «Сірано де Бержерак».

[2] Сорбонна — найстаріший учбовий заклад у Парижі. Заснована у 1253 р. за ініціативою Р. Сорбона, духівника короля Людовіка IX, як гуртожиток для викладачів і бідних студентів, що вивчали богослов'я. Тепер —частина Паризького університету.

[3] «..не заплющує очей на світ, як святий Іоанн у «Станцах» — мова йде про твори Рафаеля — його розпис парадних залів Ватіканського палацу в Римі.

[4] Мається на увазі Леонардо да Вінчі.

[5] Сід, Горацій, Полієвкт, Нікомед — герої п'єс П'єра Корнеля.

[6] Жан Рішпен, Едмон Ростан, Віктор'єн Сарду — французькі письменники.

[7] Франсуа Коппе — французький поет.

[8] «Крейцерова соната», «Що таке мистецтво» — твори Л. М. Толстого.

[9] «Цар Едіп» — трагедія Софокла.

[10] «Симфонія з хорами» —очевидно, мається на увазі 9-та симфонія Бетховена, де вперше в історії цього жанру введено хор. (Хоровий фінал — ода «До радості» на слова Ф. Шіллера).

[11] В пам'ять *(лат.)*.

[12] «Комеді франсез» — театр у Парижі, заснований у 1680 р., який існує й досі під назвою «Дім Мольєра».

[13] «Ба-Та-Клан» — театр у Парижі.

[14] Еміль Комб — французький буржуазний політичний діяч. Будучи прем'єр-міністром (1902—1905), підготував законопроект про відділення церкви від держави.

[15] Конгрегації —об'єднання католицьких монастирів, що належали до одного й того ж монашеського ордену.

[16] «Провінційні листи» — твір французького філософа Блеза Паскаля.

[17] «Андромаха» — трагедія Жана Расіна.

[18] «Федра» і «Гофолія» — трагедії Жана Расіна.

[19] Цінна, Емілія, Август — герої трагедії П'єра Корнеля «Цінна, або Милосердя Августа».

[20] Серторій, Оттон — герої трагедії П'єра Корнеля «Серторій» та «Оттон».

[21] Максим — дійова особа трагедії «Цінна, або Милосердя Августа».

[22] Зігфрід — герой давньогерманського народного епосу.

[23] «Марія Тюдор» — драма Віктора Гюго.

[24] Тімон, Фріна, Тімандра — дійові особи трагедії Шекспіра «Тімон Афінський».

[25] Геркулес — латинське ім'я давньогрецького героя Геракла. У переносному розумінні — людина надзвичайної фізичної сили.

[26] «Мейстерзінгери» — опера Ріхарда Вагнера.

[27] Валгалла — у скандінавській міфології — палац бога Одіна, куди після смерті переносяться душі героїв, які полягли в бою. Трістан — персонаж бретонських (кельтських) повістей, а згодом романів епохи раннього Середньовіччя. Кохання Трістана та Ізольди — сюжет численних розробок різних авторів з середини XII ст.

[28] Лицарі Грааля — слово «грааль» невідомого походження (можливо, воно пов'язано з грецьким «krater» — «чаша» або походить від пізньолатинського «gradalis» — особливого роду таця). Серед рицарської літератури раннього Середньовіччя є група романів («бретонських повістей»), присвячених святому Граалю, зокрема роман Кретьена де Труа «Персеваль, або Повість про Грааль». Вірогідно, що образ Грааля взято з кельтських сказань і його розуміли як талісман, який мав властивість підтримувати сили і життя людей. За іншою версією, «грааль» — християнська реліквія.

[29] «Арлезіанка» — п'єса Альфонса Доде.

[30] «Дика качка» — п'єса Генріка Ібсена.

[31] «Оси» — комедія Арістофана.

[32] «Буря і натиск» — літературний рух у Німеччині 70—80-х рр. XVIII ст., який виражав протест проти феодального деспотизму. Дістав назву від назви п'єси Ф. Клінгера «Буря і натиск» (1776). Найзначнішими поетами «Бурі і натиску» були молодий Й. В. Гете, Г. Бюргер, Й. Фосс, Я. Ленц, Г. Вагнер, Ф. Клінгер, К. Шубарт, теоретиком — Й. Гердер.

[33] 10 серпня 1792 р.— день повалення монархії Бурбонів.

[34] «Брут» —трагедія Вольтера.

[35] «Латур д'Овернь» — Теофіль-Мало Корре де Латур д'Овернь (1743—1800). Відзначився під час облоги Магона на Мінорці. Відмовившись від генеральського чину, став командиром гренадерського корпусу, який завдавав такого жаху ворогу, що дістав назву пекельної колони. Був проголошений першим французьким гренадером.

[36] Ромен Роллан наводить ще кілька прикладів спроб заснувати народний театр — у Пуату, Бретані та в інших місцях і підкреслює строкатість їхнього репертуару.

[37] Театр Шіллера *(нім.)*.

[38] «Іліада» — епічна поема, автором якої вважають легендарного давньогрецького поета Гомера (VIII—VII ст. до н. е.) Згодом слово «Іліада» почали вживати як символ героїчної битви.

[39] Корсіканський Александр — мається на увазі Наполеон I.

[40] Беарнцем називали французького короля Генріха IV, уродженця Беарну.

[41] «Орля» — п'єса Едмона Ростана.

[42] Ланселот, Геніевра — персонажі рицарського роману Кретьєна де Труа «Ланселот, або Рицар воза» (XII ст.).

[43] Роланд — франкський маркграф, рік народження невідомий, загинув 778 р. у битві з басками у Ронсевальській ущелині. Сказання про Роланда лягли в основу героїчного французького епосу «Пісня про Роланда». Славнозвісний чудесний ріг Роланда, звуки якого розносилися на сотні миль, звався Оліфант.

[44] Марія Французька — французька поетеса XII ст.

[45] Мається на увазі французький письменник Жан де Лабрюйєр.

[46] «Про мужів» *(лат.)*.— скорочена назва колись популярної книги для юнацтва французького письменника Ломона.

[47] «Шлях переможців» *(італ.)*.

[48] Імператор *(лат.)*.

[49] «Поезія і правда, поезія у правді». «Поезія і правда» — назва твору Й. В. Гете.

[50] «Намагаюсь підкорити речі собі, а не себе їм» *(лат.)*.

[51] Одеон — *(грецьк.)* — кругла будівля для музичних вистав у Стародавній Греції. «Одеоном» названо збудований в 1779—1782 рр. один з найбільших театрів Франції (Париж).

[52] Пек — персонаж комедії Шекспіра «Сон літньої ночі».

[53] Додекалогія — твір на 12 частин тут — цикл, з 12 п'єс.

[54] Стратфорд-на-Ейвоні — місто, де народився Шекспір.

[55] Маються на увазі сучасники Шекспіра — письменники часів англійської королеви Єлизавети (1533—1603).

[56] Текст Шекспіра дано у перекладі М. Рильського.

[57] Через страждання — до світла *(нім.)*.

[58] Калібан — персонаж п'єси Шекспіра «Буря».

[59] Жакерія — селянське повстання у Франції в період Столітньої війни (1337—1453). Слово «Жакерія» пішло від презирливого прізвиська «Жак-простак», даного аристократами людині з народу. Вживається у переносному розумінні як повстання. Кед — персонаж п'єси Шекспіра «Генріх VI».

[60] «Смерть Ізольди» — заключна сцена з опери Ріхарда Вагнера «Трістан та Ізольда».

[61] Текст Шекспіра дано у перекладі М. Бажана.

[62] Полковник Марі-Жорж Пікар — начальник інформаційного бюро французького генерального штабу, який у 1896 р. викрив судові махінації у справі Дрейфуса — обнародував документи, які свідчили про те, що справжнім винуватцем злочину, приписуваного Дрейфусу, був граф Естергазі.

[63] Індивідуальності *(нім.)*.

[64] Ядро природи
Чи не в серці людини? *(нім.)*.

[65] Вічно жіноче *(нім.)*.

[66] У передчутті *(нім.)*.

[67] Гете «Блаженне томління». Наведений уривок переклала І. Овруцька.

[68] Лаокоон — у грецькому епосі троянський жрець бога Аполлона. За «Енеїдою» Вергілія, Лаокоон з двома синами був задушений зміями за велінням богів, бо всупереч їх рішенню знищити Трою намагався врятувати її і порадив троянцям не вводити в місто дерев'яного коня, всередині якого сховалися грецькі воїни.

[69] Болісна покірність долі *(нім.)*.

[70] Орфей — міфічний поет і співак Стародавньої Греції.

[71] Умирають і відроджуються *(нім.)*.

[72] Скорочений вираз, повний — requiescat in pacem — спочине в мирі *(лат.)*.

[73] «Парсіфаль» — опера Ріхарда Вагнера.

[74] «Трістан та Ізольда» — опера Ріхарда Вагнера.

[75] «Манфред» — драматична поема Байрона.

[76] Для вящої слави божої *(лат.)*.

[77] «Собор Паризької богоматері» — п'єса за романом В. Гюго.

[78] «Маріон Делорм» — драма В. Гюго.

[79] Полішинель — персонаж французького народного театру, з'явився на сцені ярмаркового театру в кінці XVI ст.

[80] Згідно з ранньохристиянською легендою, апостол Іоанн (автор «Апокаліпсиса») був схоплений у Римі і засланий на напівпустинний острів Патмос.

[81] Вульгарна назва дурника.

[82] Апокаліпсис — грецьке «одкровення». Ранньохристиянський твір, вміщений в кінці «Нового завіту», з «пророцтвами» про кінець світу.

[83] Христіанія — нині Осло.

[84] Геркулес на роздоріжжі *(італ.)*.

[85] Натяк на термін англійської імперіалістичної дипломатії «splendid isolation».

[86] Ми члени одного великого тіла *(лат.)*.

[87] Далі йде список імен діячів літератури і мистецтва, художників і мислителів світу, які приєдналися до цієї декларації. Серед них Анрі Барбюс, Жан-Рішар Блок, Бенедетто Кроче, Жорж Дюамель, А. Ейнштейн, Леонгард Франк, Максим Горький, Кете Кольвіц, Сельма Лагерлеф, Андраш Латцко, Генріх Манн, Франц Мазереель, Жорж Матісс, Бертран Рассел, Поль Сіньяк, Ептон Сінклер, Рабіндранат Тагор, Поль Вайян-Кутюр'є, Шарль Вільдрак, Стефан Цвейг.

«Ми жалкуємо,— пише Р. Роллан,— що не мали змоги вмістити у цьому списку імена наших російських друзів, від яких нас відокремлювала стіна блокади, зведена урядами, але ми зберігаємо їх місце вільним серед нас... Російська мисль — це авангард мислі світової».

[88] Букв. «Прихильність долі» *(лат.)*.

[89] Справа Дрейфуса — судова справа у свідомо фальшивому обвинуваченні у шпіонажі французького офіцера єврея А. Дрейфуса (1859—1935), сфабрикована у 1894 році реакційною французькою вояччиною. Суд засудив його до довічної каторги. Під тиском громадської думки Дрейфус був у 1899 році помилуваний, а у липні 1906 року реабілітований.

[90] Калі — в релігії індуїзму — богиня-мати, що уособлює народження і смерть усього живого.

[91] З глибини волаючи *(лат.)* — слова заупокійного псалма.

[92] «Аерт» —драма Р. Роллана з циклу «Трагедії віри».

[93] Слова з «Енеїди» Вергілія — «поодинокі плавці тримаються над безоднею» *(лат.)*.

[94] У середньовічній французькій героїчній поемі «Пісня про Роланда» благородному героєві Роланду протиставлений зрадник Ганелон. Французькою мовою імена Роланд і Роллан пишуться однаково.

[95] Білу гарячку *(лат.)*.

[96] Бог багатства у древніх римлян.

[97] «Пронунсіаменто» (*іспан.* pronunciamento, від pronunciar, буквально — вирішувати, оголошувати вирок) — в Іспанії і Латинській Америці назва державного перевороту.

[98] Пізнавши нещастя, я вчуся допомагати стражданням *(лат.)*.

[99] Мається на увазі збірник публіцистики М. Горького «Вони і ми», що вийшов у Франції.

[100] В. І. Ленін. Повне зібрання творів, т. 6, стор. 161—162.

[101] Суботній і недільний відпочинок *(англ.)*.

[102] Роллан цитує Н. К. Крупську. (Текст дано за виданням:

Спогади про Леніна. Держполітвидав УРСР, К., 1959, стор. 31).

[103] Ромен Роллан цитує М. Горького. (Текст дано за виданням: М. Горький. В. І. Ленін. Видавництво ЦК ЛКСМУ «Молодь», К., 1968, стор. 64—65).

[104] В. І. Ленін. Повне зібрання творів, т. 45, стор. 12.

[105] Ромен Роллан цитує М. Горького. (Текст дано за виданням: М. Горький. В. І. Ленін. Видавництво ЦК ЛКСМУ «Молодь», К., 1968, стор. 66).

[106] Ромен Роллан цитує М. Горького. (Там же).

[107] Джон Рід. 10 днів, що потрясли світ. Державне видавництво політичної літератури УРСР, К., 1958, стор. 142.

[108] Ромен Роллан цитує В. І. Леніна «Л. М. Толстой і його епоха». (Текст наведено за виданням: В. І. Ленін. Повне зібрання творів, т. 20, стор. 96).

[109] Ромен Роллан наводить цитати з праці В. І. Леніна «Лев Толстой, як дзеркало російської революції», змінюючи порядок речень. (Текст дано за виданням: В. І. Ленін. Повне зібрання творів, т. 17, стор. 194—200).

[110] Цитуючи статтю В. І. Леніна «Л. М. Толстой і його епоха», Роллан переставляє місцями наведені фрази. (Текст дано за виданням: В. І. Ленін. Повне зібрання творів, т. 20, стор. 96, 97).

[111] Див.: Спогади про Володимира Ілліча Леніна. Інститут марксизму-ленінізму при ЦК КПРС. Видавництво політичної літератури України, К., 1969, стор. 143.

[112] Там же.

[113] Стаття є відповіддю на анкету журналу «Коммюн». Її вміщено як епілог у збірці творів Ромена Роллана «П'ятнадцять років боротьби» (1919—1934).

[114] Вяткін — на той час був членом літературного гуртка клубу у Новосибірську.

[115] І ми вийшли звідти, щоб знов побачити зорі *(іт.л.)*.

[116] Громада *(нім.)*.

[117] Текст дано за виданням: В. І. Ленін. Повне зібрання творів, т. 6, стор. 162.

[118] За біблією, слова пересторога, накреслені вогняними знаками на стіні під час бенкету вавілонського царя Валтасара.

[119] Весна *(іт.л.)*.

[120] Надлюдство *(нім.)*.

[121] Безумство *(нім.)*.

[122] Природа речей *(лат.)*.

[123] «Поезією і Правдою» *(нім.)*.

[124] «Умри і відродись» *(нім.)*.

Адан Поль (1862—1920), французький письменник — 8.
Адлер Фрідріх (1879—1960), лідер австрійських правих соціалістів під час першої світової імперіалістичної війни — 275.
Ансе Жорж Матевон де ла Кюрніе (1860—1917), французький драматург — 138.
Д'Аннунціо Габріеле (1863—1938), італійський письменник, прибічник мілітаризму і диктатури «надлюдини» — 269.
Анценгрубер Людвіг (1839—1889), австрійський драматург — 31, 82, 107.
Арістофан (близько 446—385 до н. е.), давньогрецький комедіограф — 92, 333.
Д'Арк Жанна (Орлеанська діва) (1412—1431), французька національна героїня — 16, 97, 133.
Арнім Людвіг Іоахім (1781—1831), німецький поет — 196.
Аттіла (пом. 453), король гуннів — 133.
Бажан Микола Платонович (1904) — український радянський поет, академік АН УРСР — 335.
Байрон Джордж Ноел Гордон (1788—1824), англійський поет — 172, 220, 335.
Бальзак Оноре де (1799—1850), французький письменник — 132, 313.
Бальмонт Костянтин Дмитрович (1867—1943), російський поет — 28.
Барбюс Анрі (1873—1935), французький письменник-комуніст — 5, 8, 22, 24, 29, 278, 336.
Баррес Моріс (1862—1923), французький письменник — 8, 252, 257, 264, 265.
Бах Йоганн-Себастьян (1685—1750), німецький композитор, органіст — 314.
Бентам Ієремія (1748—1832), англійський юрист-мораліст — 136.
Бергсон Анрі (1859—1941), французький філософ-ідеаліст, представник *інтуїтивізму* — 7, 264.
Берліоз Гектор (1803—1869), французький композитор — 16, 150, 151, 221.
Бернарден де Сен П'єр Жак Анрі (1737—1814), французький письменник — 16, 97.

Бернар Сара (1844—1923), французька актриса — 74, 222, 223.
Бертран Луї (1866—1941), французький письменник — 264.
Бетховен Людвіг ван (1770—1827), німецький композитор — 5, 6, 8, 9, 11, 18, 19, 22, 23, 32, 33, 47, 48, 83, 99, 150, 154, 187, 189, 190, 210, 221, 222, 250, 259, 297, 323, 329, 332.
Б'єрнсон Б'єрнстерне (1832—1910), норвезький письменник і громадський діяч — 108, 138.
Білло-Варенн Жан-Нікола (1756—1819), діяч французької буржуазної революції кінця XVIII ст.— 99, 103.
Бірюков Павло Іванович (1860—1931), біограф Л. М. Толстого — 267.
Блок Жан Рішар (1884—1947), французький письменник-комуніст, громадський діяч — 8, 250, 251, 336.
Бонапарт Наполеон (1769—1821), імператор Франції — 70, 114, 133, 168, 191, 217, 248, 334.
Бріє Ежен (1858—1932), французький драматург — 115, 138.
Брюнетьєр Фердінанд (1849—1906), французький літературний критик — 8, 323.
Буасі д'Англа Франсуа Антуан (1756—1826), французький політичний діяч — 99, 101.
Бунін Іван Олексійович (1870—1953), російський письменник — 28.
Бурже Поль (1852—1935), французький письменник — 252.
Бюргер Готфрід-Август (1747—1794), німецький поет — 333.
Вагнер Ріхард (1813—1883), німецький композитор — 9, 41, 48, 79, 82, 83, 132, 150, 221, 322, 328, 333, 335.
Вагнер Гейнріх-Леопольд (1747—1779), німецький драматург — 333.
Вадьє Марк Гійом (1736—1828), адвокат, діяч французької буржуазної революції кінця XVIII ст.— 101, 114.
Вайян-Кутюр'є Поль (1892—1937), французький письменник-комуніст, діяч робітничого руху у Франції — 5, 336.
Валері Поль (1871—1945), французький поет, публіцист, критик — 313.
Вашінгтон Джордж (1732—1799), перший президент США — 136.
Вебстер (Уебстер) Джон (бл. 1580—бл. 1625), англійський драматург — 154.
Вега Лопе де (1562—1632), іспанський драматург — 15, 79.
Вергілій Публій Марон (70—19 до н. е.), римський поет — 335, 336.
Верхарн Еміль (1855—1916), бельгійський поет — 108, 115, 269.
Вівекананда Свамі, справжнє ім'я Нарендранат Датт (1863—1902), індійський філософ, мислитель-гуманіст, релігійний реформатор і громадський діяч — 25.

Вільдрак Шарль (1882—1971), французький письменник — 336.
Вільсон Томас Вудро (1856—1924), президент США у 1913 р. — 248, 258, 281.
Вольтер (справжнє ім'я *Аруе Франсуа-Марі*) (1694—1778), французький письменник і філософ-просвітитель — 32, 221, 224, 225, 267, 301, 333.
Галіффе Гастон (1830—1909), французький генерал, кат Паризької комуни — 298.
Ганді Мохандас Карамчанд (1869—1948), один з керівників національно-визвольного руху Індії, основоположник доктрини, відомої під назвою *гандизм* — 25, 29.
Гауптман Герхардт (1862—1946), німецький драматург — 15, 81, 108, 115, 138.
Гегель Георг-Вільгельм-Фрідріх (1770—1831), німецький філософ, об'єктивний ідеаліст, естетик — 326, 327.
Гейерманс Герман (1864—1924), голландський драматург і романіст — 115.
Гендель Георг-Фрідріх (1685—1759), німецький композитор — 18.
Генріх VIII (1491—1547), король Англії — 133.
Генріх IV (1553—1610), король Франції — 133.
Гердер Йоганн-Готфрід (1744—1803), німецький філософ, просвітитель, теоретик антифеодальної літературної течії «Буря і натиск» — 96, 197, 203, 233.
Герстенберг Генріх-Вільгельм фон (1737—1823), німецький критик і поет — 96.
Герцен Олександр Іванович (літ. псевдонім Іскандер) (1812—1870), російський революціонер-демократ, філософ-матеріаліст, публіцист, письменник — 9.
Гессе Герман (1877—1962), німецький письменник — 259.
Гете Йоганн-Вольфганг (1749—1832), німецький поет, мислитель і вчений — 6, 9, 13, 18, 33, 34, 35, 36, 49, 52, 82, 93, 96, 136, 192, 193, 195, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 208, 209, 210, 212, 213, 307, 320, 324, 326, 327, 331, 333, 334, 335.
Гільбо Анрі (1844—1938), французький поет — 23, 24, 267, 274, 277, 279, 280, 281.
Глущенко Микола Петрович (1902), український радянський художник — 5.
Глюк Крістоф-Віллібальд (1714—1787), німецький композитор — 179.
Гобіно Жозеф Артюр де (1816—1882), французький соціолог, письменник і публіцист, один із засновників расистської теорії і расово-антропологічної школи в соціології — 26, 325.

Гоголь Микола Васильович (1809—1852), російський письменник — 241.
Гомер, легендарний давньогрецький поет, з ім'ям якого зв'язують створення епічних поем «Іліада» та «Одіссея» (8—7 ст. до н. е.) — 139, 239, 245, 334.
Гонкур Едмон (1822—1896), французький письменник — 115.
Горацій Квінт Флакк (65—8 до н. е.), римський поет — 67, 332.
Горький (Пєшков) Олексій Максимович (1868—1936), російський радянський письменник, основоположник соціалістичного реалізму — 6, 20, 22, 29, 30, 31, 81, 277, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 292, 336, 339.
Госсек Франсуа Жозеф Госсе (1734—1829), французький композитор — 106.
Греві Жюль (1807—1891), французький буржуазний державний діяч — 225, 248, 321.
Гретрі Андре Ернест Модест (1741—1813), французький композитор — 126.
Грільпарцер Франц (1791—1872), австрійський драматург — 190.
Гумбольдт Вільгельм (1767—1835), німецький учений-філолог — 196.
Гурмон Ремі де (1858—1915), французький критик — 264.
Гюго Віктор (1802—1885), французький поет, романіст і драматург — 6, 9, 14, 33, 35, 36, 73, 74, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 313, 325, 326, 333, 335.
Давід Жак Луї (1748—1825), французький художник, член революційного Конвенту — 16, 99, 100, 106, 144, 145.
Данте Аліг'єрі (1265—1321), італійський поет — 92, 309.
Дантон Жорж Жак (1759—1794), діяч французької буржуазної революції кінця XVIII ст.— 16, 99, 133, 136, 145.
Декав Люсьєн (1861—1943), французький письменник — 138.
Делакруа Ежен (1798—1863), французький художник — 151.
Де Костер Шарль (1827—1879), бельгійський письменник — 26, 27.
Джон (Іоанн Безземельний) (1199—1216), король Англії — 133.
Джонсон Бенджамін (Бен) (1573—1637), англійський драматург і теоретик драми — 154, 172.
Джотто (нар. 1266 або 1276 — ?) італійський художник — 58.
Дідро Дені (1713—1784), французький філософ-матеріаліст, письменник, ідеолог революційної французької буржуазії XVIII ст., просвітитель, глава енциклопедистів — 15, 32, 65, 76, 94, 95, 96, 97, 300, 301.
Діккенс Чарльз (1812—1870), англійський письменник — 172, 313.
Доде Альфонс (1840—1897), французький письменник — 313, 333.

Доде Леон (1867—1942), французький письменник — 215, 260.
Достоєвський Федір Михайлович (1821—1881), російський письменник — 18, 152, 223, 241.
Драйзер Теодор (1871—1945), американський письменник — 6.
Дрейфус Альфред (1859—1935), французький офіцер — 7, 11, 12, 32, 65, 94, 95, 154, 286, 322, 329, 335 (див. примітку 89).
Дузе Елеонора (1858—1924), італійська актриса — 22, 267.
Дюамель Жорж (1884—1966), французький письменник — 336.
Дюма-батько, Александр (1802—1870), французький письменник — 14, 73, 74, 134.
Дюма-син, Александр (1824—1895), французький письменник — 66, 76, 223, 298.
Еглантін Фабр де Філіпп Франсуа Назер (1750—1794), діяч французької буржуазної революції кінця XVIII ст., актор і літератор — 100.
Ейнштейн Альберт (1879—1955), німецький фізик-теоретик, автор теорії відносності — 22, 267, 270, 273, 336.
Ейснер Курт (1867—1919), німецький письменник і політичний діяч — 272.
Еккерман Йоганн-Петер (1792—1854), німецький мемуарист, був секретарем Йоганна-Вольфганга Гете — 194, 195, 196, 198, 203, 205, 206, 211.
Єлизавета (1533—1603), англійська королева — 129, 157, 334.
Емпедокл Агрігентський (бл. 490—430 до н. е.), давньогрецький філософ, лікар і політичний діяч — 8, 25, 281.
Енгельс Фрідріх (1820—1895) — 35.
Ерв'є Поль (1857—1915), французький драматург — 138.
Ессекс Роберт Деверс (1566—1601), англійський граф, фаворит королеви Єлизавети — 174.
Есхіл (525—456 до н. е.), давньогрецький драматург — 92, 96, 132, 241, 319.
Жем'є Фірмен (1865—1933), французький актор, режисер і театральний діяч — 110.
Жорес Жан (1859—1914), діяч французького і міжнародного соціалістичного руху, історик — 16, 24, 110, 253, 254, 271, 272.
Жув П'єр Жан (1887—1976), французький поет — 267, 275, 277, 280.
Журден Франсіс (1876—1958), французький художник-декоратор — 267.
Жюльєн Жан (1854—1919), французький драматург — 114, 138.
Заславський Давид Йосипович (1880—1965), російський радянський публіцист — 285.

Золя Еміль (1840—1902), французький письменник — 7, 8, 115, 286, 313.
Зудерман Герман (1857—1928), німецький письменник — 115.
Ібсен Генрік (1828—1906), норвезький драматург — 9, 108, 138, 172, 181, 230, 333.
Іллеш Бела (1894—1973), угорський письменник — 317.
Кальвін Жан (1509—1564), діяч Реформації, засновник *кальвінізму* — 270.
Кальдерон де ла Барка Педро (1600—1681), іспанський драматург — 15, 69, 79.
Калінін Михайло Іванович (1875—1946), видатний діяч Комуністичної партії і Радянської держави — 279.
Карл Великий (742—814), франкський король (768—800), імператор (800—814), найвидатніший представник династії каролінгів — 133.
Карно Лазар Нікола (1753—1823), французький державний діяч — 99, 102, 103.
Кей Еллен (1849—1926), шведська письменниця — 267.
Керубіні Луїджі (1760—1842), французький композитор (народився в Італії) — 106.
Клейст Генріх фон (1777—1811), німецький драматург і новеліст — 81.
Клемансо Жорж (1841—1929), французький політичний і державний діяч — 274.
Клінгер Фрідріх-Максиміліан (1752—1831), німецький поет — 333.
Клоотс Анахарсіс (справжнє ім'я Жан Батіст), (1755—1794), учасник французької революції кінця XVIII ст., голландець за походженням — 100, 136.
Клопшток Фрідріх-Готліб (1724—1803), німецький поет — 136.
Коклен Бенуа Констан Старший (1841—1909), французький актор — 91.
Кольвіц Кете (1867—1945), німецька художниця — 336.
Колло д'Ербуа Жан Марі (1750—1796), французький політичний діяч — 99, 102, 103.
Комб Еміль (1835—1921), французький політичний діяч — 61, 332.
Коппе Франсуа (1842—1908), французький поет — 45, 332.
Корнель П'єр (1606—1684), французький драматург — 14, 45, 67, 68, 69, 70, 71, 149, 150, 219, 332, 333.
Костюшко Тадеуш (1746—1817), видатний діяч польського національно-визвольного руху — 136.
Кретьєн де Труа (друга половина XII ст.), французький епік — 333.

Криленко Микола Васильович (1885—1938), радянський державний і військовий діяч, юрист — 298.
Кроче Бенедетто (1866—1952), італійський буржуазний філософ і політичний діяч, історик і літературний критик — 336.
Крупська Надія Костянтинівна (1869—1939), видатний радянський державний і партійний діяч, педагог — 296, 337.
Куртелін Жорж Муано (1858—1929), французький письменник — 113, 115.
Кутон Жорж Огюст (1755—1794), діяч французької буржуазної революції кінця XVIII ст.— 99, 100, 102, 103.
Кюрель Франсуа де (1854—1928), французький драматург—77, 138.
Лабрюйєр Жан де (1645—1696), французький письменник — 334.
Лагерлеф Сельма (1858—1940), шведська письменниця — 336.
Лаканаль Жозеф (1762—1845), французький політичний діяч — 99.
Ландауер Густав (1870—1919), німецький письменник — 272.
Латцко Андраш (1876—1943), угорський письменник — 22, 275, 278, 336.
Леметр Жюль (1853—1914), французький письменник і критик — 75.
Ленде Жан-Батіст-Робер (1749—1825), діяч французької буржуазної революції кінця XVIII ст.— 99, 102, 103.
Ленін Володимир Ілліч (1870—1924) — 24, 25, 29, 31, 32, 33, 36, 207, 274, 276, 277, 279, 293, 295, 296, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 311, 320, 327, 337, 338.
Леонардо да Вінчі (1452—1519), італійський художник і вчений епохи Відродження — 304, 327, 332.
Ленц Якоб (1751—1792), німецький письменник — 333.
Лесюер Жан Франсуа (1760—1837), французький композитор — 106.
Лефевр Раймон (1890—1920), французький письменник — 233.
Лібкнехт Карл (1871—1919), діяч німецького і міжнародного робітничого революційного руху — 24, 272.
Ліль Леконт де Шарль Марі (1818—1894), французький поет — 36, 223.
Ліст Ференц (Франц) (1811—1886), угорський композитор, піаніст, диригент, педагог і громадський діяч — 222.
Луіс П'єр (1870—1925), французький письменник — 8.
Луначарський Анатолій Васильович (1875—1933), радянський державний і партійний діяч, літературний критик, письменник — 22, 24, 28, 268, 279, 282.
Людовік Святий (Людовік IX) (1214—1270), король Франції (1226—1270) — 133.
Людовік XIII (1601—1643), король Франції (1610—1643) — 71.

Люксембург Роза (1870—1919), діяч німецького, польського і міжнародного робітничого руху — 24, 272.
Люллі Жан-Батіст (Джованні-Батіста) (1632—1687), французький композитор і театральний діяч — 9, 59.
Мадзіні (Мацціні) Джузеппе (1805—1872), італійський буржуазний революціонер-демократ, публіцист — 9, 147.
Мазаріні Джуліо Раймондо (1602—1661), французький політичний діяч, кардинал — 69.
Мазереель Франс (1889—1972), бельгійський художник-графік — 275, 277, 336.
Мальро Андре (1901—1976), французький письменник — 313.
Манн Генріх (1871—1950), німецький письменник — 6, 336.
Манн Томас (1875—1955), німецький письменник — 6.
Маркс Карл (1818—1883) — 294, 327.
Марло Крістофер (1564—1593), англійський драматург — 154.
Мартен дю Гар Роже (1881—1958), французький письменник — 22.
Мартіне Марсель (1887—1944), французький поет — 267.
Мартинов (Піккер) Олександр Самійлович (1865—1935), учасник революційного руху в Росії — 294.
Массіс Анрі (1886—1970), французький письменник — 21, 268, 269.
Матісс Жорж (1869—1954), французький художник — 336.
Маяковський Володимир Володимирович (1893—1930), російський радянський поет — 296.
Мегюль Етьєн (1763—1817), французький композитор — 106.
Мейзенбуг Мальвіда Амалія фон (1816—1903), німецька письменниця — 9, 179.
Мерсьє Луї-Себастьян (1740—1814), французький письменник — 16, 96, 97, 98, 99.
Мікеланджело Буонарротті (1475—1564), італійський художник, скульптор, архітектор, поет — 5, 11, 18, 323.
Мірабо Габріель Оноре Рікеті (1749—1791), діяч французької буржуазної революції кінця XVIII ст.— 16, 99, 143.
Мірбо Октав (1850—1917), французький письменник — 113, 115, 138, 254.
Містраль Фредерік (1830—1914), провансальський поет — 139.
Мішле Жюль (1798—1874), французький історик — 8, 16, 94, 106, 107, 125.
Мольєр Жан-Батіст (Поклен), (1622—1673), французький драматург — 14, 46, 59, 61, 62, 76, 89, 90, 171, 174, 313, 332.
Монат П'єр (1881—1960), французький синдикаліст — 274.
Монтень Мішель де (1533—1592), французький просвітитель, філософ-гуманіст, скептик — 162.

Монтеск'є Шарль-Луї (1689—1755), французький філософ-просвітитель, історик, письменник — 32, 300.
Мопассан Анрі-Рене-Альбер-Гі де (1850—1893), французький письменник — 242.
Моррас Шарль (1868—1953), французький письменник — 8.
Моцарт Вольфганг-Амадей (1756—1791), австрійський композитор — 264, 314.
Муссоліні Беніто (1883—1945), фашистський диктатор Італії — 311.
Мюссе Альфред де (1810—1857), французький поет і романіст — 60.
Муне-Сюллі Жан (1841—1916), французький актор — 79, 222.
Наполеон Великий — див. Бонапарт.
Наполеон Маленький — Наполеон III, Луї Наполеон Бонапарт (1808—1873), французький імператор (1852—1870) — 217.
Ніцше Фрідріх (1844—1900), німецький філософ, представник ірраціоналізму і волюнтаризму, пост — 8, 160, 164, 322.
Ож'є Еміль (1820—1889), французький драматург — 76.
Олександр II (1818—1881), російський імператор (1855—1881) — 216.
Оствальд Вільгельм-Фрідріх (1853—1932), німецький фізико-хімік і філософ-ідеаліст — 265.
Паскаль Блез (1623—1662), французький математик, фізик, філософ — 164, 332.
Пегі Шарль (1873—1914), французький письменник — 11, 41, 250, 282, 283.
Песталоцці Йоганн-Генріх (1746—1827), швейцарський педагог-демократ — 136.
Писарєв Дмитро Іванович (1840—1868), російський літературний критик і публіцист — 294, 320.
Пікар Еміль (1856—1941), французький математик — 188, 264.
Пікар Марі-Жорж (1854—1914) — 188 (див. примітку 62).
Платон (427—347 до н. е.), давньогрецький філософ-ідеаліст—105.
Плеханов Георгій Валентинович (1856—1918), видатний діяч російського і міжнародного соціалістичного руху, філософ, історик суспільної думки, теоретик мистецтва, критик — 294.
Плутарх (бл. 46—126), давньогрецький письменник і історик — 143, 149.
Прієр Жан Луї (1759—1795), французький художник, учасник французької буржуазної революції кінця XVIII ст.— 99, 102, 103.
Прістлі Жозеф (1733—1804), англійський хімік і теолог — 136.

Пруст Марсель (1871—1922), французький письменник — 7, 313.
Рабле Франсуа (1483—1553), французький письменник — 26, 60.
Радченко Степан Іванович (1869—1911), діяч революційного руху в Росії — 296.
Раймунд Фердінанд (1790—1836), австрійський драматург і актор — 81.
Рамакрішна (Рамкрішна) Гопал Охандаркар (1837—1925), індійський філософ-містик і релігійний реформатор, представник неоіндуїзму — 25.
Расін Жан (1639—1699), французький драматург — 14, 15, 63, 64, 65, 66, 67, 90, 332.
Рассел Бертран (1872—1970), англійський філософ і логік, математик, соціолог, громадський діяч — 275, 336.
Ратенау Вальтер (1867—1922), німецький промисловець і фінансист, політичний діяч і публіцист — 256.
Рафаель Санті (1483—1520), італійський живописець і архітектор епохи Високого Відродження — 332.
Рембрандт Харменс ван Рейн (1606—1669), голландський художник — 47.
Ренан Ернест-Жозеф (1823—1892), французький історик релігії, філософ-ідеаліст — 8, 26, 36, 223, 242, 325, 328.
Ренар Жюль (1864—1910), французький письменник — 8.
Реньє Анрі де (1864—1936), французький поет — 8.
Рильський Максим Тадейович (1895—1964), український радянський поет і громадський діяч, академік АН СРСР — 334.
Рід Джон (1887—1920), американський письменник і публіцист — 277, 337.
Рішельє Арман-Жан дю Плессі (1585—1642), кардинал, французький державний діяч, ідеолог абсолютизму — 69, 89.
Ришпен Жан (1849—1926), французький письменник — 45, 332.
Робесп'єр Максімільєн-Марі-Ізідор (1758—1794), діяч французької буржуазної революції кінця XVIII ст., вождь якобінців — 16, 25, 99, 103, 105, 106, 145.
Роланд-Гольст Ван дар Шальк Генрієтта (1869—1952), голландська письменниця — 275.
Ромм Шарль-Жільбер (1750—1795), діяч французької буржуазної революції кінця XVIII ст.— 100.
Россі Ернесто (1827—1896), італійський трагік — 152.
Россіні Джоаккіно Антоніо (1792—1868), італійський композитор — 219.
Ростан Едмон (1868—1918), французький поет і драматург — 45, 74, 332, 334.

Рубінштейн Антон Григорович (1829—1894), російський піаніст, композитор і диригент — 222.

Руссо Жан-Жак (1712—1778), політичний мислитель, французький революційний демократ, філософ, письменник, реформатор педагогіки, композитор, теоретик мистецтва — 15, 32, 51, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 143, 177, 300, 301.

Сакс Ганс (1494—1576), німецький народний поет, мейстерзінгер — 83.

Сарду Віктор'єн (1831—1908), французький драматург — 45, 114, 134, 332.

Сарсе Франсіск (1827—1899), французький театральний критик — 298.

Свіфт Джонатан (1667—1745), англійський письменник — 172.

Сен-Жюст Луї (1767—1794), французький політичний діяч, учасник французької буржуазної революції кінця XVIII ст.— 16, 99, 102, 105, 106.

Сенкевич Генрік (1846—1916), польський письменник — 273.

Сен-Санс Каміль (1835—1921), французький композитор — 221.

Сент-Бев Шарль Огюстен (1804—1869), французький критик і письменник — 46.

Сен-Сімон де Рувруа Анрі Клод (1760—1825), французький мислитель, соціаліст-утопіст — 59.

Сільвен Ежен (1851—1930), французький актор — 91.

Сінклер Ептон (1878—1968), американський письменник — 22, 336.

Сіньйореллі Лука (нар. у середині XV ст.— 1523), італійський художник — 269.

Сіньяк Поль (1863—1935), французький художник — 336.

Скарлатті Алессандро (1660—1725), італійський композитор і педагог — 9.

Софокл (497—406 до н. е.), давньогрецький драматург — 15, 79, 129, 130, 181, 332.

Спіноза Бенедикт (Барух) (1632—1677), голландський філософ, матеріаліст, пантеїст і атеїст — 8, 195, 221.

Сталін (Джугашвілі) *Йосиф Віссаріонович* (1879—1953) — 303.

Сюарес Андре (1866—1948), французький письменник — 151.

Тагор Рабіндранат (Тхакур) (1861—1941), індійський письменник — 336.

Талейран-Перігор Шарль-Моріс (1754—1838), французький політичний діяч, дипломат — 99, 144.

Тальма Франсуа Жозеф (1763—1826), французький актор — 70.

Тен Іпполіт (1828—1893), французький теоретик мистецтва і літератури, філософ, історик — 8.

Теккерей Вільям Мейкпіс (1811—1863), англійський письменник — 172.
Тьєр Адольф (1797—1877), французький державний діяч, кат Паризької комуни — 298.
Тіборе Альбер (1874—1936), французький літературний критик — 313.
Тік Людвіг (1773—1853), німецький письменник — 196.
Толстой Лев Миколайович (1828—1910) російський письменник — 5, 6, 9, 12, 13, 15, 18, 26, 32, 36, 46, 47, 48, 50, 51, 57, 58, 81, 94, 108, 115, 121, 152, 177, 212, 216, 223, 241, 244, 250, 251, 267, 283, 296, 299, 300, 301, 302, 304, 312, 313, 317, 318, 322, 325, 328, 332, 337.
Торез Моріс (1900—1964), діяч французького і міжнародного комуністичного і робітничого руху — 5.
Тургенєв Іван Сергійович (1818—1883), російський письменник — 241, 296.
Уїтмен Уолт (1819—1892), американський поет — 245.
Фабр Еміль (1869—1955), французький драматург — 115, 138.
Фаге Еміль (1847—1916), французький історик літератури і критик — 64, 65, 92.
Фаррер Клод (1876—1957), французький письменник — 224.
Філіпп Шарль Луї (1874—1909), французький письменник — 8.
Флетчер Джон (1579—1625), англійський драматург — 154.
Флобер Гюстав (1821—1880), французький письменник — 242, 286.
Флоріан Жан П'єр Кларіс де (1755—1794), французький письменник — 99.
Форд Джон (1586 — бл. 1640), англійський драматург — 154.
Форель Август (1848—1935), швейцарський психіатр — 275.
Франк Леонгард (1882—1961), німецький письменник — 336.
Франс (Тібо) Анатоль (1844—1924), французький письменник — 6, 7, 8, 115, 254.
Фрейд Зігмунд (1856—1939), австрійський психіатр і психолог, засновник *фрейдизму* — псевдонаукової течії у сучасній буржуазній психології — 8.
Фосс Йоганн-Генріх (1751—1826), німецький поет — 333.
Фук'є-Тенвіль Антуан (1746—1795), громадський обвинувач революційного трибуналу під час французької буржуазної революції кінця XVIII ст.— 114.
Фуркруа Антуан Франсуа (1755—1809), французький хімік — 100.
Цвейг Стефан (1881—1942), австрійський письменник — 256, 278, 336.
Цезар Гай Юлій (100—44 до н. е.), один з найвизначніших дер-

жавних діячів, полководців, письменників і ораторів Давнього Риму — 22, 152, 295.
Цельтер Карл-Фрідріх (1758—1832), німецький викладач музики, диригент, композитор — 193.
Ціцерон Марк Туллій (106—43 до н. е.), давньоримський політичний діяч, оратор, філософ і письменник — 295.
Чюрліоніс (Чурльоніс) Мікалоюс Константинас (1875—1911), литовський композитор і художник — 266.
Швейцер Альбер (1875—1965), французький медик, теолог, органіст, музикознавець — 22, 273.
Швоб Марсель (1867—1905), французький письменник — 8.
Шекспір Вільям (1564—1616), англійський драматург і поет — 6, 8, 9, 15, 16, 22, 23, 24, 26, 33, 36, 58, 68, 79, 80, 92, 97, 129, 130, 132, 133, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 166, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 183, 184, 221, 222, 242, 275, 316, 319, 321, 322, 324, 326, 333, 334, 335.
Шеллі Персі Біші (1792—1822), англійський поет — 181, 220.
Шеньє Марі Жозеф (1764—1811), французький поет і драматург, учасник французької буржуазної революції кінця XVIII ст.— 16, 98, 99, 100, 145.
Шіллер Фрідріх (1759—1805), німецький поет, драматург — 13, 15, 52, 79, 80, 81, 82, 98, 99, 107, 134, 136, 139, 141, 206, 332, 334.
Шіндлер Антон (1795—1864), австрійський скрипаль і диригент, друг і біограф Бетховена — 190.
Шолохов Михайло Олександрович (нар. 1905), російський радянський письменник — 317.
Шопен Фредерік (Францішек) (1810—1849), польський композитор — 219.
Шопенгауер Артур (1788—1860), німецький філософ-ідеаліст — 34, 194.
Шоу Бернард (1856—1950), англійський драматург — 6, 22, 172.
Шпіттелер Карл (1845—1924), швейцарський поет — 151, 167, 266, 273, 325.
Штейн Шарлотта фон (1742—1827), друг Гете — 212.
Штраус Ріхард (1864—1949), німецький композитор, диригент — 18.
Шубарт Крістіан-Фрідріх-Даніель (1739—1791), німецький поет і публіцист — 333.
Шуман Роберт (1810—1856), німецький композитор — 190.
Якобі Фрідріх-Генріх (1743—1819), німецький письменник і філософ-ідеаліст — 193.

ЗМІСТ

Естетика справедливості. Вступна стаття І. М. Овруцької 5

РЕАЛІЗМ І НАРОДНІСТЬ

Отрута ідеалізму 41
Передмова до листа Толстого 46
Народний театр 52
Передмова до другого видання 52
Передмова до першого видання 54
Вступ 54
Частина перша. Театр минулого 59
Частина друга. Новий театр 94
Частина третя. За межами театру 142
Шекспір. Чотири нариси 148
1. Шекспір 148
2. Милосердя в Шекспіра 156
3. Істина в творчості Шекспіра 163
4. Геній-визволитель 178

ЦІННОСТІ МИНУЛОГО І ПЕРЕДОВІ ІДЕЇ СУЧАСНОСТІ

Життя Бетховена 187
Гете «Умри і відродись» 192
«Старий Орфей» — Віктор Гюго 214

МИСТЕЦТВО І СУСПІЛЬНЕ ЖИТТЯ. ПОКЛИКАННЯ ПИСЬМЕННИКА

За Інтернаціонал духу 229
Декларація незалежності духу 239
Привіт російським читачам 241
Прощання з минулим 247

Максиму Горькому 282
Привіт Горькому 284
Горькому, першому ударнику Всесвітньої республіки праці, привіт від французького товариша 287
Ленін.— Мистецтво і дія 293
«Для кого я пишу?» 304
Про роботу письменника 306
Новий день людства 308
Про роль письменника в сучасному суспільстві 309
Вступ до збірки «Супутники» 320
Моїм радянським друзям 327
Примітки 332
Іменний покажчик 338

Памятники эстетической мысли

РОМЕН РОЛЛАН

Мысли об искусстве

Сборник

Составитель Ирина Николаевна Овруцкая

(На украинском языке)

Киев, Издательство «Мистецтво», 1977

Редактор *С. Г. Давиденко*
Художник *Б. Л. Тулін*
Художній редактор *Т. О. Ковальова*
Технічний редактор *Н. Г. Орлова*
Коректор *О. В. Середа*

ІБ № 634.
Темплан 1977 р. Поз. 471. Здано на виробництво 7/I 1977 р. Підписано до друку 20/VI 1977 р. Папір друк. № 1. Формат 70×108¹/₃₂. Фіз. друк. арк. 11,06 (в т. ч. прикл. 0,06 арк.). Умовн. друк. арк. 15,48. Обл.-вид. арк. 15,06. Зам. 1315. Тираж 18 000. Ціна 1 крб. 37 коп.

Видавництво «Мистецтво». Київ, Золотоворітська, 11.

Книжкова фабрика «Жовтень» республіканського виробничого об'єднання «Поліграфкнига» Держкомвидаву УРСР, Київ, Артема, 23а.