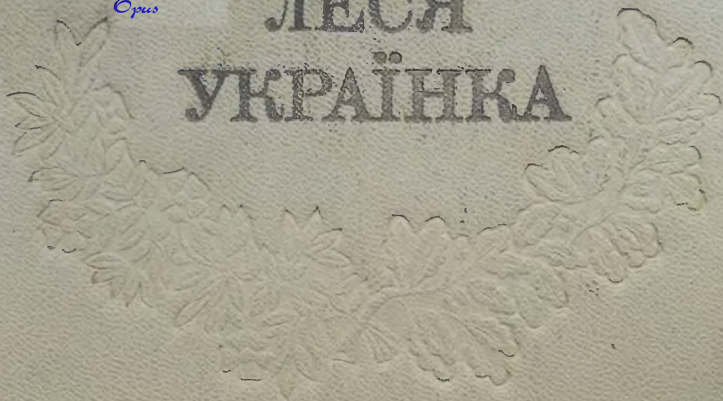


оцифровано
сизаріон-он
(Hurton.com)

проект
Magnum
Opus

ЛЕСЯ УКРАЇНКА



АКАДЕМІЯ
НАУК
УКРАЇНСЬКОЇ
РСР

ВИДАВНИЦТВО
«НАУКОВА
ДУМКА»

ЛЕСЯ
УКРАЇНКА

ЗІБРАННЯ
ТВОРІВ
У ДВАНADЦЯТИ
ТОМАХ



АКАДЕМІЯ
НАУК
УКРАЇНСЬКОЇ
РСР

ВИДАВНИЦТВО
«НАУКОВА
ДУМКА»

ЛЕСЯ УКРАЇНКА

ЗІБРАННЯ
ТВОРІВ
У ДВАНADЦЯТИ
ТОМАХ

ВИДАВНИЦТВО
«НАУКОВА
ДУМКА»

*проект
Magnum
Opus*

ЛЕСЯ УКРАЇНКА

ТОМ
8

ЛІТЕРАТУРНО-
КРИТИЧНІ
ТА ПУБЛІЦИСТИЧНІ
СТАТТІ

*сцифровано
cizariou-on
(Hurton.com)*

КИЇВ
1977

Редакційна колегія:

Б. С. ШАБЛЮВСЬКИЙ (голова),
М. Д. БЕРНШТЕЙН, Н. О. ВИШНЕВСЬКА,
Б. А. ДЕРКАЧ, С. Д. ЗУБКОВ, А. А. КАСПРУК,
П. Й. КОЛЕСНИК, В. Л. МИКИТАСЬ,
Ф. П. ПОГРЕБЕННИК

Редактор тому П. Й. КОЛЕСНИК

Упорядкування та примітки
М. Л. ГОНЧАРУКА

•

Редакція
художньої літератури

ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІ
ТА ПУБЛІЦИСТИЧНІ
СТАТТІ

[ЛИСТ ДО ТОВАРИШІВ]

Не від імені русько-українського народу, не від імені радикальної партії * звертаюсь я до вас, мої знайомі і незнайомі товариші, я одважуюсь удатись до вас від свого, може, й невідомого вам ймення: обізвіться, докажіть, що ви живете і думаєте. Я чую свій товариський зв'язок з вами, і вся ганьба, недовір'я, іронія, що падає на вас, падає однаково і на мене. Через те я звертаю до вас річ не з докором, я дивлюсь на вас не згори вниз, я хочу говорити з вами, як з товаришами, просячи тільки розуміння безстороннього і щирої відповіді словом і ділом.

Мені згадуються ті довгі вечори-ночі, проведені у великому гурті або вдвох з яким товаришем (кожний з вас, певне, пам'ятає такі часи), я не можу забути тих речей, що говорились. Скільки хороших, щирих слів, скільки ясних думок! І політична воля, і освіта народу, і потреби нашого краю, і оборона прав народності, і konieczність здобування волі слова, хоч за кордоном, поки що (ми вірили, що наше вернеться нам),— все то, здавалось, стояло так ясно перед нами, здавалось, що от-от здіймуться руки і закипить робота... Але що ж? Невже то був марний гомін?

Я знаю, дехто, може, робить свою тиху, скриту роботу, але чи се ж вона — та мета, що блищала перед нами в ті довгі вечори?

Хто знає, що робиться на дні моря? Всякий, хто бачить його тихий гладенький поверх і сумно спущені вітрила на кораблях, скаже: «Тиша в морі!» Отже, і в нас доти буде «тиша в морі», поки хвилі з глибини не здіймуться наповерх, власне хвилі, а не ті одинокі сплески з гребінчиком ясної піни, що зараз же зникають без сліду.

Хто ж має здійснити ті хвили? Ми самі. Ми самі мусимо бути тими хвилями, отже, не нам сидіти край моря та ждати погоди, чи то пак негоди та супротивного вітру.

Скажіть, мої товариші, чому не чути вашого голосу, тимчасом як усяка «темна сила» не боїться здійснити його прилюдно? Невже для нашої країни ще не настав час, щоб виявила себе сила світліша? Що буде, коли сторонні люди приймуть на віру оті безсоромні речі, що говоряться ніби від всього «русько-українського народу», пам'ятаючи приказку: «Мовчання знак згоди».

Правда, не все було мовчання, було заявлення 62. Після нього минуло більш року — і що ж по тому? Після нього ждалося якось ще іншого заявлення з боку тих 62 словом чи ділом яким. Але ні, то, здається, був сплеск...

Ви, певне, знаєте, що дві газети — «Народ» * і «Хлібороб» * — тяжко хворі на брак грошей і праці, власне нашої праці. (Якби було більше праці з України, то й гроші українські давались би з більшою охотою, а то тепер декому, либонь, здається, що він дає на чужу користь). Та ще гроші так чи інак даються, але невже ж нам, панове, грішми від роботи відкуплятися! «Народ» при всіх своїх хибах (і тут не без нашої вини) єсть все-таки єдина часопись на українській мові, де можлива одкрита розмова про наші громадські питання та подавання фактів з життя нашого люду, незалежно від всякої «тонкої політики», без огляду на різних «їх благородій» (чи там «всечесних» та «високодостойних» або «найсвятіших» та «найясніших», діло не в словах — се як до краю!).

Коли загине «Народ», то хто знає, як довго прийдеться ждати до нової часописі та тинятись по різних «чужих хатах»; вже ж тяжче заснувати нову газету, ніж підтримувати давнішу.

Коли згине «Хлібороб», то тим загальмується, хто зна як надовго, і праця над розбуджуванням того селянства в Галичині, що саме тепер почало прокидатись.

Вам відомо, що зложений фонд на видання просвітніх книжечок для селян, головню ж книжечок про релігійні справи, бо се ж, либонь, чи не сама пекуча потреба нашого люду, замороженого попівською опікою і блукаючого навмання через усякі мальованищини * і т. п.

Чи буде ж зложена й праця? Адже гроші без діл, певне, не менш мертві, ніж віра.

Ви знаєте, панове товариші, що вся робота над освітою і обороною прав галицького люду лежить на плечах двох-трьох людей (назва «русько-українська радикальна партія» більш голосна, ніж правдива назва); на них же лежить і прилюдна боротьба за нашу, українську, справу. Чи не пора ж нам, товариші, взяти хоч яку частку їх праці на себе? Не все ж сидіти заложивши руки та дякувати їм, що побиваються за нас.

Робітники біля нашої літератури красної ще є (хоч і то не гурт), робітників же, що ретельно працюють біля нашої волі, що зробили сю працю завданням свого життя,— тільки сих два-три чоловіка і тим уже врешті сили не стає. За нами більш нема старих борців, поперед нас — все ще діти, отже, хто порятує нас, коли не схочем рятуватись? Сумно, що знов мусимо виступати ми, недосвідчена молодь, але ж іншого виходу немає, коли не хочемо зректись нашої волі.

Врешті, не всі ж ми недосвідчена молодь, є між нами і люди з певним громадським становищем і з укінченим образованием, їм, запевне, й початок мусив би належать.

Коли ви не хочете довіряти вашої праці закордонним людям, то невже, коли справді є праця і охота до неї, не знайдеться у вас людей, що взялись би її доглядати за кордоном? Чому ж перше знаходились такі люди? Чи вже перестали у нас вірити в силу і потребу вільного слова? Не видно сього по ваших заявленнях. Та не чути було і в розмовах. За чим же діло стало?

Поки не буде в нас широкої течії вільного слова, то все буде в нас «тиша в морі» або, щонайбільше, «мертва зыбь»!

Надзвичайно приємно було нам прочитати в обновленій «Буковині» * (ч. 28—32) дві передні статті — «Наші національно-політичні відносини» і «Про своїх людей», допись з Тернопільщини (вона поставлена в початку як передня стаття); приємно не для того, щоб ми там вчитали щось нового, а для того, що там все так ясно, виразно і просто — як математична формула або проста гама. Формулка Барвінський * + Вахнянин * = руський народ робить справді гармонійне враження. Шкода тільки, що в патріотичній гамі не обійшлося без деяких невиразних тонів (як завжди), але, може, се наша власна недорослість думки тому винна, що ми ніяк не можемо зрозуміти, що то має значити: «своя питома, народна просвіта», без котрої увесь наш рідний край мусить неминуче загинути. А вже ж таку поважну річ слід би нам пояснити докладніше, щоб і ми знали, як нам рятувати наші занапащені душі. Читаючи, що без питомої, народної просвіти «несть спасенія», ми пригадали одну дуже тяжку хвилю з нашого життя: одного вечора, вислухавши промову про конечну потребу «науки на національному ґрунті», ми вдалися до бесідника, молодого українського патріота: «Скажіть, добродію, що, властиве, має значити «наука на національному ґрунті»? Чи се значить, що ми мусимо винайти яку спеціальну українську математику?» Бесідник глянув сурово і промовив катонівським тоном: «Що ви за українець, коли не розумієте таких простих речей?» Ми десять раз вдавались до різних патріотів з нашим питанням і десять раз чули однакову відповідь. Ми б дуже хотіли обернутися з сим питанням ще до буковинських патріотів, та страшно, що вони розсердяться і почнуть нас «нищити без пардону». Краще мовчати.

Зате «опортуністично-раціональна політика» виложена так ясно, як заповіді: не кидайся з мотикою на сонце, не поривайся, а потихеньку та помаленьку нав'язуй зносини з правительством і сильнішими партіями (певна річ! а хто би там на слабші дивився! шкода тільки, що тяжко буває вгадати, котра найсильніша і чи довго такою буде); прийнявши таку спокійну і практичну політичну програму, ми собі можемо спокійно сидіти, де вже кому бог дав, і співати: «Ой, куди вітер віє, туди я хилюся, а що люди говорять, то я не боюся». Коли ж хто спитає, якої ми віри, то ми чей же не гірше цигана вмітимем відповісти. Прийнявши таку політику, патріоти «нового курсу» * поступають совісно і чесно, для того надіються, що історія не осудить їх лихим словом; ми йдемо ще далі в наших надіях і думаємо, що історія не буде згадувати ніяким словом наших славних патріотів, що самовільно — pardon! добровільно — взяли на себе тяжкий обов'язок кермувати долею цілого народу (радійте, російські українці, аж тепер настав час визволення вашого!).

«Дякую тобі, господи, що не створив мене ні москалем, ані москвофілом *!» — така молитва вилилась з нашого серця після прочитання третього уступу «Наших нац[іонально]-політ[ичних] відносин», се ж кожний зрозуміє, що бути «знищеним без пардону» нікому не мило, а так ми все ж маємо надію, що «під захороною» наших добровільних керманичів ми ще наживемось на світі. Шкода тільки, що наші «русини з природи більше чутливі, податливі, повільні і уступчиві» (се ж «цілий учений світ признав», то вже нічого не порадиш!), а ті кляті, загонисті, аргесивні, нетерпимі москалі мають далеко проворнішу вдачу. Де вже, коли Богдан Хмельницький (не по-так нас був!) ні з того ні з сього взяв та й піддався державі «мішанців» *, хоч на Україні про те нікому й не снилось, бо вона ж (Україна) і «не мала нічого спільного з московською державою». Ну що, як нашим керманичам прийде на розум віддати нас,— хто може вгадати, кому? Іди потім позивайся за історичне право... куди нам, німеччин, з панами судитись! Чия сила, того й воля. На чієм уозі їдеш, того й пісню співай¹.

¹ Коли хоче шан[овна] редакція «Буковини», то можемо їй прислати цілий збірничок таких приказок для друкування в «Неділі» * на науку міщанам і селянам.

Правда, наші буковинські патріоти надіються, що колись настане сконсолідування наших народних сил і що тоді нас будуть знати і поважати інші народи, але хто знає, як про те гадають добродійки сильніші партії?

Ох, перейдім від сеї тяжкої прози до тернопільської поезії. Справді, то не допись, а ціла поема! Які величні постаті: митрополит *, Барвінський, Вахнянин! І як змальовані, куди Плутарх! * Перед нами проходять, мов тіні королів в «Макбеті» *, давні і сучасні нам патріоти, «ідуть поволі, але певним ходом» (ви чуєте просодію величну?), виринає з туману забуття «Руський Сіон» *, собор церковний мріє, покритий непроглядною тайною, св. письмо в руській мові... тут поет падає ниць перед йо[го] е[кскселенцією] владикою. Потім підводиться і кидає громи на «руських» і радикалів, горлачів і мальконтентів *, прихильників ненависної опозиції (вони, бач, лихі на те, що у нас буде руський кардинал!). Він гукає: «Хто понижає нашого владику, понижає нас всіх; проти нього виступимо всі!» Яке потужне військо! Гей, стережіться, вороги, вже летить ангол з неба з огненною різкою, ховайтесь, а то він поразить вас!

Далі знов починається величний гімн послові Барвінському, мужеві міцної правиці, залізної волі і рівно ж залізної консеквенції, жертволюбному, трудолюбному, щирому народовцеві. А всім ворогам п. Барвінського і його alter ego ¹ пана Вахнянина він радить (на сей раз не дуже поетично) «просто замикати уста і то не дуже делікатно». Цікаво, хто має виконувати сей патріотичний вирок? Врешті, поет каже, що він тільки «хотів опам'ятати людей, нагадати їм етику життя публічного...». Далі йде філіппіка проти спольщеної руської родини, — хто її не читав, той не читав нічого! Яка залізна консеквенція, яка несокрушима, сказав би магометанська, віра в двох пророків руських. Читаєш, і серце радується, так і хочеться гукнути: «Та немає ліпше, та немає краще, як у нас на Україні!..» — але краще замовкнемо, бо далі в сій пісні йдуть зовсім не консеквентні слова, вони можуть вразити національне почуття наших щиро народовських патріотів і релігійне почуття всього русько-українського народу...

¹ Другого я; однодумця (лат.).— Ред.

LA VOIX D'UNE PRISONNIÈRE RUSSIE

*Petite poème en prose,
dediée aux poètes et artistes qui ont eu l'honneur
de saluer le couple Impérial Russe à Versailles*

Grands noms et grandes voix! De leur bruit sonore l'univers retentit!.. Certes, la faible voix d'une esclave qui chante n'aura pas la gloire d'attirer l'attention de ces grands demi-dieux à la tête couronnée de lauriers et de roses. Mais nous autres, pauvres poètes des cachots, nous sommes habitués aux chants sans échos, aux prières inexaucées, aux malédictions vaines, aux larmes inconsolées, aux gémissements sourds. On peut tout comprimer hors la voix de l'âme, elle se fera entendre dans un désert sauvage si ce n'est dans la foule ou devant les rois. Et le front qui n'a jamais connu de lauriers n'en est pas moins fier, n'en est pas moins pur, il n'a pas besoin de lauriers pour cacher quelque opprobre. Et la voix qui n'a jamais éveillé l'écho d'or n'en est pas moins libre, n'en est pas moins sincère, elle n'a pas besoin de célèbres interprètes pour se faire bien comprendre.

Or, laissez nous chanter, le chant est notre seul bien, on peut tout comprimer hors la voix de l'âme.

Honte à la lyre hypocrite dont les cordes flatteuses remplissaient d'arpèges les salons des Versailles! Honte aux incantations de la nymphe perfide qui du chaos des siècles évoquait les ténèbres! Honte aux libres poètes qui devant l'étranger font sonner les anneaux de leur chaînes librement mises! L'esclavage est ignoble d'autant plus qu'il est libre. Honte à vous, comédiens, qui des lèvres sacrilèges prononcez le grand nom de Molière qui jadis de son rire mordant rongait l'affreux colosse érigé pour la France par le feu Roi-Soleil. Le fantôme de ce Roi, si pâle à la veille, a rougi de joie à l'accent de vos chants dans la ville de Paris, cette ville régicide dont chaque pierre dit: à bas la tyrannie! Malheur aux vieilles villes dont les pierres moisies, les lanternes

rouillées et les places étroites sont de grands orateurs et ne savent pas se taire...

Bons Français, emmenez notre roi plus loin de cette ville des spectres, à Chalons, Trianon, n'importe où, mais plus loin, parce qu'ici dans les chambres d'Antoinette et de Louis, les mauvais cauchemars peuvent troubler son repos après tant de triomphe, après tant de victimes qui jonchaient le chemin de son char de César qui passait sur les morts. Est-ce en vain qu'après votre alarmante «Marseillaise» on chantait le refrain d'une suprême angoisse: «Dieu, sauvez le roi!»

Bâissez bien le pont pour joindre les peuples, qu'il ne soit pas moins solide que ces vieux ponts royaux à Paris, à Moscou. Seux-là ont bien soutenu la danse effrénée de la foule déchâinée animée par la haine, éclairée d'incendie. Ayez soin que votre pont ne s'écroule pas bien vite pendant un de ces fous de grands bals populaires, guerres ou révolutions, ces brillantes mascarades!

Grands poètes, grands artistes! quel sera votre beau masque couvrant vos faces célèbres pendant ces grandes fêtes? Quel sera la costume, de quel siècle, de quel style, qui fera votre gloire dans ces «folles journées»? Quant à nous, si obscures, inconnus maintenant que les grands de ce monde ne daignent pas nous voir, nous irons tous sans masque dans ces jours effrayants, car les masques de fer ne peuvent pas être changées en velours hypocrites.

Savez-vous, grands confrères, qu'est ce que la misère? La misère d'un pays que vous nommez si grand? C'est votre mot favori, ce pauvre mot «de grandeur», le goût de grandiose est inné aux Français. Oui, la Russie est grande, un Russe peut être exilé même aux confins du monde sans être expatrié. Oui, la Russie est grande, la famine, l'ignorance, le vol, l'hypocrisie, la tyrannie sans bornes, et toutes ces grandes misères énormes, grandioses, colossales. Nos rois ont dépassé les rois égyptiens dans le goût du massif, leurs pyramides sont hautes et bien solides, votre Bastille n'était rien auprès d'elles! Venez donc, grands poètes, grands artistes, contempler la grandeur des nos fortes Bastilles, descendez des estrades, ôtez vos cotturnes et venez explorer notre belle prison. N'ayez pas peur, confrères, la prison des poètes qui aiment la liberté, la patrie et le peuple n'est pas si étroite comme les autres cachots, elle est vaste et célèbre son nom est la Russie! Le poète y peut vivre et

même en sûreté, seulement privé de nom ou bien privé de tout.

Vivez en paix, confrères, ornés de vos grands noms! Et toi, Muse française, pardonne à la chanteuse, esclave privée de nom! Je t'ai moins profanée dans ma prose indigente que tes libres amis dans leurs beaux vers dorés!

La prisonnière ¹

¹ ГОЛОС
ОДНІЄЇ РОСІЙСЬКОЇ УВ'ЯЗНЕНОЇ

Маленька поема в прозі,
присвячена поетам і артистам, що мали честь привітати
імператорське російське подружжя у Версалі*

Великі імена і гучні голоси! Їхня слава лунає цілим світом!.. Зрозуміло, слабенький спів однієї невольниці не матиме змоги привернути увагу цих величних півбогів, увінчаних лавровими та трояндовими вінками. Але ми не такі, бідні ув'язнені поети, ми при звичаїлися до пісень без відгуку, до нездійснених прохань, до даремних проклять, до безутішних сліз, до приглушених стогонів. Можна все згнітити, за винятком голосу душі,— він дасть себе почути і в дикій пустелі, і серед натовпу, і навіть перед царями. І чоло, що ніколи не знало лаврів, не менш горде, не менш чисте, воно не потребує лаврів, щоб приховати якесь безчестя. І голос, що піколи не збуджував луни в золоті, не менш вільний, не менш щирий, він не потребує славетних тлумачів, щоб бути добре зрозумілим.

Дозвольте ж нам співати! Пісні — це єдине наше добро, бо все можна згнітити, за винятком голосу душі.

Ганьба лицемірній лірі, улесливій струни якої наповняли акордами зали Версала. Ганьба чаклуванню зрадливої німфи, яка з хаосу віків викликала морок. Ганьба вільним поетам, які перед чужинцем дзвенять ланками своїх добровільно накладених кайданів. Невольа ще мерзотніша, коли вона добровільна. Ганьба вам, актори, коли ви блюзнірськими вустами вимовляєте велике ім'я Мольєра*, який колись своїм уїдливим глумом підточував жахливого велетня, що його створив для Франції небіжчик король-сонце. Привид цього короля, такий блідий напередодні, почервонів від радощів, наслуховавшись ваших пісень у місті Парижі, цьому місті-царевбивці, кожний камінь якого кричить: «Геть тиранію!» Горе старовинним містам, яких запліснявіле каміння, іржаві ліхтарі та тісні площі є великими промовцями і не вміють мовчати...

Добрі французи, заведіть нашого царя подалі від цього міста привидів до Шалону, до Тріанону*, все однаково куди, але подалі, бо тут, у кімнатах Антуанетти і Людовіка*, кошмари можуть порушити його відпочинок після такого тріумфу, після таких

жертв, що устигали дорогу його колісниці цезаря *, яка проїздила по мертвих. Чи даремно після вашої сполошної «Марсельези» співано найсумніший приспів: «Боже, даря храни!»

Добре ж будуйте міст, що мусить з'єднувати народи *, хай буде він не менш міцний, ніж старовинні царські мости в Парижі і Москві. Вони ж добре витримали невгамовний танець позбавленого кайданів натовпу, підбурюваного ненавистю, освітленого пожежами. Подбайте ж, щоб ваш міст не завалився незабаром під час спалаху одного з цих великих народних балів, воєн чи революцій, цих блискучих маскарадів.

Великі поети, великі артисти, яка прекрасна маска прикритиме ваші знамениті обличчя під час цих великих свят? Який саме буде ваш костюм, якого віку, якого стилю, що вас прославить у ті «шалені дні»? Що ж до нас, таких невідомих, незнаних тепер, яких великі цього світу не зволють навіть помічати, ми підемо без масок в ті страшні дні, бо залізні маски * не можуть змінитися на лицемірний оксамит.

Чи ви знаєте, славетні побратими, що таке убожество? Убожество країни, яку ви називаєте такою великою? Це ж ваше улюблене слово, це бідне слово «велич», смак до величного прирощений французам. Так, Росія величезна, росіянина можна заслати аж на край світу, не викидаючи поза державні межі. Так, Росія величезна, голод, неосвіченість, злочинство, лицемірство, тиранія без кінця, і всі ці великі нещастя величезні, колосальні, грандіозні. Наші царі перевищили царів єгипетських своєю схильністю до масивного. Їхні піраміди високі й дуже міцні. Ваша Bastille була ніщо в порівнянні з ними. Приходьте ж, великі поети, великі артисти, подивитися на велич наших бастільських фортець, зійдіть з естрад, знімійте ваші котурни й огляньте нашу прекрасну в'язницю. Не бійтесь, побратими, в'язниця поетів, що люблять волю, батьківщину і народ, не така тісна, як інші місця ув'язнення, вона простора й її славне ім'я — Росія. Поет може там мешкати, і навіть у безпеці, позбавившись тільки імені або позбавившись усього.

Живіть собі спокійно, побратими, прославлені вашим великими іменами. А ти, французька музо, вибач співачці-невільниці, позбавленій імені. Все-таки я менше тебе зневажила своєю убогою прозою, ніж твої вільні друзі в своїх прекрасних, улесливих віршах.

Ув'язнена

«НЕ ТАК ТІЇ ВОРОГИ, ЯК ДОБРІЇ ЛЮДИ»

Довго бриніли мені в думці слова Шевченка: «Не так тії вороги, як добрії люди»,— поки рука зважилась покласти їх на папір. В думці повстали вони зараз після прочитання статті «З кінцем року» *, а на папір лягли далеко пізніше: все хотілось перевірити думку, чи справді має вона рацію. Та, врешті, людина сама своїй думці не суддя, отже, нехай судять її інші люди. Я тільки попрошу уважати мої слова не за колективну «заяву», а за вираз одної людини, близької до радикальної справи, бажаної сій справі доброго розвитку, отже, пишучої в інтересі її.

Ім'я автора статті «З кінцем року» говорить само за себе. Ніхто, запевне, не стане підозрівати, ніби д. Франко «ворог» українських радикалів, а не «добрий чоловік» з добрими замірами. Та шкода, що добрі заміри не завжди спрощують такі ж добрі наслідки; буває се тоді, коли в самих замірах лежать помилки. Так сталося і на сей раз. Дозволю собі роздивитись сі помилки.

Д. Франко обвинувачує українських радикалів і зовсім слушно каже, що вони мало роблять, мало хочуть робити; врешті, що їх самих мало, тільки далі несподівано ставить їм у приклад радикалів галицьких, про яких тільки що перед тим не багато доброго міг сказати, і дає далеко не перевірені рецепти спасенія душі і рідного краю.

Ніхто не повинен одхрещуватись від щирої, хоч і суворої критики, та тільки всякий, хто вважає себе дорослим, не може мовчки приймати проповіді — «научки» а la Толстой і ставлення собі в приклад зовсім не авторитетних людей.

Нехай би д. Франко критикував українців, та не жалувал би й своїх; до речі, то йому більш відоме діло.

Загал інтелігенції галицької радикального напрямку ні-
як не може імпонувати укр[аїнському] радикалові. Хто
з нас бував у Львові та у Відні і мав нагоду пізнати
теорію і практику студентів-русинів радикального напрям-
ку, то не так уже дуже очарувався. Кому траплялось ли-
стуватись і особисто стріватись з галицькими радикала-
ми-діячами, той не може сказати, щоб вони здались йо-
му велетнями, вартими подиву і наслідування. Запевне,
єсть між ними гідні поважання люди, та вони є скрізь, а
взагалі нас завжди прикро вражало, що в Галичині, кра-
їні все ж конституційній, так мало людей стає під ко-
рогвою визволення, і ті, що стають, так рідко тримають-
ся стало. (Ми говоримо тут тільки про інтелігенцію ра-
дикальну, бо до селянського руху радикального не було
нагоди придивитись близько). Коли ж недавно розпоча-
тий радикальний рух все-таки потроху шириться серед
галицько-руського селянства, то се головню через те, що
тяжко пригнічені, виведені з терпеливості селяни самі
йдуть назустріч інтелігентним радикалам-пропагандис-
там. Ся умова та ще деяка гарантія волі пропаганди, яку
все-таки дає австрійська конституція, помагають нечис-
ленням і не досить відданим ділу галицьким радикалам
осягати видимих результатів своєї роботи. Але вже ж
сеї останньої умови, себто найменшої гарантії слова,
у нас зовсім нема. Так нехай би д. Франко зважив се
та й виступив не одностороннім карателем укр[аїнських]
радикалів, а суровим критиком на обидва боки, тоді б
можна було залишити полеміку хоч про сей пункт, а то
д. Франко тільки раз у раз говорить: «Ось що робимо
ми,— чому би не могли й ви?» — а на всі можливі від-
повіді зарані каже: «Тяжко нам сьому повірити. Не може
сьому бути правда,— або й просто,— неправда сьому!»
Се вже такий *argument suprême*¹, що проти нього не
можна йти, коли не бажаєш вдаватись до авторитетного
свідoctва господа бога або до аргументації жінок «з на-
роду». Ніхто більше, як ми, не признає і не тямить влас-
них хиб, але ж на докори д. Франка можна сказати не
тільки: «*Mea culpa!*»², бо не всі заповіді д. Франка вхо-
дять в релігію укр[аїнських] радикалів і не проти всіх
вони согрішили.

¹ Вищий доказ (*франц.*).— *Ред.*

² Моя провина, каюся! (*лат.*) — *Ред.*

Головна заповідь д. Франка — се безпосередня пропаганда серед народу (слово «народ» д. Франко уживає не в європейському розумінні, а в народницькому: «селяни»). Учитись сеї роботи він одсилає українців до латишів, поляків та інших недержавних народностей Росії. Чому ж не до самих росіян? Адже ж колись були люди, що пробували сю роботу на всьому просторі європейської Росії. Ми, власне, не будемо говорити виключно про Україну, бо хоч у ній працювало багато борців і головно українців зроду, але вони переважно були людьми без виразної національної свідомості, отже, й не могли мати тих національних ідеалів, яких вимагає д. Франко від українців-діячів. Але ж було не менше борців, що змагались, наприклад, і серед непереглядних степів приволзьких, на питомому ґрунті, при помочі національних ідеалів, опертих на історичних прикладах (пугачовщина, різіновщина). Всі ці люди не строїли в кабінетах теорій, а пішли просто «в народ», несучи і книжки, і живе слово. Непереглядні російські степи не оборонили сих людей від кайданів і каторги, та вони й не боялись сього і несли незаслужену кару з таким героїзмом, про який і не снилось галицьким опозиціоністам. А що вийшло з їх пропаганди? Хоч більшість місцевостей в європейській Росії з російським та українським населенням дала не менше інтелігентних діячів, ніж дає теперішня Галичина, і хоч увесь той рух протримавсь не менше літ, ніж радикальний рух тримається в Галичині, та, врешті, увесь рух мусив змінити напрямок. Брак елементарних прав слова і людини заставив діячів признати, що не можна визволятись виключно при помочі селянства, навіть поставивши в боротьбі на першому плані інтереси сього селянства, а не загальні просвітньо-визволяючі інтереси цілого народу, заставив їх признати, що інтелігенція, перше ніж послужити як належить своєму народові, мусить вибороти собі можливість вільного доступу до сього народу. Тоді соціалісти в принципі стають політиками на практиці, являється Желябов * з товаришами здобувати політичну волю, сую *conditio sine qua non*¹ можливості корисної роботи в інтересах найгірш пригніченого класу народу. Така зміна діяльності була конечною

¹ Конче неодмінну умову (лат.).— Ред.

еволюцією, і нам дивно, що д. Франко не бачить сього й обвинувачує Желябова і товаришів за те, що вони змінили напрямок своєї роботи для здобування всеросійської політичної волі. Д. Франко чомусь думає, що якби ті люди лишилися на Україні шукати серед селянства національних ідеалів, основаних на вільнолюбивих думках, то Україна була б тепер країною свідомою і готовою виповнити ті завдання, які їй поставить політична воля. А політична воля нібито має наступити «не нині, то завтра!». Вашими б, д. Франко, устами та мед пити! Але ми дивимось на стан речей сумніше і думаєм, що нам ще не рік, не два їсти біду, поки здобудемо яку-небудь, куди не ідеальну політичну волю... Так, отже, не муки апостолів-борців лякають теперішню російську опозицію, а марність їх праці. Тим-то, запевне, і укр[аїнські] радикали не могли так виразно поставити в своїй програмі безпосередньої пропаганди серед селян, не говорячи вже про те, що деякі радикали вважають не селян, а робітників більш догідним ґрунтом для своєї пропаганди. Не один радикал буде робити таку роботу, де тільки се буде можливо, поруч і одночасно з роботою серед інтелігенції, але робити її своїм єдиним сredo він не може і не повинен. Коли в Галичині головніший ґрунт для радикальної роботи — селяни, то у нас, на Україні, перш усього треба здобути собі інтелігенцію, вернути нації її «мозок», — аби не було так, що є над чим робити, та нема кому, — а потім вкупі з сусідами здобути ті права, які Галичині давно вже здобуті чужими руками. Тільки ми повинні при тому постаратись, щоб так здобуті права не послужили переважно інтересам державно пануючої на-родності, а пішли б на користь усьому величезному та розмаїтому складові російської держави, отже, щоб політична воля була крайовою, національною, децентралізованою і рівно для всіх демократичною. Такої роботи вимагає між іншим і драгомановська програма; зазначаєм се тут через те, що д. Франко уживає слова «драгомановець» і «радикал» яко ідентичні. Отже, д. Франко мав би зовсім рацію, якби дорікав укр[аїнським] радикалам за не досить інтенсивну роботу серед інтелігенції та не досить дотепні заходи коло здобування прав, а так виходить, що він намірявся на радикалів, а влучив у народників, кожний-бо відповідає за ту обіцянку, яку він сам давав.

А ось уже один уступ, де мушу сказати, що д. Франко «ломиться в открытую дверь», якщо не жартує. Він добирає справді патетичного тону, щоб умовити укр[аїнських] радикалів не чекати «дозволения начальства» на свою роботу, і вказує на спасенний приклад гал[ицьких] радикалів, що не бояться своєї мачухи-конституції, а йдуть тернистим шляхом, куди кличуть їх високі завдання. Може бути, що д. Франко хтів собі пожартувати перед Новим роком, а юмор найкраще враження робить, власне, при серйозному тоні, та тільки час вибрав для сього трохи лихий, власне, такий, коли дехто з тих товаришів оселився на дармовім мешканні «с дозволения начальства». Українці вибирали собі для жартів з галичанами кращі часи. Коли ж д. Франко не жартував, то, певне, з нього хтось зажартував, розказавши йому якісь небилиці про якісь ніколи справді небувалі серед українських радикалів заміри посилати петиції та віддавати свою справу на цареву ласку.

Взагалі треба сказати, що д. Франко занадто вже часто натякає «на страх иудейский» укр[аїнських] радикалів. Коли який жарт надто часто повторяти, то він тратить свою сіль, се треба пам'ятати юмористам.

Ну, прошу вибачення за відступ трошки довгий і звертаюсь до інших тем.

Одно з найповажніших питань — як зробити Україну вже тепер політичною силою? Один «сором», очевидно, тут не багато допоможе, бо його українці чують ще від часів Шевченка, а спасенія душі досі не запобігли. Д. Франко радить нам перш усього не бути «дурнями» і стати готовою силою, не ждучи конституції. Постараємось! Тільки цікаво для науки знати, які то готові сили були в руській Галичині в той час, як на неї налетіла конституція? Чи був тоді хоч один радикал на цілу галицьку, буковинську та угорську Русь? Врешті, д. Франко не вірить в самий факт існування «українських радикалів-драгомановців, чи як там вони себе величають». (По думці д. Франка, слід би зватись їм тільки «настойкою на радикальних ідеях»). Видно, для нього українські радикали такий же міф, як для нас ті радикальні гурти, що споряться, чи давати українському мужикові російську книжку, чи ні, та що покладають усе своє життя єдино на збирання грошей pour les beaux yeux¹

¹ Заради прекрасних очей (франц.).— Ред.

закордонних братів. Взагалі дозволю собі сказати, що стаття «З кінцем року» в тій частині, де д. Франко говорить про українців, здається мені зложеною дуже недбало. Здавалось би, коли оскаржувати укр[аїнських] радикалів, то слід би пабирати доказів тільки з їх власної діяльності, замість того щоб кидати обвинувачення просто в гурт усієї української інтелігенції,— нехай, мовляв, «куля винного знайде». Через те й виходить іноді так, що, коли по розумінню фраз оскарження вимірені проти укр[аїнських] радикалів, по самому ділу вони зовсім не в їх лагер попадають. Що сказав би д. Франко, якби хто, полемізуючи з галицькими радикалами, закинув би їм, напр[иклад], нібито запобігання ними ласки у польських феодалів та клерикалів, та і взагалі став би дорікати їх за такі події, які можуть характеризувати тільки партію «русько-католицького союзу»*, але ніяк не галицьких радикалів? Отже, на жаль, якраз і українським радикалам приходить не приймати всерйоз «научки» д. Франка з поведи роботи «с дозволення начальства» або заношення петицій до царевої ласки.

Тепер скільки слів про «хатні» справи, та й годі вже втомляти увагу читців і д. Франка. Після добрих рад д. Франко говорить нам: сидіть, люди добрі, дома, до нас не лізьте з грошима, то так буде краще і для нас, і для вас, а то ваша «поміч збоку» нас деморалізує, а вас привчає відкуплятись від обов'язків.

Справді, «поміч збоку» не те, що товариська братня поміч, вона мусить деморалізувати, як то видно на прикладі москвофілів. Але ж ті люди, що досі помагали гал[ицьким] радикалам, не вважали себе, запевне, «поміччю збоку», якимсь «славянским благотворительным обществом», вони давали гроші не на «добродійні цілі», а на спільну рідну справу, і то переважно в критичні часи, коли діло занепадало через галицькі фінансові злидні, і про такий характер української помочі д. Франко повинен би якнайкраще знати. Якби діло було в «добродійності», то можна б сказати, як той мазур: «Nie miła księdzu ofiara, idź, ciele, do domu»¹,— і коли, звісно, не забрати, бо що з воза впало — пропало! то хоч надалі не давати «своїї дрібненької грошової підмоги».

¹ Ксьондзові жертва немила, іди, теля, додому (польськ.).—
Ред.

Тільки щодо сеї «підмоги», то знов-таки д. Франкові слід було не називати її «10 чи 100 рублями», бо д. Франкові добре відомо, що з сих 10 та 100 р. щороку складалось не менше як півтори-дві тисячі (говорю про одно досить відоме мені джерело помочі з України гал[ицьким] радикалам), а інший рік, то й більше. Так от і слід би д. Франкові, коли вже він уважав за потрібне зачепити сю справу, говорити про неї докладніше, аби на Україні через його недбалі уваги не постали які непорозуміння в сій і без того дражливій справі. Галичанам теж діло просте: коли гроші деморалізують, цур їм, не приймати! аби тільки се було зроблено не з амбіції, враженої полемікою, і не на шкоду громадському інтересові: бо коли справа через се спиниться, та ще на скільки років, аж поки галичани цілком зберуться з власними грошима, то для українців такий вихід зовсім не жаданий. Але ж коли б діло обійшлося як слід, то українці не мали б чого журитись, і, звичайне, своїм грошам і самі лад дадуть. Даремне галичани думають, що в нас гроші тільки для них збираються і тільки для того, щоб купити собі від них індульгенцію на гріх лінивства; такі індульгенції не тільки в Галичині продаються.

На останок зазначу цікавий факт: стаття «З кінцем року» осягла собі високої честі бути гектографованою руками ворогів радикальної партії. Ще ні одна стаття з «Життя і слова» * не заслужила собі такої честі. Гектографовані примірники продаються по 25 і по 35 к[оп]. Стаття справила справжній тріумф серед сих нових українських видавців, їм-бо досі не вдалося написати самим щось такого, щоб так попало радикалам в око, або хоч так їм здавалось, дарма, що вони «вороги»,— аж знайшовся, спасибі йому, «добрий чоловік», та ще й редактор радикального вісника. Коли б тільки д. Франко бачив «побідоносні» погляди своїх видавців і чув тон, яким вони питають радикалів при стріванні: «А ви читали «З кінцем року»?». Що ж казати радикалові на таку anzügliche Frage? ¹ — «Не так тії вороги, як добрії люди!»

¹ Ущипливе питання (нім.).— Ред.

ДВА НАПРАВЛЕНИЯ В НОВЕЙШЕЙ ИТАЛЬЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

(Ада Негри и д'Аннунцио)

Имена Ады Негри * и д'Аннунцио * сделались в последнее время довольно популярными среди русской читающей публики; переводы их произведений появляются часто на страницах журналов и выходят отдельными изданиями, нет недостатка и в критико-биографических заметках, благодаря которым жизнь и деятельность этих поэтов стали теперь общеизвестны. Настоящий очерк не имеет своей задачей представить подробной биографии Ады Негри и д'Аннунцио или проследить шаг за шагом их литературное развитие; цель его — сравнительная характеристика двух крайних направлений в новейшей итальянской литературе, насколько они выразились в произведениях названных авторов. При этом личная характеристика обоих поэтов имеет второстепенное, так сказать, подчиненное значение, поэтому она ограничена немногими чертами, необходимыми для выяснения причин, почему именно этим личностям суждено было сделаться выразителями крайних идей своего времени.

Ада Негри и д'Аннунцио — личности диаметрально противоположные по идеям, по симпатиям, по темпераменту и, наконец, по происхождению. Ада Негри — поэта-плебейка, д'Аннунцио — поэт-аристократ; принадлежа к двум враждебным лагерям, оба они обладают сильным классовым самосознанием. Как произведения, так и биографии их представляют полный контраст между собою.

Ада Негри родилась в бедном и маложивописном уголке Италии, в городке Лоди близ Милана, там же получила начальное образование. Отец ее был сельским рабочим; он умер в общественном госпитале, когда дочь его была еще совсем маленьким ребенком. В одном из своих стихотво-

рений, посвященных памяти отца, от которого не осталось ни громкого имени, ни даже могилы, Ада Негри дает обет быть достойной дочерью отца-труженика и дать приют в своих песнях всем бесприютным. Мать Ады Негри была работницей на прядильной фабрике; рано оставшись вдовой, она принуждена была вести жестокую борьбу за существование, в которой стала помогать ей дочь, едва добившись кое-какой самостоятельности. Восемнадцати лет Ада Негри сделалась народной учительницей городка Мотта-Висконти в северной Ломбардии. Вскоре пришлось ей содержать своим скудным заработком старуху мать, к которой поэтесса относилась всегда очень нежно и которой посвятила свои лучшие стихотворения, написав в заголовке: «Тебе, мама». В этом посвящении Ада Негри говорит:

Я плоть от плоти матери моей
Святой, правдивой, дух от ее духа¹.

Она признает, что всецело обязана матери силой и энергией своего характера и выдержкой в борьбе с враждебными обстоятельствами, которые окружали ее юность.

Стихотворения Ады Негри, печатанные в «*Illustrazione Popolare*», оставались долго незамеченными, и только в 1893 году ее первый сборник «*Fatalità*» сразу обратил на себя внимание, а вместе с тем поправил материальное положение поэтессы. Вскоре Ада Негри была приглашена в Милан в высшее женское училище преподавать итальянский язык и литературу, а кроме того, ей была назначена ежегодная пенсия в 2000 лир. В 1896 г. она издала свой второй сборник «*Tempeste*», и слава ее разошлась далеко за пределы Италии. В Милане Ада Негри вышла замуж за фабриканта Гарланда, но семейная жизнь не отвлекла ее от творчества. В настоящее время она издает новый сборник стихотворений под названием «*Maternità*». Такова в общих чертах история скромной трудовой жизни Ады Негри.

Габриель д'Аннунцио вступил в жизнь при совершенно других условиях. Он потомок древнего аристократического рода и любит с гордостью вспоминать о своих родовитых предках, из которых один был современником и другом Леонардо да Винчи. Истинной своей родиной д'Аннунцио считает море, так как он родился на корабле

¹ «*Tempeste*», стих[отворение] «A te, Mamma».

«Irena» среди Адриатического моря. Детство провел он среди живописных и диких Аbruццских гор, в родовом поместье своего отца, а юность в Тоскане, в коллегии Прато, куда отец отдал его для того, чтобы он усвоил себе чистый итальянский литературный язык с тосканским выговором. Пятнадцати лет, еще коллегиантом, д'Аннунцио издал первый сборник своих стихотворений под названием «Primo Vere». Этот сборник, проникнутый далеко не детским настроением, сразу обратил внимание не только итальянской, но и французской критики на «нового поэта». Марк Монье *, которому наставник д'Аннунцио послал «Primo Vere», дал очень одобрительный отзыв о стихотворениях, но об авторе сказал: «Будь я его учителем, я дал бы ему медаль и — розог». В 1880 г. д'Аннунцио поступил в Римский университет и стал печатать свои стихотворения в журнале молодых литераторов «Сграса Bizantina». В два года издал он три сборника стихов и прозы и сделался очень популярным писателем. Его литературной славе способствовала отчасти известность, которую он создал себе блестящим прожиганием жизни; эта известность граничила со скандалом и окружала имя молодого поэта легендой. В то время как юность Ады Негри была школой труда и лишений, юность д'Аннунцио была вечным праздником. Наконец, обстоятельства заставили д'Аннунцио возвратиться в Аbruццы, где он отдался с еще большим жаром творчеству, а также изучению иностранной литературы, особенно французской. С 1886 г. он живет то в Риме, то в Неаполе, то в Аbruццах, и редкий год проходит без того, чтобы он не издал нового сборника стихов или прозы, романа или драмы. Д'Аннунцио вообще очень плодовитый писатель, и все роды изящной литературы ему не чужды. Пропорционально его деятельности растет и его известность, можно сказать, что его имя, наряду с именем Ады Негри, приобрело такую славу, какой со времени Данте и Петрарки * не пользовался ни один итальянский поэт.

Что же создало этим двум поэтам такую популярность? Два совершенно противоположных качества: Ада Негри прославилась своей идейностью, д'Аннунцио — своею беспринципностью, возведенной в принцип. Ада Негри очаровывает своих читателей искренностью тона и простотой образов, д'Аннунцио — изысканностью и утонченностью в форме и темах. Казалось бы, публика у этих двух пи-

сателей должна бы быть совершенно разная; до известной степени оно так и есть: Ада Негри — поэт четвертого сословия, д'Аннунцио — поэт аристократии, но есть обширный круг читателей, одинаково интересующихся ими обоими. Это явление объясняется, во-первых, раздвоенной психологией современного культурного человека, способного поддаваться одновременно совершенно противоположным влияниям, во-вторых, чисто художественным интересом произведений Ады Негри и д'Аннунцио, наконец, типичностью этих итальянских писателей, которая может занимать всякого мыслящего читателя с чисто объективной точки зрения. Типичность Ады Негри и д'Аннунцио заключается, главным образом, в их тенденциозности; а что беспринципность д'Аннунцио несколько не исключает тенденциозности, это легко доказать на основании его произведений.

В качестве тенденциозных поэтов Ада Негри и д'Аннунцио являются продолжателями вековой традиции итальянской поэзии. Начало этой традиции положил основатель итальянской литературы Данте, который в своей «Божественной комедии», проникнутой мистической мечтательностью, не забывает среди ужасов ада политической борьбы, раздиравшей в то время Италию, и является не только пламенным патриотом, мечтающим о мессии, который «дал бы мир Италии несчастной», но и ярым гвельфом, не прощающим даже мертвым гибеллинам *, которых он ненавидит со всей страстью политического изгнанника. Его современник и преемник Петрарка, оставшийся в памяти потомков как нежный певец Лауры, был в свое время самым тенденциозным поэтом, превосходившим даже Данте резкостью тона в саркастических обличительных сонетах, направленных против тирании развращенного папского двора в Авиньоне *. Тассо *, вообще далеко не чуждый политических страстей, воспевая освобожденный Иерусалим, мечтает об освобожденной и объединенной Италии. Эта идея возрождения Италии была долгое время главным жизненным нервом итальянской поэзии, и упадок патриотизма всегда шел рука об руку с упадком поэтического творчества. XVII и XVIII вв. с их бесчисленными *accademie letterarie* ¹ оставили по себе громадные библиотеки литературного материала, но ни од-

¹ Літературними академіями (італ.).— *Ред.*

ного выдающегося поэтического имени. Только в первой половине XIX в., вместе с первым подъемом национального самосознания, пробудился и гений итальянской поэзии в лице Леопарди *, который известен в Европе как философ-пессимист и певец мировой скорби, а в Италии как предтеча национального освобождения. Период освободительных войн *, этого великого подъема (*il gran Risorgimento* ¹), как его называют итальянцы, дал целую плеяду тенденциозных поэтов, из которых наиболее известны д'Адзелио *, поэт-воин, Сильвио Пеллико *, поэт-узник, де Амичис *, патриот-объединитель, и, наконец, Кардуччи *, республиканец, у которого впервые, хотя еще слабо, звучала струна новейшего демократизма. Де Амичис и Кардуччи продолжают и теперь свою литературную деятельность, но со времени окончательного освобождения Италии их поэзия потускнела, так как питавшие ее жизненные соки иссякли: проповедь национальной независимости потеряла уже *raison d'être* ², а новыми широкими идеями поэты *Risorgimento* не успели или не сумели еще заручиться. И вот один из них, де Амичис, ушел в педагогическую деятельность, а другой, Кардуччи, избавившийся от политических преследований, стал академиком-лауреатом, пишет изящные оды в чисто классическом духе, которые он посвящает иногда королеве Маргарите, «своему венценосному собрату». Ада Негри и д'Аннунцио являются оба учениками Кардуччи, ушедшими, впрочем, гораздо дальше своего учителя по двум расходящимся дорогам. Ада Негри — преемница Кардуччи-демократа, д'Аннунцио — прямой ученик Кардуччи-академика. Аду Негри, плебейку, дочь рабочих, выросшую среди тяжелых картин народной жизни, не могущую да и не желающую отрешиться от родной среды, едва ли могли пленить олимпийские оды Кардуччи-лауреата, витающие в сферах чистого искусства, — гораздо ближе мог ей быть Кардуччи-демократ. Трудно сказать, насколько сильно было непосредственное влияние поэзии Кардуччи, но, во всяком случае, это единственный поэт, на которого можно указать как на прямого предшественника Ады Негри, хотя она сама не придает большого значения ни литературным, ни историческим преданиям, считая себя выразительни-

¹ Велике Відродження (*італ.*).— *Ред.*

² Рацію, злободенність (*франц.*).— *Ред.*

цей настоящего и вестницей будущего. Такое отношение выступает в ее стихотворении «Старые книги» (сб. «Tempeste»), где она говорит:

Холодно, холодно с вами, старинные
Книги, суровые повести войн,
Что мне до вас?

Там мое место, где новое знание
Пышно цветет, как па солнце цветок,
Там, где сверкает волнами горячими
Счастья, любви, возрожденья поток¹.

Однако, несмотря на такое отношение, в ее стихотворениях сказывается большое книжное влияние (между прочим, факт, что она была преподавательницей литературы, указывает на значительное литературное образование), стихи ее вполне литературны по форме. Аду Негри часто называют народной поэтессой, и если понимать под словом «народ» рабочие классы, а народным поэтом считать того, кто воспевае жизнь и выражает стремления этих классов, то такое название вполне верно по отношению к Аде Негри. Если же народным поэтом называть того, кто усвоил не только идеи, но и самую форму народной поэзии, то такое определение совсем не подходит к этой поэтессе. Ее нельзя сравнить, например, с Бернсом, Кольцовым, Шевченко, а скорее с В. Гюго или Барбье *. Образы и чувства ее просты, но стиль не только книжный, а подчас даже слишком витиеватый. Простота слога вообще не в традициях итальянской литературы, и переводчики других наций обыкновенно бывают принуждены несколько сглаживать риторичность итальянского подлинника. По сравнению с такими виртуозами стиха, как, например, Антонио Фогаццаро *, стих Ады Негри, пожалуй, можно назвать простым, но, во всяком случае, она ближе к поэтам-гражданам Леопарди и Кардуччи, выражавшим идеи своего времени в классической форме, чем к простым, полным наивной грации народным stornelli² и canzoni³. Отчуждение Ады Негри от народной поэтической формы объясняется, быть может, тем, что ее родина — северная Ломбардия — принадлежит к наиболее промыш-

¹ Эта и все следующие цитаты приведены мною в собственном переводе.

² Сторнель, пісня (итал.). — *Ред.*

³ Канцона, пісня (итал.). — *Ред.*

ленным округам Италии, где фабрично-городская культура уже захватила народные массы и заставила их позабыть прежнюю устную народную поэзию, новых же поэтических форм эти рабочие массы не создали, поэтому Аде Негри пришлось пользоваться теми формами, которые созданы поэтами других времен, других классов и традиций. И вот она описывает пожар в шахте александрийским стихом, смерть бедной народной учительницы — дантовскими терциями, ночлег падшей женщины с ребенком в тюрьме — изящным сонетом. Она любит сонет, как и все итальянские поэты, ей не чужды самые вычурные размеры и даже модная кадансированная проза. Внешними приемами творчества Ада Негри не особенно резко отличается от своего литературного антипода д'Аннунцио, разве только меньшей виртуозностью и отсутствием литературного педантизма.

Д'Аннунцио, наоборот, часто впадает в педантизм, особенно в своих ранних произведениях, как, например, «Primo Vere» и «Canto Nuovo», которые и по форме, и по пристрастию к классическим сюжетам являются полным сколком с «Odi barbari» Кардуччи: то же олимпийство, тот же напускной пафос, ученые цитаты, греческие и латинские эпитафии, наконец, те же размеры стихов, написанных, в подражание классикам, без рифмы. Д'Аннунцио не отрекается от авторитетов, напротив, он любит цитировать их как своих наставников; его страницы пестрят именами классических и новых итальянских поэтов. Эту страсть к цитатам, приобретенную в школе, он сохранил и до настоящего времени, — так, в его новейших романах попадаются длинные выдержки из Леонардо да Винчи, Катарины Сьенской * и друг[их] (между прочим из «Войны и мира» графа Толстого). Данте он почитает не меньше, чем Ада Негри, и называет его своим патроном.

Французская критика часто упрекает д'Аннунцио в подражательности, но надо заметить, что сам он нимало не скрывает своих заимствований, считая, что имеет право пользоваться тем материалом, который соответствует направлению его таланта и ума. Притом, несмотря на все подражания и цитаты, он все-таки остается всегда самим собой, и в авторе символического романа «Девы скал» легко узнать автора классической «Песни солнцу». Конечно, он не мог остаться вполне самобытным, — он слишком для этого начитан, — но обвинения его в простом плагиате

те, например, из Стендаля, чрезмерно преувеличены: д'Аннунцио прежде всего не усвоил себе главных черт этого писателя — чисто французской саркастической жесткости. Более существенно и заметно влияние Бодлера *, который очень сходен по темпераменту с д'Аннунцио. Гонкуры *, как пейзажисты, очевидно, были учителями его, что же касается новейших французских символистов и декадентов, то скорее д'Аннунцио мог иметь влияние на них, так как он сильнее их по таланту и смелее по идеям. Произведения его, благодаря переводам, очень известны во Франции и пользуются там большой славой, впрочем, больше прозаические, чем поэтические, быть может, потому, что именно на его прозе наиболее отразилось французское влияние, тогда как поэзия вся основана на итальянских художественных традициях, из которых он усвоил главным образом изысканность формы и довел ее до высшей степени совершенства, так что теперь он считается лучшим итальянским стилистом. Другая традиция итальянской поэзии — гражданская скорбь — вначале не имела на него никакого влияния. В классической коллегии «Prato», потом среди римской золотой молодежи, в аристократических cercles ¹, ему едва ли приходилось задумываться над социальными и политическими проблемами. Оторвавшись от книг, он взывает к Афродите, Пану и Фебу. Вот посвящение, помещенное в начале его первого сборника стихотворений («Canto Nuovo»):

Я с гневом свой светильник разбиваю,
Киприда, пред тобой! Он долго освещал
Мое чело, склоненное над книгой
В те ночи долгие, когда земля и море
Взывали к небесам с безбрежным сладострастьем,
Покорные тебе, великая Киприда,

Непобедимая!

Теперь я с силой свой светильник разбиваю
На алтаре твоём, великая Киприда,

Непобедимая!

Пусть огненный твой дух горит в моей крови,
Пусть на моем челе сияет только солнце.

Так начал свою деятельность юный ученик Кардуччи-лауреата. Насколько Ада Негри и д'Аннунцио не сходятся в выборе литературных образцов и симпатий, настолько разнятся они и своими поэтическими темпераментами.

¹ Колах (франц.).—Ред.

Ада Негри, насколько мы можем судить по ее лирике, натура сильная, энергичная, которая не ломается, а еще более закаляется в борьбе с враждебными обстоятельствами.

Кровь плебейская бьет в этих жилах
Непокорным горячим ключом.
Так вперед же! И зло, и страданье,
И насмешки — мне все нипочем¹.

Так говорит она в своих первых стихах, а потом, после многих лет страдания и борьбы, та же нота звучит, только более спокойно и уверенно: «Да, правда, я сильна, я словно дуб, не гнущийся от ветра». Все ее стихотворения, за очень немногими исключениями, дышат этой силой и несокрушимой энергией, этой уверенностью, основанной на суровом опыте. Настроение всегда серьезное, часто даже строгое. Первый свой сборник она недаром назвала «Fatalità»: она действительно смотрит на свое призвание, как на что-то роковое, от чего она не может и не должна уклоняться. Она называет горе своей музой и представляет эту музу в виде грозной женщины с огненным мечом и непобедимым взором. Эта муза властно повелевает поэте исполнять свой долг. Искусство Ада Негри считает вампиром, безжалостно сосущим кровь своих жертв:

Вампиру в жертву отдала я чувство,
Все лучшее, огонь моей души.
Неутолимо, как вампир, искусство².

Она не играет стихом, — он у нее «иль крик, или стрела». Те ее стихотворения, довольно многочисленные, которые носят чисто субъективный характер, всегда отличаются, при большой страстности, чистотой воображения и искренностью, граничащей подчас с наивностью. Ее лирическая восторженность напоминает религиозный экстаз, к которому она была очень склонна в детстве и который, кажется, впервые пробудил у нее поэтическое вдохновение. В одном стихотворении, «Древний храм» («Tempeste»), она вспоминает церковь Сан-Франческо в Лоди, а вместе с этим и свои первые художественные впечатления:

Мадонны там тринадцатого века
С улыбкой кроткою и простодушной,

¹ «Fatalità», стих[отворение] «Buon di, Miseria».

² «Fatalità», «Marchio in fronte».

Наивно-грациозные мадонны
Смотрели на меня с поблеклых степ.
Я помню, в детстве мне, дрожащей от восторга,
Орган священные преданья повторял.
В часы внезапного, святого вдохновенья
Мой первый стих волной кипучей заиграл.

Ада Негри — чисто лирический талант, ей не свойствен объективный, так называемый эпический тон. Все картины, какие она изображает, освещены чувством, большей частью простым, несложным, но всегда сильным, страстным. В пейзажах настроение всегда преобладает над описанием. Впрочем, пейзаж — самая слабая сторона творчества Ады Негри, в этом, быть может, виновата ее родная Ломбардия:

Туманы серые мне душу угнетают,
И нет поэзии на рисовых полях¹,—

жалуется поэтесса. Пейзажи Ады Негри производят впечатление не реальных картин, а каких-то общих, отвлеченных описаний, в лучшем случае поэтических, но неясных видений. Вообще в ее творческих приемах музыка преобладает над живописью. Форма и содержание особенно гармонируют в тех стихотворениях, которые носят как бы личный характер; «чистая лирика» Ады Негри ничуть не ниже в художественном отношении, а часто даже выше, чем ее «идейная или тенденциозная» поэзия. (Прошу прощения у читателя за такую неточную, хотя и общепринятую терминологию). Как пример такой лирики, доходящей до драматизма, я позволю себе цитировать ее стихотворение «Не приходи», хотя, собственно, это не входит в рамки намеченной темы, но личная характеристика Ады Негри была бы слишком односторонней, если бы мы упустили из виду такой в своем роде *chef d'oeuvre*² ее «чистой» лирики, как этот:

Не приходи! Останься за горами,
За морем далеко. Пускай умрет любовь.
Мучительна она. Я в прах ее повергла,

Ей не воскреснуть вновь.
Она растерзана, разбита без пощады,
Убита, да! Теперь молчит она.
Молчит... По жилам кровь так движется спокойно,
Как тихая волна.

¹ «Fatalità», «Postami vial».

² Шедевр (*франц.*) — *Ред.*

Я ночью сплю, не плачу, не мечусь я
 И не зову тебя. Спокойна я.
 В каком-то полумраке бесконечном
 Теперь душа моя;
 Придет, придет она забвенья нити,
 Сном отречения спит. Не приходи!
 Я холодна, слепа. Пусть ненависть отныне
 Живет в моей груди.
 Да, ненависть к тебе! Зачем я годы
 Цветущие без ласки провела?
 О молодость моя! Зачем тебя напрасно
 Я в жертву отдала?
 Но ненависть приносит слезы, горе,
 Я думала бы вечно о тебе,
 Кляня тебя... О нет, я больше не способна
 К страданиям и борьбе!
 Молчанья мне, глубокого молчанья.
 Пусть в сердце у меня умолкнет стон...
 Там кто-то в сердце есть, больной и непокорный,
 Как жалуется он!
 Он удручен неизмеримым горем.
 Подавлен безысходною тоской,
 Но среди смертных мук о помощи зовет,—
 Не для него покой! ¹

Такие трагические ноты часто звучат в личной лирике
 Ады Негри, но как только расширяется горизонт чувства
 и мысли, так пробуждается с новой силой энергия. Ха-
 рактерно в этом отношении одно стихотворение, где она
 рисует себя одинокой, всеми отверженной, не находящей
 нигде отзвука ни своим чувствам, ни идеям. Оно начи-
 нается так:

Погибла? Нет! я встану, как богиня,
 Из гроба, где лежат мои мечты.
 И силу всю мою, и гордость, и стремленье
 Теперь узнаешь ты!

В конце такой же сильный аккорд:

Я вновь полна восторга и надежды
 И подымаю гордую главу.
 Преступная толпа! Надменные невежды!
 Меня вы не сломили,— я живу! ²

Вообще, хотя Ада Негри не принадлежит к числу
 жизнерадостных поэтов, но ее печаль далека от *résigna-*
tion ³ или уныния. Она сама говорит:

¹ «Tempeste», «Non tornare».

² «Tempeste», «Io sono».

³ Покірливості (франц.).— Ред.

Моя печаль меня не умирала.
Я брошу вызов небу вместе с ней,—
Она — божественная сила,
Которой был могуч в оковах Прометей¹.

Ада Негри — поэт резких контуров и цельных тонов. Синтез значительно преобладает у нее над анализом. Она не подыскивает фактов для иллюстрации своих идей, — напротив, поразившие ее факты возбуждают внешне ее мысль и чувство. Она не гоняется за новыми ощущениями, каждому палетевшему чувству она отдается со страстью, беззаветно.

Полный контраст этому энергичному характеру представляет поэтический темперамент д'Аннунцио. Его настроения меняются, подобно краскам его родного моря, и трудно бывает подчас проследить причину их или хотя бы просто фиксировать их. После восторженных гимнов Киприде и дифирамбов «адской розе» — сладострастью, в которых порой сквозь слишком искусную форму пробивается натянутость, он пишет целый ряд сонетов под общим заглавием «Унылое животное» («Animal triste»). Сонеты эти общим тоном напоминают «Цветы ада» Бодлера, но форма их чисто итальянская. Этот цикл представляет собою гамму настроений, в которой надо искать ключа ко всем последующим произведениям д'Аннунцио, поэтому мне кажется не лишним привести здесь главные тона этой гаммы. Первый сонет цикла особенно часто цитируется французскими почитателями д'Аннунцио, быть может, потому, что он напоминает психологические мотивы французской *décadence*, получившие полное развитие в поэзии Верлена *. В этом сонете злобная апатия глубоко развращенного человека чередуется с трогательной грустью по светлому идеалу, с воспоминанием о прекрасной, чистой женщине:

Тоску такую выразить нет слова,
Когда огонь желания живой
Сменяется холодной скукой злой
И страсть лишается поэзии покрова.
(А в глубине души встаешь ты снова,
Виденье чистое, и головой
Качаешь. Кажется мне образ твой
Плакучей ивой на развалинах былого).
Я пресыщен, мне гадко и тоскливо,
А сердце бьется; здесь в груди оно,

¹ «Fatalità», «Fin ch'io viva e piú in là».

Как бы в гробу,— всегда, всегда одно.
(А ты все смотришь, смотришь молчаливо,
Виденье чистое, как снег высоких гор,
И нежен, как мечта, твой голубиный взор) ¹.

Чувство злобной апатии все растет, сменяясь иногда чувством стыда и горечи о напрасно растроченных молодых силах, и смутное сожаление о каком-то ином, более высоком призвании:

Напрасно войско юное мое
Меня к оружию так громко призывает,
Я в праздности забыл призвание свое,
В бессмысленном чаду мой гений изнывает ².

Даже страстно любимая природа не в силах отвлечь поэта от гнетущего настроения: он обращается к весне уже не с жизнерадостным гимном, а со скорбной переминой:

О нет, весна, я ложа не покину
И ночь без сна с тобой не проведу,
И солнца юного встречать я не пойду,
Я перед ним спущу свою гардину.
Ты соблазнительно рисуешь мне картину:
В уборе свадебном стоит миндаль в саду,
Кусты склонили ветви, все в цвету,
Над ручейком. Цветы пестрят долину.
Но взор мой потускнел. Напрасно ты,
Весна, пришла с улыбкою веселой,—
Не смею я смотреть на красоту твою.
Я не пойду туда, где солнце и цветы,
К реке, в долину. Там ведь стыд тяжелый
Еще сильнее давил бы грудь мою ³.

Наконец, у него является злорадство прокаженного, старающегося заразить собой как можно больше других людей. Он сам так говорит о своей поэзии, сравнивая ее с цветком, выросшим на навозе:

Здесь, в этом сердце, развращенный стих
Цветет, блистая прелестью лукавой,
И запах смерти издают цветы.
Придет красавица и беззаботно их
Сорвет, прельстясь их краскою кровавой,
И вдруг смертельный яд ужалит ей персты ⁴.

¹ «Animal triste», «Imagine».

² «Animal triste», «Sed non satiat».

³ «Animal triste», «Vere nuovo».

⁴ «Animal triste», «Linconsapevole».

Но мрачная апатия достигает своего апогея в сонете «Камо бегу» (Quousque eadem?):

Оставьте музыку! довольно! я устал.

Мечты мне кажутся напитком слишком пресным.
И нет волшебника, чтоб колдовством чудесным
Мне возвратил то, что я потерял.

Любви и счастья жадно я искал.
Я молод был — мираж казался мне прелестным.
Теперь и в женщинах все стало мне известным,
К изменчивости их я равнодушен стал.

Весна и лето, осень и зима,
Все те же смены. Как все монотонно!
Однообразие сведет меня с ума!

А небо — грозно ли оно иль благосклонно —
Всегда, всегда висит над головой...
Где чувство новое мне взять, порыв живой?

И вот начинается погоня за новыми чувствами, или, лучше сказать, за новыми ощущениями. В поэзии являются картины дикой, извращенной страсти, апофеоз адюльтера, культ новой Венеры, холодной и равнодушно-жестокоей. Даже пейзажи, всегда такие прекрасные у д'Аннунцио, превращаются в рамки для отвратительных или ужасных картин. Ему начинает нравиться гниль и разрушение, он даже доходит до убеждения, что только отвратительное способно вызывать великие идеи и трогательные настроения, и потому старается отрешиться от глубоко укоренившегося в нем чувства изящного. В своей прозе, где он до значительной степени является реалистом (например, его рассказ «Episcopo et C^o» по манере очень напоминает Бальзака), он описывает главным образом отрицательные явления, грубость чувства, доходящую до крайней степени животности, болезнь ума, отуманенного религиозным изуверством (особенно талантливый и яркий рассказ этого периода творчества д'Аннунцио под заглавием «San Pantaleone» изображает взрыв массового фанатизма абруццских крестьян, доводящих иконопочитание до грубого фетишизма). Наконец, все это утомляет писателя, и он опять возвращается к настроению «Animal triste», сквозь которое по временам пробивается нежность чувства, идеальные или мистические порывы, но как бы придавленные глухой сурдиной. Наиболее изящными и чистыми являются у него картины природы; описывая их, он дает простор тому, что осталось лучшего в его душе. Д'Аннунцио — лучший

пейзажист не только в итальянской литературе, не особенно богатой описаниями этого рода, но и вообще в современной европейской литературе. По тонкости рисунка, по разнообразию настроений, по искусству в выборе он иногда превосходит даже Гонкуров, этих виртуозов пейзажа в литературе. Как психолог, он является очень сознательным, с большим критическим чутьем, и символическая форма не мешает вполне реальному изображению поступков и чувств. В этом отношении он несколько напоминает Ибсена. В последнее время он пишет часто так называемые *romans à thèse*¹ и тезисы свои иллюстрирует очень сознательно и искусно подобранными фактами². Несмотря на лирический темперамент, он никогда не дает теме овладеть над собой, а всегда остается господином ее. Анализ у него тонкий и беспощадный, но синтез ему не дается, несмотря на его пристрастие к широким обобщениям и философским построениям. В противоположность Аде Негри, он поэт оттенков и сложных, едва уловимых настроений. Цельности и непосредственности у него нет, никакая страсть, никакой порыв, как бы сильно ни захватили его, не в состоянии заставить его отрешиться от анализа.

Интересно проследить, как два такие противоположные поэтические темперамента — Ада Негри и д'Аннунцио — реагируют на окружающую среду и на общие, воспитавшие их обоих условия. Оба поэта принадлежат к эпигонам великой эпохи освобождения Италии (*Risorgimento*), до них дошло только слабое эхо этого взрыва общественного энтузиазма, им выпало на долю начинать новое время и новые песни. Тяжелое было это новое время; его можно сравнить с тем, какое настало во Франции в 70 гг. и которое Тэн* охарактеризовал словами *le grand déchirement*³. После большого подъема в Италии наступил большой упадок сил. Большой подъем оставил после себя много разочарованных и много обманутых. Объединение Италии было великой политической реформой, но общественная неурядица и экономический

¹ Тенденційні романи (франц.).— *Ред.*

² Позволю себе обратить внимание читателя на большой психологический роман д'Аннунцио «Невинная жертва», вышедший недавно в русском переводе.

³ Великий розбрат (франц.).— *Ред.*

гнет в Италии еще более обострились с усилением буржуазии и развитием капитализма. Несчастливая внешняя политика Италии вела ее от унижения к унижению, а безумная абиссинская война * была настоящим нравственным и материальным погромом. Общее настроение в стране сделалось мрачным, грозным. Этот déchirement захватил итальянцев врасплох: национальная борьба не дала им времени выработать прочных общественных идеалов, приучила к неестественным компромиссам, неразборчивости в средствах к достижению целей, часто очень неясных самих по себе, к несбыточным надеждам и национальному самомнению. Кроме того, историческая привычка к политическому заговору и интриге еще увеличивала хаос в умах.

Как же отнеслась к этому déchirement итальянская изящная литература? В большинстве своих представителей она просто «ушла от зла», подобно французским *parnassiens*¹, так поступили, например, итальянские «спиритуалисты» школы Фогаццаро. Натуралисты и психологи, вроде Матильды Серао *, старались, более или менее удачно, относиться критически к окружающей действительности, но не сумели установить ни прочного критерия, ни определенного идеала. Новые песни принадлежат не им, а декаденту д'Аннунцио и Аде Негри, которую я затрудняюсь отнести к какой-нибудь из современных литературных школ.

Замечательно, что исходный пункт в оценке окружающей действительности у обоих поэтов общий: резкое осуждение существующего строя вещей. Д'Аннунцио дошел до этого осуждения путем объективных наблюдений, которые он делал сначала просто ради новых ощущений, а потом уже с более глубоким и серьезным интересом. Его первые очерки современных нравов не освещены никакой тенденцией, некоторые зачатки тенденции можно усмотреть разве в группировке фактов и выборе сюжетов: описывая исключительно аномалии, он выбирает своих героев главным образом из среды буржуазии и пролетариата, гораздо меньше и снисходительнее касаясь аристократии. Симпатии его к аристократии со временем выступают все яснее; они очень естественны и понятны: по характеру, воспитанию и происхождению он всецело

¹ Парнасцам (франц.).— Ред.

принадлежит этому классу; как артиста-эстетика, его особенно трогают меценатские традиции древней итальянской аристократии, ее тонкая культура, основанная на общении с миром искусства. Это увлечение аристократизмом, впрочем, является тоже одной из вековых традиций итальянской поэзии. В сущности все итальянские поэты более или менее аристократы по духу. Этому есть глубокая причина: нигде аристократия не сделала так много для искусства, как в Италии. Рабочую среду д'Аннунцио мало знает: на дикой родине своей, среди Абруцц, он чаще видел бандитов, авантюристов морских и всякого рода Lumpen-Proletariat, чем настоящих тружеников-рабочих. В Риме он научился ненавидеть буржуазию главным образом за ее вандализм и пошлость, и он ненавидит ее от всей души, пожалуй, больше, чем демократка Ада Негри. Политическая борьба, итальянский парламентаризм, хаотические бунты пролетариата вызывают в нем одно отвращение. Всесловная интеллигенция и аристократическая богема возбуждают в нем сожаление, смешанное с презрением. В одном своем романе («Невинная жертва») он выводит тип опростившегося аристократа, «сына по духу графа Толстого», как он его называет. К типу этому он относится снисходительно, почти нежно, не веря, впрочем, в будущность этого направления. Величие души и стойкость он находит только среди тех аристократов, которые, считая себя обманутыми великим Risorgimento, удалились в свои полуразоренные поместья и там ведут строгую, уединенную жизнь, охраняя сословные традиции и предаваясь мечтам о пришествии мессии, который избавит Италию от ее псевдоосвободителей. Д'Аннунцио, наконец, сам поддается этим надеждам и мечтам и излагает их в очень патетической форме в одном из своих последних романов «Девы скал», помещенном им в цикле романов «Лилии». (Д'Аннунцио, в подражание средневековой литературе и отчасти народной итальянской поэзии, разделяет свои романы на циклы «Розы», «Лилии» и «Гранаты»). Роман «Девы скал» можно скорее назвать большой лирической поэмой в прозе, чем романом. Он полон лиризма и тенденции, хотя в нем д'Аннунцио объявляет крестовый поход против тенденциозности. Фабула романа, при всей своей странности, несложна: молодой аристократ, пресыщенный удовольствиями и возмущенный

современным общественным строем, уезжает в свое родовое поместье и вскоре знакомится с тремя молодыми и добродетельными аристократками; из них он желает выбрать себе жену, чтобы соединить два древние рода, из которых должен выйти будущий мессия, но долго колеблется в выборе, так как все три девицы нравятся ему одинаково и кажутся взаимно дополняющими друг друга (*trifoglio indivisibile*)¹. Наконец, одна уходит в монастырь, другая лишается красоты, своего главного достоинства, а третья, единственно энергичная и умственно нормальная из всех, которой он решается, наконец, предложить свою руку, отказывает ему, так как не может оставить своей семьи, требующей от нее постоянного ухода и нравственной поддержки.

Стиль романа символический: под простыми, обыденными фразами скрывается постоянно высший смысл. В пример этого стиля приведу отрывок разговора, которым решается судьба третьей, самоотверженной героини.

Герой и героиня во время прогулки, оставя усталую семью в долине, отправляются вдвоем в горы, чтобы взойти на вершину крутой скалы. Там герой собирается, в виду чистой и торжественной природы, объяснить героине свои стремления и предложить союз с собой. Героиня, подозревая цель прогулки, вначале идет бодро, но потом ею овладевают сомнения, «действительно ли горные вершины достижимы для нее».

« — Еще немного отваги, — сказал я² ей, охваченный страстным желанием достигнуть цели, — еще несколько шагов, и мы будем на вершине!

Она, казалось, прислушивалась к тому, что происходило в глубине ее сердца, потом сказала:

— Там, внизу, остались страдающие души.

Она посмотрела назад, на то место, где ее ждали сестры, и чело ее омрачилось думой.

— Пойдем назад, Клавдио, — прибавила она тоном, которого я никогда не забуду, потому что никогда человеческий голос не выражал в таких немногих звуках так много скрытых мыслей».

Д'Аннунцио придает, очевидно, большое значение этому своему роману, по крайней мере, он поместил в за-

¹ Трилисник, конюшина (*ital.*). — *Ред.*

² Роман написан от первого лица.

головке эпитафия из Леонардо да Винчи: «Я создам вымысел, который будет означать великие вещи» (*Faro una finzione che significhera cose grande*).

Первая глава составляет лирическое вступление, а во второй излагается *profession de foi*¹ героя, от имени которого написан роман, и вместе с тем основная идея самого романа. Я позволю себе привести довольно обширные выдержки из этой главы, так как там в очень типичной форме изложено миросозерцание и направление д'Аннунцио.

В основание всего положен следующий философский принцип: «Мир есть воплощение чувства и мысли небольшого числа высших людей. Мир, каким он является теперь, есть чудный дар, пожалованный избранниками толпе, людьми свободными — рабам, мыслящими и чувствующими — рожденным для труда». К этим избранникам — кстати, очень напоминающим *Übermenschen*² Ницше * — могут принадлежать в наше время только аристократы и притом только родовитые, так как для этого необходимо особенное «стечение крови» (*concorso del sangue*). Это положение доказывается на основании теории наследственности и подкрепляется авторитетом Данте:

«О высокочтимый отец нашего языка! Ты верил в необходимость иерархий и различий между людьми, ты верил в превосходство добродетели, передаваемой по наследству; ты твердо верил в силу природы, которая постепенно, передаваясь от избранных к избранным, может возвысить человека до самого высокого сияния нравственной красоты».

Исключение из этого правила делается только для Сократа *, который является носителем высшей «нравственной красоты» и учителем всех будущих избранников. В чем, собственно, должна состоять эта высшая нравственная красота, это не совсем ясно, так как «избранникам», к которым принадлежит и герой романа, простительно все, что не простительно обыкновенным людям: «Слава нашим предкам за прекрасные раны, которые они наносили, за прекрасные пожары, которые они зажигали, за прекрасные кубки, которые они осушали, за прекрасные одежды, которыми они себя украшали, за пре-

¹ Програма (*франц.*).— *Ред.*

² Надлюдей (*нім.*).— *Ред.*

красных иноходцев, которых они ласкали, за прекрасных женщин, которыми они обладали, и за всю резню, за все упоение, за роскошь и разврат — хвала им! Так как всем этим они образовали мои чувства, в которых ты, о Мировая Красота, можешь отражаться широко и глубоко, как в пяти пространных, бездонных морях.

О себе герой романа говорит: «Я прошел такие испытания, что большинство других душ, наверное, проявили бы рано или поздно вульгарность своей сущности. Но иногда из корней моей души, — оттуда, где спит неразрушимая душа моих предков, — вырастают вдруг такие сильные и несокрушимые побеги энергии, что мне становится грустно, когда подумаю об их бесполезности в наше время, когда общественная жизнь представляет жалкое зрелище низости и бесчестия».

Так как наследственно приобретенные силы некуда применить при постоянных условиях, то остается их «кристаллизировать» или, если «избранник» одарен каким-нибудь талантом, то «превращать их в живую поэзию», в ожидании лучшего будущего. Но это лучшее будущее едва ли скоро придет, «так как заносчивость черни велика и ее превышает только трусость поощряющих и терпящих ее. В Риме я видел самые бесстыдные осквернения, какие когда-либо бесчестили святыню. Подобно прорвавшейся клоаке, волна низких воцелений заливают площадь и улицы. Вдали — за Тибром — одинокий купол, где обитает старческая, но сильная совестью и сознанием душа, напротив другого жилища, бесполезно пышного, где король, потомок воинственного рода, подает удивительный пример терпения при исполнении низкой и скучной должности, которую предписал ему плебейский декрет».

Но герой твердо верит в великое будущее этого, теперь униженного, Рима. Мессианические мечты впервые пробуждаются в нем во время народного праздника в память *Risorgimento*, когда Рим был грозен, подобно кратеру под немой громадой туч». Дантовские пророчества о будущем величии Рима, римское изречение, что наиболее благородному подобает наиболее повелевать (*Maxime nobili maxime praeesse convenit*), наконец, самый вид Римского Поля (*Agro Romano*) утверждает его в мессианических надеждах, хотя он и сознает, что «не добыто еще из гор то железо, которое некогда вспашет

великое Римское Поле». После истинно художественного описания этого Поля он говорит: «Я думаю, род героического безумия овладел молодежью гарибальдийской, едва она вступила на Римское Поле. Она вдруг преобразилась... превратилась в дивное воинство, посвятившее себя подвигу, казалось, еще невиданному». «Правда,— говорит он в другом месте,— те самые люди, которые издали казались столпами пламени на героическом небе еще не освобожденной родины, эти самые люди сделались теперь «грязными углями, годными только, чтобы написать на стенах непристойный рисунок или ругательство», но все же «только Рим может породить столько жизни, чтобы возродить весь мир во второй раз». Таким образом итальянский мессианизм превращается в мировой мессианизм. Это, впрочем, давняя итальянская традиция, которая, быть может, по чувству контраста, возрождалась всегда с особенной силой в итальянской литературе именно во времена наибольшего унижения. Так, например, Леопарди, изображая Италию своего времени в виде жалкой, израненной нищей, сидящей на распутье, все же говорит, что она «рождена, чтобы побеждать народы» (*le genti a vincere nata*). Итальянский мессианизм нашего времени видит призвание Италии в том, что она подаст миру новую великую объединяющую идею. По мнению героя д'Аннунцио, это будет аристократическая идея: «Новый римский цезарь, природой предназначенный к господству (*Natura ordinatus ad imperandum*), придет уничтожить или переместить все ценности, которые слишком долго были признаваемы различными доктринами. Он будет способен построить и перебросить в будущее тот идеальный мост, по которому привилегированные породы смогут, наконец, перейти пропасть, теперь еще отделяющую их, по-видимому, от возжеленного господства».

Кто же будет этот «новый римский цезарь»? Герой романа видит прообраз его в одном из своих предков, друге Леонардо да Винчи, как он представлен на портрете, писанном его гениальным другом. Это типичный аристократ времен Цезаря Борджа *, красивый, сильный, жестокий, страстный. У него на щите девиз: «Берегись, я здесь!» (*Cave, ad sum!*), у него в руках гранатовая ветвь с острым листком, ярко-красным цветком и спелым плодом. Этот рано умерший герой должен возродиться

с новой силой в каком-нибудь своем отдаленном потомке, и тогда-то настанет «великий день», день освобождения Италии, а за ней и всего мира.

Но пока «великий день» еще не настал, что делать современным итальянцам, чем ускорить пришествие мессии и кто может ускорить его? Конечно, «избранники», т. е. поэты и аристократия, поэтому к ним-то и направлена главная проповедь.

«Поэты, истратившие сокровищницу своих рифм на воспроизведение прошлых времен, на оплакивание мертвых иллюзий, на определение оттенков падающих листьев¹, поэты, упавшие духом, спрашивают с иронией и без иронии: «В чем же теперь призвание наше? Восхвалять ли нам в двойных секстинах всеобщее голосование, ускорять ли нам вымученными гекзаметрами падение королевств, пришествие республик, захват власти чернью?.. Мы могли бы за умеренную плату уверять неверующих, что в толпе заключается вся сила, право, мудрость и свет».

«Охраняйте красоту. Это ваше единственное призвание. Охраняйте вашу мечту. Клеймите бессмысленные лбы тех, которые хотели бы сделать все головы людские одинаковыми, подобно гвоздям под молотком слесаря. Пусть к небу подымется ваш неудержимый хохот, когда в собрании вы услышите гам конюхов большого животного — черни. Защищайте мысль, которой они угрожают, красоту, которую они оскорбляют. Придет день, когда они захотят сжечь книги, разбить статуи, запятнать картины. Защищайте прежние свободные создания ваших учителей и будущие создания ваших учеников от бешенства пьяных рабов. Не отчаивайтесь, что вас мало. Вы обладаете высшим знанием и высшей силой мира: словом. Ряд слов может превзойти химическую формулу в человекоубийственной силе. Боритесь решительно разрушением против разрушения».

Аристократии, лишенной прав, обессиленной и спрашивающей, не признать ли ей принципы 1789 г. и не употребить ли остаток власти на заполнение избирательных листов именами «своих портных, шапочников и сапожников, своих кредиторов и адвокатов», — преподается совет забыть элегантную скуку и бесплодную иронию.

¹ Сравни. «Canto Nuovo», «Animal triste».

«Тренируйте себя,— как вы тренируете своих скаковых лошадей,— в ожидании великого события. Самообладание — первый признак аристократа. Сила — первый закон природы. Мир основан на силе. Если бы новые поколения вдруг возникли из камней после потопа старого мира, они бы сражались между собой, пока сильнейший между ними не покорил бы всех остальных. Ждите и готовьте событие. Вам не трудно будет привести в повиновение стадо. Плебеи останутся всегда рабами, потому что у них врожденная потребность протягивать руки к цепям. Помните, что душа толпы подвержена панике».

В качестве поэта и аристократа вместе герой романа ставит себе такую задачу: «Ты должен работать над реализацией твоей судьбы и судьбы твоей породы. Ты должен иметь в виду обдуманый план твоего существования и видение существования высшего, чем твое. Ты должен сознавать всю цену и вес наследства, которое ты получил от предков и которое ты должен передать твоему потомку. Твое достоинство в том, что ты сохранил энергию многообразной, которая завтра, или через столетие, или через бесконечный ряд времен должна найти себе высшее проявление. Надейся, что это будет завтра».

В этом мессианизме много туманного мистицизма (не имеющего, впрочем, ничего общего с религиозным мистицизмом, о котором д'Аннунцио невысокого мнения), но сквозь туман рисуется такой идеал: абсолютизм, опирающийся на родовую аристократию. Средство достижения этого идеала: консервативная и выжидательная политика. Все это, конечно, не ново; новым, по крайней мере для нашего времени, является категорический тон и большая отвага в высказывании убеждений, сильно скомпрометированных в массе общества. Не подлежит сомнению искренность этих убеждений, так как защита интересов разоренной и проигравшей давно свое дело итальянской аристократии едва ли может принести кому-либо выгоду.

Автор (в лице своего героя) если обманывает кого-либо, то только самого себя. У него часто прорываются ноты отчаяния, он сознает, что он живой анахронизм, но, вспоминая, как недавно он клеймил отчаявшихся, проповедующих отречение и нирвану, названием «жалкого

племени прокаженных», он старается убедить себя, что это только мимолетные сомнения, что это вид толпы делает его малодушным: «Взгляд толпы хуже, чем поток грязи, ее дыхание зачумляет. Удались, пока этот сток стечет». Но куда бы он ни удалился, везде преследуют его отзвуки триумфального марша победительницы-буржуазии и воспоминание о разрушении Рима этой ненавистой завоевательницей:

«Это было время, когда деятельность разрушителей и строителей особенно свирепствовала на римской почве. Жажда наживы охватила и рабов глины и кирпича, и наследников папских майоратов, и новую аристократию, порожденную nepотизмом и гражданскими войнами, которая унижалась, погрязала в новом болоте и рисковала на бирже богатствами, собранными удачным грабёжом.

Лавры и розы виллы Шиарра, гигантские кипарисы виллы Людовизи... чернели вывороченными корнями, как бы стараясь удержать среди разрушения призрак всемогущей жизни. Среди весенних цветов белели известковые ямы, краснели кучи кирпича, скрипели колеса тележек, нагруженных камнями, раздавались хриплые крики рабочих и быстро подвигалось грубое строение, которое должно было занять место, некогда посвященное красоте и фантазии.

Казалось, по всему Риму пронесся ураган варварства... Исчезло всякое чувство приличия и уважения к прошлому... С быстротой, почти сверхъестественной, на фундаментах развалин воздвигались громадные пустые клетки, усеянные четырехугольными дырами, облепленные фальшивыми украшениями, безобразной штукатуркой. Громадная белесоватая опухоль вздулась на груди старого Рима и вытягивала из него жизнь.

По княжеским улицам, перед виллой Боргезе, катались в блестящих каретах новые избранники фортуны, низкого происхождения которых не могли замаскировать ни парикмахер, ни портной, ни сапожник; звонкий топот их рысаков раздавался по всему Риму, и легко было узнать этих господ по нахальной грубости поз, по неловкости хищнических рук в слишком широких или слишком узких перчатках. Казалось, эти люди говорили: «Мы новые владыки Рима. Преклоняйтесь!»

Вообще, несмотря на гордые мессианические мечты, какая-то непобедимая меланхолия проникает весь этот роман «Лилии»; этим настроением полон и заключительный пейзаж:

«Над нашими головами небо сохраняло только последние легкие следы облаков, напоминавшие белый пепел от перегоревших костров. Солнце озаряло ореолом вершины скал, и от этого их величественные очертания ясно выступали на синеве неба. С высоты в уединенную долину изливалась тишина и великая печаль, как волшебный напиток в глубокую чашу.

Там остановились три сестры, и там я созерцал в последний раз их гармонию».

Если прежние произведения д'Аннунцио напоминают часто пляску смерти, то этот роман производит впечатление реквиема. Эта будирующая аристократия с ее несбыточными надеждами и устарелыми традициями, эти развалины исторического Рима, эти разрушающиеся дворянские гнезда среди Аbruццких гор — все это кажется умирающим или уже умершим, и даже высокохудожественный талант д'Аннунцио не в силах придать жизнь этому умирающему льву — итальянской аристократии. *Requiescat in pace!*¹

Новое слово д'Аннунцио заключается не в этом стремлении обновить обветшавшее: несмотря на призывы к возрождению, он певец вырождения. Его новое слово в решительном протесте против «новых владык Рима», в беспощадном анализе современной Италии, в мужественном обнаружении всяких язв. Эта искренность и отвага в высказывании самых парадоксальных мнений, в раскрытии обыкновенно тщательно скрываемых людьми чувств и побуждений поражает и внушает невольное уважение. Д'Аннунцио с полным правом мог бы назвать свои произведения исповедью сына нашего века: в его психологии узнает себя вырождающийся и глубоко страдающий от этого вырождения человек всех культурных наций нашего времени.

Теперь возвратимся к Аде Негри. Как уже сказано, исходный пункт ее направления — общий с д'Аннунцио: это отрицательное отношение к существующему строю вещей и протест против буржуазии. Но не объективные

¹ Хай в мирі спочиває! (лат.) — *Ред.*

наблюдения довели ее до этого отрицания, а личный горький опыт, сама жизнь. Мы уже видели, какое влияние имели условия жизни ее на ее творчество, мы видели, что протест является у нее не столько обдуманной теорией, сколько непосредственным чувством. Этот протест она считает также роковым для себя, как и свое поэтическое призвание:

Злой рок висит над головой твоей,
Ты — возмущенная рабыня.

Она всецело принадлежит своей среде. Круг ее наблюдений гораздо уже, чем у д'Аннунцио. Она знает только рабочую среду, пролетариат сельский, фабричный и интеллигентный. Мир аристократии и буржуазии она видит издали, со стороны. Мир аристократии рисуется ей как развалина, готовая превратиться в прах и потому не вызывающая даже ни особенной злобы, ни протеста, а скорее чувство сострадания (так, например, в стихотворении «Последний герцог», где изображен вырождающийся потомок некогда могущественного рода); мир буржуазии является враждебным лагерем, против которого поэтесса готовит острое оружие и отравленные стрелы. В первых стихотворениях Ады Негри, направленных против этого класса, звучит непримиримая ненависть пролетария («неукротимая, страстная ненависть песню мою окрыляет»), она беспощадно бичует «сытый мир коварных буржуа» и грозит ему обличениями:

Беги же, сытый мир, беги за барышами,
Продажную любовь купи себе на них,
Тебе в лицо за то я дерзко брошу
Вот этот жгучий стих!¹

Впрочем, впоследствии это резкое чувство ненависти несколько смягчается. Когда поэтессе пришлось ближе столкнуться с этим «сытым миром», она увидела, что он состоит далеко не из одних «счастливых», что вырождение наложило уже на него свою руку и что в будущей решительной борьбе победа едва ли останется за ним. Такое более снисходительное отношение чувствуется в ее стихотворении «Земля», в котором она изображает

¹ «Fatal[ità]», «La Sfida».

себя работницей по призванию, счастливой сознанием своей силы:

Дайте мне серп, и лопату, и грабли,
Солнца ведь я не боюсь,
Я оживаю под жгучими ласками,
В поле, к работе стремлюсь...

Потом, вспоминая удрученный недугами и собственными предрассудками привилегированный мир, говорит:

В поле бы всех этих нервных, расслабленных,
Стоящих, жалких людей,
Желчных от праздности, сплином измученных,
Бедных, нарядных теней.

Тут как бы слышится намек на героев д'Аннунцио с их больными душами. Впрочем, больные души не всегда вызывают у плебейки Ады Негри только презрение или сожаление, — интересно, что Мария Башкирцева *, без сомнения, более близкая по духу к д'Аннунцио, чем к Аде Негри, произвела большое впечатление на нашу поэтессу. Стихотворение, посвященное памяти Марии Башкирцевой (A Marie Bachkirtzeff), принадлежит к раннему периоду творчества Ады Негри, и как-то странно читать среди пламенных, полных классовой ненависти и презрения стихотворений такое обращение к этой «белокурой славянке с царственной красотой»:

Поработил меня изменчивый твой взгляд,
Он в сердце мне, я чувствую, вливает
Смертельный, тонкий яд.

Но этот «тонкий яд» если и оставил следы, то только в личной лирике Ады Негри (к которой мы более не будем возвращаться), в стихотворениях же на более широкие темы влияние его не заметно. Во всяком случае, не это влияние довело Аду Негри до более толерантного отношения к своим врагам.

В то время, когда написано было только что цитированное стихотворение, не было еще и признаков поворота мысли у Ады Негри в эту сторону. Тогда еще мысль поэтессы была всецело поглощена непосредственными впечатлениями окружающей среды, в которых она даже не всегда успевала разобраться. Ее преследовали картины горя, нищеты, видения массовых бедствий и отдельных, но наводящих на страшные обобщения катастроф. Такова, например, свободная от всяких комментариев и лирических отступлений картина:

Кружатся приводы, машины грохочут,
Ткачи ни на миг от стапков не встают

И весело песни поют.

Но вдруг раздирающий крик раздается,
Безумный, ужасный, врывается в дверь,—

Так вост подстреленный зверь.

Работницу ранили зубья машины,—

Несчастливая! Кровь в ее русой косе!

Рука ее там, в колесе...

...Кружатся приводы, машины грохочут,
Как прежде, ткачи от станков не встают,

Но только уже не поют.

На лицах их слезы сливаются с потом;

Шум мотора думам печальным вторит,

Как будто слова говорит.

Усталым глазам так чудится призрак:

Несчастливая с кровью на русой косе,

И эта рука в колесе...¹

В своих стихотворениях Ада Негри дает нам целую галерею подобных картин и целую коллекцию портретов, типов и силуэтов из рабочей среды, причем редко воздерживается от комментариев, как в вышеприведенном стихотворении. Она заявляет о своей классовой, родственной связи с мальчиком-пролетарием; от имени изголодавшейся самоубийцы проклинает равнодушных зрителей ее гибели; рассказывая о гибели рудокопа в трещине запущенной шахты, напоминает его братьям, что та же участь, быть может, и их ожидает, что они не должны беззаботно переступать через трупы погибших, как дети через могилы умерших. Изредка являются светлые картины любви и материнской нежности, которые несколько смягчают мрачный колорит народной жизни, но эти картины наводят на поэтессу не менее серьезные думы. Она рисует, например, образ матери, полной самопожертвования, которая выбивается из сил, чтобы только сын ее имел досуг для науки и поэзии, но зато сын этот должен помнить, ценою каких жертв он вступил на путь славы, он должен стать защитником и певцом «нищих, униженных, погибших в неравном бою»:

Сражаться должен ты пером и словом:

Виднеются вдали в сиянье новом

Неведомых вершин края.

На них ты дряхлому столетию укажи².

¹ «Fatalità», «Mano nel ingranaggio».

² «Fatali[tà]», «Madre operaia».

Эту миссию Ада Негри принимает на себя вначале инстинктивно, потом вполне сознательно. Она сопровождает свои картины все более и более сильными лирическими аккордами, мысль ее все чаще обращается к виденьям будущего, является анализ, а вместе с ним сомнения, мучительное искание истины. Эту эволюцию ее чувства и мысли мы не можем проследить шаг за шагом, так как неизвестен хронологический порядок произведений Ады Негри в каждом из ее двух сборников. Поэтому возьмем наиболее яркие мотивы из ее второго сборника «*Tempeste*», принадлежащего именно к периоду вполне сознательного творчества. Тут Ада Негри обращается к более широким явлениям, и простые чувства жалости к «побежденным», ненависти к «победителям» и классовой солидарности с ближайшей средой сменяются более сложными. Мысль об ответственности отдельной личности за массовые бедствия и несправедливость борется с мыслью о каком-то высшем законе, управляющем как массами, так и личностями. И та и другая мысль возникает под впечатлением ярких, поражающих явлений, как, например, явление безработицы. «Оборванец высокий, стройный, смуглый, сложен, как Геркулес», ходит от дома к дому, умоляя о работе, как о милостыне, и везде встречает то резкий, то смущенный ответ: «Нет для тебя работы».

И я, бледнея, голову склонила,
Пробормотав: «Прости!»
Неправда всех времен меня душила,
Раскаянье и стыд я ощутила,
Как тяжкий камень на моей груди¹.

Ей кажется, что подобное же чувство должно быть доступно и другим, как бы ни погрязли они в эксплуататорском равнодушии. После страшной картины пожара в шахте она восклицает:

Да здравствует пожар! Разбудит он
Счастливых жизнерадостных: стряхните
Любовные мечты, блаженный сон,
Из залы пиршества уйдите!
Бледнея и дрожа от страха и стыда,
Склоните головы, страшась проклятья.

¹ «*Tempeste*», «*Disoccupato*».

Там, в яме огненной, среди труда
Погибли люди — ваши братья!¹

Стачка пробуждает у поэтессы мечты о близкой бескровной победе армии труда, но в заключительном стихотворении «Конец стачки» чувствуется холодное веяние какой-то непобедимой, роковой силы:

Толпа рабочих, бледных и больных,
Измученных борьбой, бессоницей и горем,
Сошлась. И вот один с отчаяньем сказал:
«К чему? Ведь смерти не поборем...»
Другой сказал: «Мне жаль моих детей».
А третий говорит: «Жена моя в больнице».
Вдруг ужас ледяной над всеми пролетел
Подобно черной хищной птице.
Тут молодой силач один вспылал:
«Нет, братцы! Ни за что! Им уступать не надо!
Все до последнего держаться мы должны.
Мы тоже люди, а не стадо!»
...Толпа рабочих, бледных и больных,
Измучилась борьбой, бессоницей и горем...
Молчали все они, но думали одно:
«К чему?.. Ведь смерти не поборем...»
И вот угрюмые оборванцы пошли,
Как тени, подавив рыдания униженья,
И за работу все на фабрике взялись
Опять... Когда ж конец мученья?

Все эти картины горя и нищеты вызывают у поэтессы предчувствие близкой катастрофы: жалкое имущество выгнанных на улицу бездомных пролетариев ей кажется началом баррикады, но газетная заметка о кровавом усмирении голодного бунта указывает на бесполезность этих баррикад и наводит на более глубокие размышления, именно о высшем жестоком законе:

Кто виноват? — я вслух произнесла.
И за восставших, и за побежденных,
И за преступных, и за развращенных
Я что-то, скрытое во мраке, прокляла².

В стихотворении, посвященном памяти погибших за освобождение Италии, отдельные картины страданий сливаются в широкую панораму национального бедствия. Интересно сравнить это изображение с известным уже нам описанием д'Аннунцио. Ада Негри, так же как и д'Аннунцио, вспоминает в восторженных выражениях время великого подъема, когда «вдруг превратился

¹ «Tempeste», «Incendio della miniera».

² «Tempeste», «Nota di cronaca».

презренный народ в племя гигантов могучее, клик раздавался победный и радостный: вот где начало Италии», и так же мрачны краски настоящего, хотя на него Ада Негри смотрит с точки зрения обманутого великим подъемом и обездоленного пролетария, тогда как д'Аннунцио стоит на точке зрения лишенного привилегий, выброшенного за борт «за ненадобностью» аристократа, который, пожалуй, и сам не прочь отдать в жертву «чернь итальянскую», только более изящному божеству, чем эти новые владыки Рима. Если соединить эти два односторонние изображения, то получается очень полная картина. Вот как рисует ее Ада Негри:

Ты велика, Италия родная!
Вот над Ломбардскою болотною равниной
Три мрачных фурии царят непобедимо:
Пеллагра¹, малокровие и голод.
Вот над туманною и смрадною Мареммой,
Над дикой и пустой Кампаньей римской,
Над Каллабрийскою развалиной печальной
Народный вопль отчаянья несется.
В пустыню знойную, далекую народ наш .
Идет на смерть и смерть с собой несет,
Чтоб знамя водрузить среди песков бесплодных.
Чернь итальянская везде страдает,
Везде нужда гнетет. Напрасно со слезами
Взывают: «Хлеба!» — женщины и дети.
Восставшая толпа, как волны океана,
Сама в себе мятется, без сознанья,
В отчаянье взывая о пощаде;
Она сама себе могилу роет.
Вверху, внизу, во всей стране несчастной
Сломалась вера, погибает совесть,
И в слабых душах угасает пламя
Негодования и любви святой.
Но, словно дуб, не побежденный бурей,
Свободная Италия стоит.
Не пробуждайтесь, мертвые герои!
Пусть вечно грезится вам чудный сон,
Который грязь житейскую вам красил
И превращал хрипенье агонии
В победный, светлый гимн².

Хотя Ада Негри не принадлежит к слабым душам, к «упавшим духом поэтам», но мессианические мечты,

¹ Пеллагра — болезнь, развивающаяся от употребления в пищу пораженного грибом майса.

² «Tempeste», «Il passaggio dei féretri». Перевод написан нефинованным стихом ради большей точности.

упования на возрождение Рима с его могуществом ей чужды. Римское Поле для нее просто — невозделанное поле (l'incolto Agro Romano). «Великими» она называет не цезарей, герцогов и полководцев, а тружеников мысли, мучеников за идею, кто бы они ни были — аристократы ли с громкими именами или не известные никому плебеи. Не римские развалины, а ломбардские фабрики, плантации и поля пробуждают в ней надежды на лучшее будущее Италии. Вид фабрики в действии наводит ее на мысль о непобедимой силе трудовой армии, сплоченной под знаменем ясной идеи, объединенной сознанием. Не «новый римский цезарь», а весь итальянский плебс будет тем мессией, который возродит Италию к новой жизни. Нечего тревожить «мертвых героев» в их могилах: они отжили свое, они боролись и победили, а те их потомки, которые не сумели найти новых путей, а продолжали стремиться к идеалу по старому пути, оказались «побежденными» и горько жаловались:

Мы с верою стремились к идеалу,
Но он нам изменил.

Ада Негри провозглашает весть новой любви, новой борьбы, нового освобождения. Каким-то апостольским настроением проникнуто ее стихотворение, в котором она описывает свое первое прибытие в город:

Стучусь и в двери города вступаю я,
— Кто вырастил тебя? — Леса, поля.
— Кто звал тебя сюда? — Судьба моя,
Как ураган, меня сюда влекла.
Лесную свежесть и лесные песни
Тебе я издалека принесла.

Свободы, необузданной свободы
Я знаю чары, — ты не знаешь их.

Старинный город! Я пришла к тебе одна.
Ты примешь ли меня? Я молода, сильна,
От рисовых плантаций болотистых
Пришла к туманным фабрикам твоим,
Я принесла привет свободный, братский пм¹.

Поэтесса чувствует призвание быть выразительницей стремлений рабочих масс, ее преследуют жалобы побеж-

¹ «Tempeste», «Arrivo».

денных, ее воодушевляют порывы сильных, ей кажется, что они сами зовут ее на служение их делу:

Мы тебя признаем; да,— ты наша.
Ты должна возродить, перелить в плоть и кровь
Все неясные наши стремленья,
Нашу ненависть, муки, борьбу и любовь,—
Там должна ты искать вдохновенья.
...Вместе с нами, за нас, муза новой любви,
Ты погибнешь в последнем сраженьи¹.

Она представляет себе рабочие массы в виде несметного воинства:

Эти жертвы труда возмущенья полны,
В их отважных сердцах, в их прекрасных очах
Зажигается жажда священной войны².

«Будь проклят, кто дрожит и отступает!» — восклицает она, как вождь, ведущий свое войско на приступ, и боевые картины, одна другой ярче, развертываются в ее воображении. Она представляет себя в образе новой Жанны д'Арк:

Иду! За мной идут воскресшие народы;
Они полны сил, веры и свободы,
Их будущее ждет.
Я светлый гимн пою; в моих руках, как пламя,
Сверкает орифламма. Это знамя
К победе нас ведет³.

Эту победу поэта представляет себе чаще всего бескровную:

И будут лезвия чисты от крови,
И белый будет веять флаг,

и наступит время вечного мира, вечной деятельности, но не разрушительной, а созидательной. Ада Негри не представляет себе будущей демократии в виде какой-то дикой орды, «разрушающей творения искусства», — едва ли есть на свете поэт, который согласился бы служить разрушителям красоты, — она представляет себе будущее в виде царства свободной поэзии и свободного труда, обширного царства, где «весь мир — отечество». Впрочем, идеал ее лучше всего выражен в следующих строфах:

¹ «Tempeste», «Amor nuovo».

² «Tempeste», «Amor nuovo».

³ «Tempeste», «Immortale».

Зарей сияют золотые сны,
Виденья будущей весны,
Свободного труда и вольного народа.
Ликует обновленная природа,—
Весна, раздолье, солнце и цветы,
Свобода для любви и красоты...
Ни побежденного там нет, ни властелина,
Нет больше ни слуги, ни господина! ¹

Особенной силой и вдохновеньем звучит речь Ады Негри, когда она обличает язвы настоящего и поет песнь надежды на будущее, но когда ей приходится говорить о средствах достижения идеала, то стройность и ясность картины несколько нарушается. Поэтесса то восторженно приветствует стачку, то тут же в мрачных красках рисует ее поражение; то призывает имущие классы к покаянию и несколько наивно убеждает их опроститься и возвратиться к земле и физическому труду, то объявляет этим классам непримиримую войну; то требует «справедливости, а не милости!», и даже видит необходимость баррикад и «последней борьбы», то мечтает о широкой благотворительности и, наконец, в заключительных строфах своих «*Tempeste*» говорит:

Довольно было бы, когда б навстречу братьям
Рыдающим счастливые их братья,
Оставя праздновать жестокую победу,
Раскрыли бы широкие объятия ².

Впрочем, она сама сознается: «Вокруг меня еще не ясен горизонт». Из этих колебаний некоторые критики заключают, что и самое направление Ады Негри не ясно, что это какая-то общая гуманность, вроде Диккенсовой. С этим мы не можем согласиться. У демократки Ады Негри, кроме общечеловеческой, еще очень сильно звучит нота классового сознания и классовых стремлений, каких не было и не могло быть у Диккенса и его современников. Что касается конечного идеала Ады Негри, то он очень ясен, если же она не входит в подробности его, то это, по всей вероятности, потому, что художественное чувство не позволяет ей излагать политико-экономических схем в беллетристической форме. Правда, Ада Негри не принадлежит к числу счастливых

¹ «*Tempeste*», «*Sciopero*».

² «*Tempeste*», «*La fiumana*».

натур, способных успокоиться на полпути к высшей правде. У нее бывают жестокие сомнения:

Придет, быть может, час тот роковой,
Когда, обняв свой идеал, воскликну:
«Я победила, наконец ты мой!»
Что, если вдруг тогда исчезнет вера,
Разрушится иллюзий светлый мир,
И ты, мой идеал, падешь и разобьешься,
Как глиняный кумир? ¹

Иногда какой-то голос говорит ей:

Ты одиока, ты уже разбита,
Не победишь. Никто в тебя не верит.
Не видишь разве ты, что ты идешь во тьме? ²

Ей кажется порой, что она уже все сказала, что ее искреннее, пламенное слово сожгло ей самой сердце, и она прощается так со своей книгой, пуская ее в свет:

Да, здесь конец прожитой мною драмы,
А дальше пустота — и я должна молчать.
О книга мрачная с словами огневыми!
Ты на моем гробу последняя печать!

Но эти глубоко трагические приступы сомнений и опасений не должны бросать тени на отважную поэтессу: «Nur Narren haben keine Angst» ³. Она сама доказала, что сердце ее не сожжено, создав уже после этого прощанья новые вдохновенные песни. Остановимся на этом, не будем, подобно многим критикам Ады Негри, врываться в ее частную жизнь и на этом строить мрачные предсказания о будущем ее таланта и деятельности. Она сама некогда изрекла себе пророчество, которое сбылось с поразительной точностью. Там говорилось о борьбе и лишениях, о труде и таланте, которые приведут поэта к вершине славы, но там же показывались в перспективе «критики и мудрецы», разрывающие на части душу поэта, «как волки добычу», но эта душа принадлежит к тем, которых ничто не может унижить. «И побежденная, ты будешь вестница», — готовы мы повторить вслед за поэтессой. Если бы даже было правда, что она уже

¹ «Tempeste», «Il sogno».

² «Tempeste», «Sconforto».

³ Тільки дурні нічого не боятися (нім.). — Ред.

не может создать ничего нового, что путь ее свершился, все-таки место ее в итальянской и мировой литературе велико и значительно: она вестница новой зари возрождения, она предтеча нового великого подъема — «di nuovo gran Risorgimento», говоря ее родным языком.

Когда уже был окончен настоящий очерк, появилась в журнале «Nuova Antologia» (November, 16) новая поэма д'Аннунцио: «Хвалебная песнь земле, морю, небу и героям» («Laudo della terra, del mar, del cielo e degli eroi»), в которой этот поэт-аристократ удостаивает обращением «земледельцев, моряков и всех тружеников Италии», обещающая им новую, еще неслыханную весть (annunzio nuovo), которая должна утешить и восхитить всех. Весть эта заключается в том, что природа прекрасна и теперь, как в первый день творения, и что «великий Пан еще не умер». В красивых, изящных строфах воспеты прелесть итальянской природы, рокот волн, размываемых итальянскими кораблями, мирная идиллия земледельческого труда. Италия в поэме д'Аннунцио является земным раем также и для скромных тружеников. Такая «весть» представляет интересный контраст двум экономическим статьям, помещенным в той же книжке журнала, в которых «труженикам Италии» сообщаются далеко не радостные вести: едва ли эти труженики утешатся в своих новых бедствиях тем, что «великий Пан еще не умер...».

МАЛОРУССКИЕ ПИСАТЕЛИ НА БУКОВИНЕ

В наше время наряду с колоссальным развитием так называемых «мировых» литератур замечается одно интересное явление: литературы маленьких народов, даже небольших этнографических групп, начинают все громче и увереннее подымать голос, защищая свое «право меньшинства». С этим голосом уже принуждена считаться, так или иначе, критика мировых литератур. Вопрос о праве на существование той или другой из маленьких литератур решается не столько теорией, сколько практикой, т. е. присутствием в данной литературе сильных и оригинальных талантов. Таким образом завоевала себе право на существование и на внимание со стороны других литература одной небольшой ветви малорусского племени, благодаря трем своим главным представителям. Эти писатели пользуются гораздо большей известностью в Австрии и Германии, чем в России, для которой, в сущности, они могли бы иметь больше интереса и значения. Речь идет о писателях, принадлежащих к тем австрийским малороссам, или, как они сами себя называют, «русинам», которые живут среди Карпатских гор, в австрийской провинции Буковине. Главный город этой провинции Черновцы (Czernowitz) интересен для малороссов в том отношении, что он является единственным значительным европейским городом, где малорусский язык принят повсюду, в домах и на улице, как *langue parlée*¹. Говор буковинских русинов очень мало отличается от того малорусского языка, на котором говорит большинство украинцев. Кто слышал, как говорят в так называемой «руській Буковині» (т. е. части Подольской губернии, которая примыкает к австрий-

¹ Розмовна мова (франц.).— Ред.

ской границе), тот имеет точное понятие о говоре буковинских русинов.

Буковина — провинция, более обособленная от остальной Австрии, чем даже Галиция; это замкнутый, мало доступный для посторонних влияний мир. В нем непрерывно идет глухая национальная борьба между отдельными населяющими его племенами: русинами, румынами, венграми, немцами, но племена эти слишком резко отличаются друг от друга, чтобы ассимилироваться. В наше время уже существует известное культурное взаимодействие между русинами буковинскими и галицкими и отчасти украинцами, но во время первого национального пробуждения австрийских русинов, т. е. в 30-е годы, между ними было полное отчуждение, и так продолжалось вплоть до 60-х годов, когда малорусское литературное движение приняло более широкие размеры и захватило даже изолированную Буковину. Таким образом, начало буковинской литературы было свободно от влияния тогдашних галицких и украинских авторитетов, и в этом, как мы увидим дальше, была своя хорошая сторона. Единственными образцами для народных буковинских писателей была долго только чудная буковинская природа и народная поэзия.

Первый значительный буковинский беллетрист Юрий-Осип Федькович родился в 1834 г. на Буковине, среди карпатских горцев (гуцулов), в округе Кимполунго (Довге Поле), который принадлежит к живописнейшим местностям Карпат. Семья Федьковичей принадлежала к мелкоземлевладельческим; образ жизни таких семей только тем отличался от крестьянского, что мальчики в них получали некоторое образование, как это было и в семье нашего писателя. Сам Федькович всегда считал буковинское крестьянство своей родной средой. Старший брат Федьковича принимал участие в депутации, которая была отправлена в новооткрытый парламент * и подала императору петицию о правах буковинского крестьянства. В 1848 г. Федьковичу пришлось некоторое время жить в Молдавии, где один немецкий художник принял в нем большое участие * и познакомил его с немецким, а также с испанским языком и литературой. Под влиянием этого художника, о котором Федькович навсегда сохранил самые теплые воспоминания, Федькович начал заниматься литературой, но вначале писал только по-немецки,

так как ему не приходило в голову, чтобы его родной язык мог годиться для художественных целей. Национальное чувство заговорило в нем впервые, когда в 1852 г. он попал в военную службу, причем участвовал в Итальянской кампании *, в битвах при Мадженто и при Сольферино.

Там же, в Италии, Федькович написал свое первое малорусское стихотворение «Ночліг», но не придавал тогда никакого значения этому началу.

В 1859 г. Федькович вернулся на родину офицером и в Черновцах познакомился с немецким профессором Нойбауэром *, который очень поощрил его литературные опыты на немецком языке, особенно его переводы буковинских народных песен. Около того времени Федькович стал печатать свои немецкие произведения, но особенного успеха они не имели. Тогда же в Черновцах познакомился Федькович с русином-патриотом Кобылянским *, который убедил его, что естественнее всего русину писать по-малорусски. Под влиянием этих убеждений Федькович стал снова писать малорусские стихи (перевел, между прочим, немецкий народный гимн на малорусский язык) и даже издал маленький сборник этих стихов, в очень ограниченном количестве экземпляров, для раздачи своим бывшим товарищам-солдатам. Эти первые стихотворения проникли в Галицию и там сразу обратили на себя внимание всех, кто сколько-нибудь интересовался малорусским словом. Дидыцкий *, литератор старой школы и старого, шляхетско-униатско-славянофильского направления, был так тронут непосредственной и свежей поэзией Федьковича, что забыл свои чопорные эстетические требования и мечты о создании какой-то особой, «образованной», а не народной литературы и в 1862 г. издал во Львове новый сборник стихотворений Федьковича, выразив в своем предисловии к ним надежду, что Федькович будет вторым Шевченко австрийской Руси. Надежде этой не суждено было сбыться: поэтический талант Федьковича не прогрессировал, и его первые стихотворения так и остались лучшими. Особенно хороши из них те, которые относятся к воспоминаниям о тяжелых годах жизни поэта в Италии.

Поэтического таланта Федьковича хватало на воспроизведение непосредственных впечатлений жизни в безыскусственной форме, стиль народной песни лучше всего давался ему, но едва поэт переходил к отвлеченным темам или сложным сюжетам, пытался усвоить себе форму

сонета и книжный стиль, как получались произведения безжизненные, мало чем лучше произведений того же Дидацкого и других галицких поэтов того времени, из которых ни один не возвышался над посредственностью. Быть может, этому причиной то, что тогдашний литературный малорусский язык был совершенно не выработан, и красиво писать на нем не мог бы даже гений. Впрочем, впоследствии народный стихотворный стиль тоже изменил Федьковичу, и в этом был виноват, по иронии судьбы, именно тот образец, на который указывал поэту его первый ценитель — Дидацкий: влияние поэзии Шевченко на Федьковича было роковым: эта сильная поэзия слишком поразила еще не окрепшего буковинского поэта, чем более Федькович увлекался Шевченко, тем более терял свою оригинальность и, наконец, совершенно подчинился ему, а если порой освобождался, то только для подражаний галицким «боянам», что, конечно, было совсем не лучше. Сонеты Федьковича похожи на плохие подражания Мицкевичу, а в поэмах чувствуется влияние второстепенных немецких романтиков. Что же касается сложных сюжетов и философских тем, то для них необходима была большая степень культурного развития, чем какою обладал Федькович, получивший в молодости незначительное образование, которое он ревностно старался дополнить чтением, будучи в военной службе; но это чтение, — главным образом по немецкой литературе, — конечно, не могло быть систематическим при бивуачной жизни.

Недостаток широты мысли и глубины понимания особенно сказывается в тех поэмах Федьковича, в которых затронуто интересное и сложное явление буковинской жизни начала XIX ст., а именно, разбойничество. «Опришки», как называет буковинский народ своих разбойников, напоминают украинских эпигонов гайдамачины типа Кармелюка, который остался в памяти народной не как простой грабитель, а как противник экономического и социального неравенства. Федькович дает в своих поэмах только анекдоты в романтическом вкусе из жизни знаменитых опришков, но глубокие причины и внутренний смысл самого явления, видимо, были совершенно неясны для него.

Итак, Федьковичу, — при несомненном поэтическом даровании, — не суждено было сделаться большим поэтом; хотя на родине его и в Галиции стихи его до сих пор

пользуются популярностью и многие из них положены на музыку галицкими композиторами, но за пределами Австрии они совершенно неизвестны. Более широкую и прочную известность создала Федьковичу его проза.

Свои прозаические произведения Федькович писал вначале тоже по-немецки, но, ободренный успехом своих малорусских стихов, он начал и в прозе писать на родном языке, причем стал помещать свои рассказы в галицких малорусских журналах. Это сотрудничество познакомило Федьковича с тогдашними галицкими литераторами-народниками, и мало-помалу сам он примкнул к народническому направлению, бывшему тогда самым передовым в Галиции.

Развитию у Федьковича народнических идей способствовало и то, что, вышедши в 1863 г. в отставку из военной службы, он вошел в более близкое соприкосновение с народной жизнью, служил выборным от крестьян своего округа в сервитутной комиссии *, был войтом (старшиной) своей общины, потом инспектором народных школ. В это время Федькович написал свои лучшие повести, которые создали ему имя и возбудили интерес к его родине за пределами Австрии. Федькович воспроизводит в художественной форме воспоминания юности, впечатления походов, разные поразившие его воображение события; все это проникнуто теплым, глубоким чувством, любовью к изображаемым людям и природе буковинской. Эти повести своим красивым, чисто народным стилем и трогательной манерой напоминают малорусские повести Марка Вовчка. Можно сказать, что лучшего стилиста, чем Федькович, не было и нет среди буковинских и галицких писателей, и вообще сочинения Федьковича можно поставить наряду с лучшими образцами малорусской — и, пожалуй, не только малорусской, — народнической литературы. Сквозь легкую, а подчас и довольно густую дымку идеализации вырисовываются яркие, живые картины, метко, изящно очерченные силуэты; на всем чувствуется присутствие жизни.

Федькович не чужд недостатков, свойственных вообще тогдашней народнической литературе: он часто впадает в сентиментальность и этнографичность; кроме того, на нем отразилось влияние европейского, особенно немецкого романтизма; пристрастие к декоративной стороне народной жизни, к исключительным сюжетам, к необыкновенным натурам мешало ему остановиться на глубоких, основных

явлениях этой жизни. В изображении Федьковича, несмотря на печальные сюжеты, Буковина является всегда в несколько праздничном виде; его герои страдают больше от любви, чем от тяжелых экономических общественных условий, а это едва ли так было в Буковине даже в более счастливые для буковинского крестьянства 60-е годы. Как в поэзии, так и в прозе широкие темы не давались Федьковичу: он не успел достаточно развиться для них. Для такого развития, которое равнялось бы его природному таланту, необходима была более культурная среда, которой не было тогда ни на Буковине, ни в Галиции, куда было переселился Федькович в 1872 г. Переселился он во Львов, чтобы работать при обществе «Просвіта» * по изданию книг для народного чтения. Там он издал около пяти книг своего сочинения, проникнутых клерикально-буржуазным духом, который если и проявлялся иногда в его беллетристике, то в очень слабой степени. Львовская народническая интеллигенция, далеко не свободная от клерикально-бюрократических предрассудков, проникнутая филистерством, ничего не дала Федьковичу, а скорее даже имела дурное влияние на выработку его литературного вкуса. Сам Федькович писал, что он прожил во Львове «14 черных месяцев, чтобы до крайности разочарованным возвратиться под свою родную кровлю». Возвратясь на родину, этот писатель, открывший, так сказать, Буковину для литературного мира, жил почти в полном одиночестве и нравственном отчуждении от своих интеллигентных соплеменников.

Первый сборник его прозаических произведений был издан в 1876 г. Драгомановым * в Киеве, и переводы этих рассказов появились в русских, сербских, чешских, немецких и других периодических изданиях. Полное же собрание сочинений Федьковича вышло в Черновцах только в 1896 году.

По смерти Федьковича долго не было ему преемников на Буковине. Долго не являлось ни одного писателя, который бы не то что превзошел Федьковича талантом, а хотя бы только сравнялся с ним. Наконец, в 90-е годы выступили на литературную арену молодые силы: Ольга Кобылянская и Василь Стефаник.

Ольга Кобылянская — ближайшая землячка Федьковича, так как выросла в том же Кимполунгском округе, только ближе к румынской части Буковины; отец ее слу-

жил чиновником в окружном городке Кимполунго. Образование она получила в немецкой школе, а потом пополняла его сама чтением книг, главным образом на немецком языке, на котором, подобно Федьковичу, писала свои первые произведения, да пишет иногда и теперь, так как владеет этим языком в совершенстве и имеет литературные связи в немецкой Австрии и Германии. Она сотрудница штутгартской «Neue Zeit» *, а также берлинской «Gesellschaft» *, редакция которой очень ценит произведения г-жи Кобылянской и ставит их наряду с лучшими произведениями молодых немецких модернистов.

Г-жа Кобылянская — наследница Федьковича по таланту, но не продолжательница его манеры. Она воспитанница немецкой культуры, и этого не могут ей простить ее галицкие критики, так как немецкое влияние до сих пор заметно на ее стиле. Но если немецкий язык и был действительно вреден для ее стиля, то он был ей не только полезен для общего развития, но даже спас ее от умственного застоя и нравственной спячки в мелкобуржуазной, чиновничьей среде маленького буковинского городка, где единственным очагом культуры была библиотека, состоявшая почти исключительно из немецких книг. По крайней мере г-жа Кобылянская сама находит, что эта «немеччина», к которой так презрительно относятся галицкие собраты, вывела ее в люди, открыла для нее мир идей, познакомила ее с мировой литературой и научила любить и понимать искусство. Действительно, эстетический и идейный уровень развития у г-жи Кобылянской гораздо выше, чем у тех буковинских и галицких писателей, которые развивались под влиянием только исключительно местной и польской литературы, а если и есть у нее кое-какие неровности и пробелы, то причины этому надо искать не в «немеччине», а в недостатке систематичности, которым неизбежно страдает всякое самообразование. Немцы же указали О. Кобылянской путь в литературу и дали ей силу противостоять первым неудачам.

Писательница вначале видела от земляков больше огорчений и разочарований, чем помощи и нравственной поддержки; она сама сознается, что это иногда вызывало у нее желание бросить навсегда малорусскую литературу и уйти в свою, почти родную ей и всегда приветливую, «немеччину»; конечно, хорошо, что она этого не сделала, так как в немецкой литературе она всегда оставалась бы

гостьей, хотя и желанной, тогда как в малорусской она дома и может проявить свой талант более разносторонне. К тому же, начиная с 1895 г., она стала, наконец, признанным членом семьи в малорусской литературе и теперь уже не может пожаловаться на невнимание редакторов, критиков и особенно читателей.

В своих сочинениях г-жа Кобылянская затрагивает /самые разнообразные темы. Больше всего отмечен ею тип интеллигентной женщины, борющейся за свою индивидуальность против нивелирующей и засасывающей среды австрийской буржуазии, погрязшей в безнадежном филистерстве. Этой теме посвящен рассказ «Людина» и большой психологический роман «Царівна», который при многих несовершенствах формы и слишком подчеркнутой феминистической тенденции,— что часто мешает художественному впечатлению,— все же остается одним из самых замечательных романов этого рода. Он стоит гораздо выше по замыслу и по исполнению, чем романы на подобную тему немецкой писательницы Ройтер * «Aus guter Familie» и итальянской беллетристки Нэеры * «Teresa», с которыми галицкая критика сравнивала «Царівну» *. Сравнивая эти три произведения, мы видим, что героиня-руси́нка вышла с большим успехом из борьбы, которая превратила немку и итальянку в несчастных, истеричных старых дев. Это объясняется тем, что русинка постаралась победить в самой себе те враждебные начала, с которыми приходилось ей бороться в окружающей среде, тогда как итальянка и немка не имели на это ни мужества, ни сил, ни даже ясного сознания необходимости такой самопобеды.

В то время, когда создавался роман «Царівна», г-жа Кобылянская была очень увлечена идеей женского движения, находясь под сильным влиянием феминистки г-жи Кобринской *, между прочим выступила в 1894 г. в «Товаристві руських жінок в Чернівцях» с рефератом по женскому вопросу («Дещо про ідею жіночого руху»). Впоследствии она значительно охладела к феминизму,— быть может, потому, что он стал для нее «пережитым моментом», а самая идея женской равноправности представилась не требующей теоретических доказательств.

После «Людини» и «Царівни» г-жа Кобылянская написала много мелких рассказов, из которых большинство принадлежит к лирическим стихотворениям в прозе. Этот

род литературы, не встретивший особенного сочувствия у галицкой критики, проникнутой в большинстве принципами натурализма, тем не менее наиболее удастся писательнице, так как ее натуре очень свойственны лиризм и музыкальные настроения. Самые реальные картины она постоянно сопровождает лирическими отступлениями, которые напоминают симфонии, где впечатления пейзажа и движения души сливаются в одну неразделимую гармонию. В сборнике рассказов г-жи Кобылянской, вышедшем в прошлом (1899) году во Львове, большая часть принадлежит к этому «симфоническому» жанру. Один из таких рассказов, под заглавием «Битва», рисует картину гибели громадного девственного леса в Кимполунгских горах, павшего под топорами промышленных культуртрегеров, нещадно грабящих «зелену Буковину» своим хищническим хозяйством. Из простого факта уничтожения заповедного леса известной торговой фирмой писательница сумела создать истинно трагическую и высокохудожественную картину.

Вообще лес и горы — это родная стихия г-жи Кобылянской, где она дает полный размах крыльям своей фантазии и увлекает за собой читателя. За эти размахи писательнице иногда жестоко достается даже от доброжелателей, которые ставят ей в вину, что она, подобно немецким модернистам, слишком залетает в заоблачную высь, гораздо выше, чем достигают вершины буковинских гор, и потому не видит и не хочет видеть, что делается в долинах, где страдает буковинский народ. Для этих упреков есть известное основание. Действительно, Кобылянская, пережившая сильное влияние философии Ницше, обнаруживает часто стремление к идеалу «сверхчеловека», что приводит ее иногда к расплывчатым и отвлеченным мечтам, но зато парадоксальный дух Ницше развил у молодой буковинской писательницы гораздо большую смелость мысли и воображения, чем мы привыкли видеть у большинства писателей-русинов. Протест личности против среды и неизбежно сопровождающие его порывы *ins Blau*¹ составляют необходимый момент в истории литературы каждого народа; этот момент, по-видимому, только теперь наступил для малорусской литературы, по крайней мере, для той, которая развивается в австрийской обстановке.

¹ В блакитну далечинь (нім.). — Ред.

Подобное литературно-общественное настроение вызывало в свое время необычайный подъем художественного творчества у других народов; можно думать,— так как на это есть указания,— что такое настроение не пройдет бесплодно и для малорусской литературы.

Лучший из рассказов г-жи Кобылянской, навеянных этим настроением, это «Valse mélancolique», где с большою пластичностью изображены три женских типа: скромной, трудолюбивой и непритязательной девушки с инстинктами семейственности и симпатичным, но не широким кругозором, затем лирически-восторженной и безнадежно тоскующей музыкантши с порывами к «сверхчеловеческому», и эмансипированной художницы, служащей только искусству, берущей от жизни все, что она может дать, и спокойно презирающей осуждающих ее филистеров.

Упрекающие г-жу Кобылянскую за порывы в заоблачную высь могут утешиться, так как эта писательница не всегда чуждается «долин»; доказательством служит прекрасная повесть под названием «Некультурна», где под чисто симфонический аккомпанемент рассказывается очень реальная, способная scandalизировать благовоспитанных австрийских читателей история крестьянки-гуцулки, эмансипированной не по теории, а по инстинкту. Сильная, способная ко всем мужским работам, красавица, с врожденным чувством изящного, та «некультурна» отстаивает свою личность от грубого ухаживателя, который, в сущности, ей нравится, но возмущает ее самоуверенной навязчивостью. Наперекор ему и точно под влиянием какого-то гипноза она выходит замуж за первого попавшегося человека, но сразу занимает самостоятельное положение относительно мужа. По смерти мужа она переживает первую серьезную любовь к человеку, который оказывается, негодяем с разбойничьими замашками, живет на ее счет в ее доме, а вместе с тем изменяет ей для ее родной сестры. Но «некультурна», с трудом спасшись из ловушки, в которую вовлекают ее изменники, выгоняет от себя своего милого и живет дальше одна, не порабощаясь больше ни одному из своих ухаживателей. Несчастья не ломают, а закаляют ее: несмотря на пережитые драмы, она твердо верит в свое «счастье»,— в этой уверенности утвердилось ее предсказание одного старого «ворожбита», а еще более собственное сознание своей несокрушимой физической и нравственной силы, воспитан-

ной в борьбе с дикой горной природой. В этой повести, причудливо сотканной из поэзии и прозы, собственно, две героини: гуцулка и карпатская природа.

Эскиз «Банк рустикальный» дает нам выхваченную прямо из жизни картину горя крестьянина, подавленного непонятной для него математикой крестьянского банка и понимающего только одно, что он из хозяина превратился в нищего. Эта картинка написана совсем иной манерой, чем все другие рассказы г-жи Кобылянской. Впрочем, она редко берет сюжеты из крестьянской жизни; ей более знакома жизнь интеллигенции, и потому сюжеты из этой жизни, легче поддаваясь описанию, дают более простора изящному таланту писательницы.

Василь Стефаник с большим основанием, чем О. Кобылянская, может быть назван продолжателем Федьковича: он так же близок к крестьянской среде, так же любит ее, так же усвоил язык ее и проникся ее чувством. Он сын крестьянина, родом из галицкого Покутья, из села Русова, которое отделяется от Буковины только рекою Прутом и относится этнографически не к Галичине, а к Буковине. Сам г. Стефаник причисляет себя к буковинцам. Из биографии г. Стефаника известно только, что он студент медицины, что начал свою литературную деятельность на Буковине (первый его сборник издан в Черновцах) и что с первых же шагов был восторженно принят буковинской и галицкой критикой и публикой. Ему не пришлось ощупью искать дороги, подобно Федьковичу, или бороться за свое литературное существование, подобно г-же Кобылянской. Яркость ли таланта, или доступность тем создали сразу популярность молодому писателю — трудно решить; вернее всего и то и другое. Как бы то ни было, но не прошло и трех лет со времени первого появления г-на Стефаника в литературе, как он уже стал известностью на своей родине. Литературные друзья г. Стефаника опасаются, как бы такой быстрый успех не повредил выработке таланта молодого беллетриста; но, говорят, сам г. Стефаник не придает большого значения похвалам друзей и критики. Надо надеяться, что пример Федьковича не прошел даром для его продолжателей, что они не остановятся на полпути, подобно ему, а сумеют с образностью, колоритностью формы и с теплотой чувства соединить глубину и широту мысли, недостаток

которых отзывался роковым образом на деятельности Федьковича.

Г[осподин] Стефаник, при некотором сходстве внешних приемов с Федьковичем, сильно отличается от него настроением и восприимчивостью. Если у Федьковича выступала главным образом этнографическая, казовая сторона народной жизни, романтические сюжеты, то у г. Стефаника, наоборот, мы видим изнанку этой жизни. Собственно, эти два писателя выбирают свои сюжеты из разных слоев крестьянства. Федькович изображал зажиточное крестьянство, страдающее только от рекрутского набора да от случайных катастроф, не считая, конечно, общечеловеческих, всегда и всюду существующих страданий. Г. Стефаник изображает крестьян, стоящих на пороге к полной пролетаризации или уже переступивших этот порог; впрочем, переходное, самое болезненное состояние почти исключительно занимает молодого писателя. В маленьких набросках, которые своим черным колоритом, отчетливостью и вместе небрежностью письма похожи на рисунки пером, г. Стефаник дает нам целую коллекцию силуэтов, несколько напоминающих силуэты итальянских пролетариев в описательных стихотворениях Ады Негри. Но г. Стефаник не любит лирических аккордов и поэтических украшений, — в этом отношении он противоположность г-жи Кобылянской, — он, подобно Брет-Гарту *, совсем прячет свою авторскую личность. Он обладает трудным секретом передавать настроение в разговорах и в обстановке, а при этом, рисуя свои персонажи в самом неприглядном виде, возбуждать симпатии к ним у читателя, совершенно не вдаваясь в характеристику от автора.)

В таких коротких набросках г. Стефаник собрал нам целую коллекцию рисунков с натуры: новобранец, солдат-самоубийца, умирающая баба-одиночка, — и много таких скорбных образов проходит перед нами. В одном, более длинном, рассказе «Камінний хрест» г. Стефаник показывает нам поражающую и хватающую за душу картину переселения в Канаду разорившейся крестьянской семьи; взят момент прощанья переселенцев с родным селом и горе главы переселяющейся семьи, которому невыносимо жаль и родной избы, и села, а больше всего — песчаного холма, на котором поставлен камен-

ный крест на память о долголетнем, упорном труде, превратившем песок в пахотную землю.

Рассказы г. Стефаника, при всей их реальности, — не фотографии, а именно рисунки, как бы эскизы для будущей картины. Читая их, приходит в голову, что если бы связать их общей фабулой, то получился бы роман толпы. У всех героев г. Стефаника одинаковая психология, изменяются только условия, действующие на нее. Главные черты этой психологии — пассивность, перемежающаяся стихийным движением по инерции. Ни одно из действующих лиц в рассказах г. Стефаника не возвышается над уровнем остальных, а все вместе они составляют одну коллективную личность. Этим я не хочу сказать, что типы г. Стефаника — шаблоны, лишенные индивидуальности; нет, они так похожи между собой, как живые листья с одного дерева, а не как искусственные, выбитые по шаблону в одном размере. Все наброски Стефаника проникнуты тем животворящим духом участия автора к своим персонажам, который придает непреодолимое обаяние художественным произведениям и которого не может скрыть даже самая объективная форма (чтобы доказать это, достаточно напомнить «Ткачей» Гауптмана *); герои г. Стефаника пассивны или инертны, но они полны такого живого, захватывающего страдания, перед которым невозможно оставаться спокойным.

Г. Стефаник — не народник; его «народ» не является носителем каких-то «устоев» и добродетелей, неизвестных «гнилой интеллигенции», но именно отсутствие этих устоев и добродетелей, раскрытое умелой и любящей рукой, производит на мыслящих и чувствующих читателей более сильное, более глубокое и — более плодотворное впечатление, чем все, проникнутые, конечно, наилучшими намерениями, панегирики идеализированному народу в народнической литературе.

Г. Стефаника упрекают, и не без основания, в односторонности и даже одностонности его рисунков. Действительно, у него преобладают мрачные краски, а при этом в сюжетах его нет ничего необычайного, романтического. Он рисует обыденную жизнь серого люда, но не только внешнюю обстановку этой жизни, а самое содержание этой жизни. Двумя-тремя быстрыми штрихами он необычайно ярко изображает нам целые драмы и, благо-

даря именно тому, что все его наброски имеют общий тон, они, давая нам одну общую картину жизни сельского люда, показывают коллективную душу его.

Яркий, оригинальный талант Стефаника привлек внимание не только соотечественников автора; переводы его рассказов начинают появляться в польских и немецких изданиях. В конце прошлого года в берлинской «Gesellschaft» был помещен перевод одного рассказа г. Стефаника («Письмо арестанта») с восторженным примечанием от редакции. Между тем, немцы не очень щедры на похвалы писателям новых литератур, и только выдающиеся представители таких литератур имеют шансы на успех у немецкой критики. Как мы видим, все три главные писателя маленькой Буковины завоевали себе симпатии богатой талантами, а потому требовательной немецкой печати. Уже один этот факт доказывает, что молодая литература маленькой малорусской ветви представляет вовсе не малую художественную ценность. Кроме художественного, эта литература имеет и общественное значение. Три главные буковинские писателя, взаимно дополняя друг друга, дают интересную картину жизни всех слоев населения своего края. Невольно является мысль: если малочисленное население захолустной провинции, поставленной в невыгодные условия для развития литературы, могло дать за короткое время своего национального пробуждения три сильных таланта и обратить на себя внимание даже совершенно посторонней критики, то какими творческими силами должен обладать народ, к которому принадлежит это маленькое племя, и как развернулись бы эти силы при лучших условиях. Нам кажется, что, как бы кто ни относился к этнографическим и историческим теориям, касающимся малорусской национальности, но если ему интересно видеть жизнь всей малорусской нации в широком изображении и всестороннем освещении, то он должен пожелать этому народу или племени, языку или «наречию» богатой и правильно развивающейся литературы.

НОВЫЕ ПЕРСПЕКТИВЫ И СТАРЫЕ ТЕНИ

(«Новая женщина»
западноевропейской беллетристики)

В последние годы повторилось явление, столь знакомое всякому, кто следит за ходом распространения идей в литературном мире: идеи, давно брошенные в мир, долго, постоянно, но скромно разливавшие свой свет над несколькими поколениями, вдруг разгораются ярким, как бы искусственным светом, подобно фейерверку, который вот-вот грозит потухнуть,— и этот свет является из Франции.

Таким фейерверком в последнее время является возрождение женского вопроса в французской беллетристике. Темы, некогда модные в той же Франции, потом вышедшие там из моды и продолжавшие жить и развиваться в иных литературах, обошли весь культурный мир, снова возвратились во Францию, вместе с модами платьев шестидесятых годов, и теперь считаются там последним словом новизны. Прежде всего уверовали в эту новизну сами французы, главным образом авторы сочинений на модную тему,— на это часто указывают самые заглавия: «Femmes nouvelles», «Nouvelle douleur», «Volupté nouvelle» и т. д.,— потом французское красноречие, искусство в подыскивании новых вариантов к старым мотивам, наконец, французский aplomb (слово, не имеющее себе синонима в других языках) заставили и других проникнуться этой верой, и теперь всякому, кто следит за новыми веяниями в литературе, приходится с этим считаться.

В сущности, отношение к женщине было всегда во французской литературе очень отсталым по сравнению с другими литературами. Французскому беллетристу редко удавалось возвыситься над альтернативой комплимента или брани по адресу женщины. Пьедестал или

грязь — эта резкая антитеза преследует французскую женщину уже много веков. С легкой руки Мольера «ученая женщина», поставленная на одну доску со «смешной жеманницей», продолжала служить мишенью для насмешек и всяких jeux d'esprit¹ вплоть до нашего времени. Только недавно молодой писатель Реми де Гурмон * осмелился подать голос не только в защиту «ученых женщин», но даже и «смешных жеманниц» (les précieuses ridicules), уверяя, что «в сущности все их преступление состояло в нежелании поступать, как все». Это, кажется, со времен Мольера первое слово защиты в пользу бедных Като и Модлон (героини ком[едии] «Les précieuses ridicules» Мольера), которых «преступление» было даже меньше указанного их защитником: они именно хотели поступать, как все дамы «большого света», забыв свою принадлежность к третьему сословию. Каждый раз, когда французская женщина, стремясь подняться из ничтожества, вела себя «не по рангу», подчас попадая с непривычки в действительно смешные положения, ей кричали «назад!» — как будто из смешного положения возможен один только этот выход.

Эти окрики «назад!», с одной стороны, и сладко усыпляющие мадригалы, с другой, создали у французской женщины какую-то несвободную психологию. Во всей классической и неклассической французской литературе XVII и XVIII вв. нет ни одного женского образа, который можно бы поставить наряду с искренней, истинно свободной духом Корделией *.

В романах той эпохи идеальная женщина представлялась или совершенно безличной, или добродетельно-пассивной, — это был тот идеал девушки «с очень кротким характером и с овечьими привычками» (beaucoup de douceur dans le caractère et par habitude moutonne), над которым тщетно иронизировал Стендаль уже в 30-х годах XIX ст. Руссо * и Вольтер * оставили этот идеал почти неприкосновенным, а Бомарше * показал только обратную сторону того же типа: девушка на вид «с овечьими привычками», а на деле искусная притворщица. Этот идеал пассивной кротости дожил неприкосновенным до самого романтизма, выдержал романтическую бурю и

¹ Дотепів, каламбурів (франц.). — Ред.

стоит до сих пор еще очень твердо в современной нам французской литературе.

Правда, этот тип сентиментально-кроткой женщины был в свое время очень популярен во всех литературах, но там, где он не носил явно подражательного французам характера, он все же имел в себе элементы чего-то другого, не столь безнадежно-консервативного. Кроткие героини Шиллера, Гете, Диккенса, Пушкина имеют, по крайней мере, чувство человеческого достоинства, которое значительно удаляет их от идеала безответной овечки.

Те из французских романтиков, для которых такой идеал безответной кротости начал казаться слишком пресным, или ушли совсем из родной действительности, обратили свои взоры к страстному Востоку, или потерялись в романтических мечтах о средних веках, когда женщина будто бы «царила» (опять та же альтернатива: пьедестал или грязь!), или же, если сохраняли свою связь с окружающим, то находили гризетку, куртизанку, неверную жену как единственно возможные типы «новой женщины», которую то обличали, то идеализировали, но во всяком случае выделяли из бесцветной массы «порядочных женщин». Это очень напоминало эпоху так называемого упадка Рима * и недаром: между положением французки XIX в. и положением римлянки времен «упадка» есть много общего. Закон и традиция создали им обоим такую узкую рамку жизни, в которой почти невозможно проявить себя сколько-нибудь независимой и оригинальной натуре, — такая натура должна поэтому искать себе выхода вне установленного порядка. При этом положении является широкое поле для смешения понятий: то всякая независимая и оригинальная женщина подозревается в «непорядочности», то всякая просто беспорядочная женщина окружается ореолом оригинальности.

Первой была поставлена на пьедестал гризетка, средний тип между Гретхен и Филиной *, веселая, наивно и свободно любящая Лизетта, муза песен Беранже *, затем куртизанка Марион Делорм * Виктора Гюго, — в сущности тот же тип, только взятый *au tragique* ¹. Затем масса цыганок, уличных певиц и пр., прототип которых Миньона *.

¹ Трагично (франц.). — Ред.

К этому типу не раз возвращалась и Жорж Занд* в своих поисках высшей женщины.

Одновременно с Жорж Занд заговорил о женщине Стендаль (Анри Бейль). Ум от природы скептический и чуждый лиризма, он мало задавался вопросом о «высшей женщине» и ее психологии,— он всегда имел в виду именно обыкновенную, среднюю женщину и требовал для нее нормального воспитания и солидного, а не салонного обучения, чтобы она могла быть самостоятельным существом, вооруженным против всяких случайностей жизни. Он требовал для женщины уважения и свободы, с которыми, по его мнению, салонный культ дамы не имел ничего общего: «У нас слишком велико господство женщин и слишком ограничено господство женщины». Но голос Стендаля остался гласом вопиющего в пустыне: на своих современников он не имел почти никакого влияния; он сделался знаменит только лет через тридцать после своей смерти. И часто теперь, читая рассуждения французских романистов на тему о правах и стремлениях «новой женщины», кажется, что это все почти дословные перепечатки из книги Стендаля «*De l'Amour*», из трех ее глав, трактующих о женском обучении («*De l'education des femmes*», гл. LIV, LV, LVI), только иногда мыслям Стендаля придана более умеренная форма. Идеи Жорж Занд почти не нашли себе отголоска в последующей французской литературе; их влияние сказалось в литературе немецкой и, главным образом, русской. Тип «высшей женщины», как его понимала Жорж Занд, остался навсегда чужд французской действительности, как это продолжает быть и теперь, несмотря на видимое возрождение славы Жорж Занд в последние годы.

Между тем права исключительной женщины, или, как говорят французы, высшей женщины, были признаны гораздо скорее, чем права обыкновенной женщины. И в этом отношении жизнь опередила литературу. Раньше чем в литературе выработалось мнение, как следует относиться к притязаниям женщин на авторство или артистическую деятельность, де Сталь* и Жорж Занд, Рашель* и Малибран* уже показали на деле, что может сделать исключительная французская женщина в этой области. Литература приняла этот совершившийся факт и признала за талантливой женщиной многие права «не в при-

мер прочим». Особенно посчастливилось артистке: ее поставили на пьедестал. Мюссе * в стансах «К Малибран» защищал артистку от нападений мещанской морали во имя права гения, которое выше кодекса ходячей морали. Виктор Гюго обращался к сестре Малибран, молодой Полине Гарсиа * (впоследствии г-жа Виардо):

О, пой, красавица, пой вдохновенно!
Певицы имя нам всегда священо
Всем, даже скептикам и развращенным злом...

Итак, чтобы получить право на свободу и уважение, женщине нужен был особенный ценз — талант. Для массы, лишенной этого ценза, оставалось бесправие, юридическое и нравственное. И это не только теоретически. Фактически только талантливая женщина могла быть независима, так как только сцена, эстрада или литература давали профессию, при которой заработок женщины равнялся заработку собратьев-мужчин. Все другие формы труда не удовлетворяли этому условию. Все разновидности физического труда оплачивались так мало, что работница почти неизбежно становилась гризеткой. Научный труд был совершенно недоступен женщине по недостатку образовательного ценза: воспитательницей она являлась только в своей семье или в монастыре, — и та и другая среда одинаково исключали понятие о свободе и независимости для женщины.

Романтики требовали признать за обыкновенной, не исключительной, не талантливой женщиной хоть одно право из завоеванных «избранницами», право на «свободную любовь». Но это оказалось так сложно! «Свободная любовь», если под этим разумелось уничтожение брака, ставила женщину в положение изолированной личности, обуславливала материальную самостоятельность, следовательно, выдвигала целую массу трудно разрешимых вопросов. От этой идеи пришлось отказаться. Тогда «свободную любовь» попробовали свести к понятию «свободного брака», но это требовало освобождения незамужней женщины от деспотизма семьи, иначе первое условие свободного брака — свободный выбор мужа — было недостижимо. Это тоже было очень сложно, и вопрос еще раз упростили, сведя его к вопросу о свободе развода или свободе адюльтера. Защитником, хотя и не вполне открытым, адюльтера явился Бальзак, поставивший на пьедес-

тал светскую женщину. Защитником свободы развода явился Дюма-сын *, которого прозвали «другом женщин», хотя это был далеко не лучший из друзей. Он не выдерживает сравнения с Миллем * и его главным вдохновителем. Дюма всегда имел в виду исключительно французскую женщину и боролся не столько против нравов, сколько против отдельных статей наполеоновского кодекса, что, правда, придавало его проповеди большую конкретность, но зато значительно суживало горизонты и приводило к странным выводам как читателей, так и самого автора, например, что если бы изменить несколько статей в законе о разводе, то уничтожились бы все преступления, имеющие причиной супружескую неверность. Такие выводы только компрометировали самый вопрос, который, впрочем, был поставлен у Дюма далеко не так прямо и широко, как, например, в памфлетах Мильтона * XVII ст., где достаточной причиной для развода признается «несходство характеров».

В своей книге «Женщины-убийцы и женщины-избирательницы», замечательной в том отношении, что в ней с большим для того времени мужеством поставлен вопрос о политических правах женщин, Дюма требует для женщин права на политику и науку, уверяя, что тогда им не будет никакой надобности совершать убийства: раз они будут вотировать законы, то, конечно, будут подчиняться им. Право женщины на науку сам Дюма признавал, некоторым образом, «скрепя сердце», как своего рода «право старых дев». «Всем известно, — говорит он, — что женщины никоим образом не интересуются ремеслом мужчин... Между Кризалем, который не хочет ее знать, и Дон-Жуаном, которого она сама отвергла, женщина решилась удовлетвориться сама собой и самостоятельно взять приступом высокую область науки и философии». Вообще он объясняет стремление женщины к высшей духовной жизни желанием сделать «отместку» мужчинам (*une revanche*), не предполагая возможности простого стремления человеческого существа к развитию своих умственных сил без всякой задней мысли. Он заставляет говорить своих женщин так (обращаясь к мужчинам): «Или дайте нам то, что природа требует для нас, — любовь, уважение, покровительство, правильную семью, — или дайте нам то, что вы сохранили только для себя, — свободу». Такой антитезой любви, уважения и пр.

или свободы «друг женщин» решительно проваливал дело своих друзей...

Из всех многочисленных сочинений Дюма осталась наиболее популярной до наших дней драма «Дама с камелиями», апофеоз куртизанки,— это очень знаменательно.

После Дюма женский вопрос во французской литературе опять заглох или остался только в виде вопроса об адюльтере, который очень разрабатывался всеми писателями от Бальзака до Бурже * включительно, причем принимался в большинстве случаев как явление «само по себе» имеющее чисто психологический интерес, но не связанное ни с какими общественными условиями. Один Флобер в своей «*Madame Bovary*» посмотрел шире на этот вопрос и поставил явление адюльтера в связь с общим укладом буржуазной жизни (такая постановка стоила ему, как известно, судебного процесса), но его последователи — натуралисты — не сумели дать достаточного развития его мысли или сделать из нее последовательный вывод.

Вообще женский вопрос во французской беллетристике за последние 30 лет не подвинулся ни на шаг, если не считать самых последних двух-трех лет. Натуралисты оставались при старых симпатиях: куртизанка или артистка, наконец, скромная и домовитая хозяйка, а если женщина выходила из рамки таких идеалов, то ей кричали «назад!», как во времена Мольера. Психологи или довольствовались существующим порядком вещей, как Бурже, или с отчаянием или отвращением всматривались в ужасную действительность, не видя никакого выхода, как Мопассан. Декаденты школы Бодлера продолжали все ту же старую игру: с пьедестала в грязь, из грязи на пьедестал...

Тем временем, именно за эти последние тридцать лет, литература о женщине и сама женщина значительно прогрессировали в других странах.

Дальше всех пошла в этом направлении Россия, где женский вопрос считается теоретически решенным, да и практически женщина там пользуется гораздо большей материальной и нравственной независимостью, чем в Западной Европе, что сразу бросается в глаза даже поверхностному наблюдателю и лучше всего чувствуется самой

русской женщиной, когда ей приходится попадать в западноевропейскую обстановку.

В Англии этот вопрос ставится и решается, быть может, не так широко, как в России, но зато принимает более конкретные, определенные очертания: там вырабатывается тип интеллигентной женщины-работницы, не всегда отличающейся широтой взглядов, но всегда твердой в выработанных принципах и сильной в борьбе за существование. Этот тип противники окрестили презрительной кличкой «третий пол», благодаря тому еще значительно ненормальному положению, которое занимает такая женщина новейшей формации среди женщин и мужчин старого закала. Увлечение женским вопросом, так сильно отразившееся в произведениях духовных преемниц Джорж Элиот * — миссис Олифант * и Хамфри Уорд * (достаточно популярных в России, благодаря переводам) — в последнее время очень остыло. Очевидно, этот вопрос для Англии уже в значительной степени является решенным, наиболее еще сохраняет интерес один из его пунктов — роль женщины в политической жизни страны. На эту тему написан лучший из романов миссис Хамфри Уорд «Марчелла», известный русской публике по нескольким переводам в периодических изданиях.

Наконец, в скандинавских странах женский вопрос особенно сильно овладевает умами, главным образом, благодаря влиянию Ибсена и Бьернстёрна *. С тех пор, как Брандес * «открыл» этих писателей для остальной Европы, слава их распространилась повсюду и, наконец, дошла до Франции, где к тому времени был уже «открыт» русский роман Тургенева, Достоевского и Толстого, благодаря группе ученых и критиков, а главным образом работе М. де Воюэ * («Le roman russe»). Так в свое время был «открыт» английский роман для Франции Тэном. Мода на иностранные литературы охватила Францию и вызвала целый ряд переводов, а также оригинальных французских произведений на темы из иностранной жизни. Каждый писатель, не желающий отстать от века, старался вводить в свои романы и драмы хоть по одному иностранцу. В «Свободном театре» («Théâtre libre»), основанном в 80-х годах группой писателей-натуралистов, воцарился Ибсен, Стриндберг *, Достоевский (переделка

«Преступления и наказания»), наконец, Гауптман и Метерлинк*.

Вскоре, правда, этот «космополитизм и экзотизм» вызвал ожесточенный протест со стороны французской критики. Леметр* решительно протестовал против этого иностранного «нашествия», даже сам де Вогюэ стал находить, что пора уже французским писателям «несколько освободить свой письменный стол от массы тяжеловесных северных произведений».

По тону журнальной критики 1900 года можно подумать, что Франции действительно угрожает «нашествие двенадцати языков» в лице иностранных романистов и драматургов, тогда как в действительности популярность иностранных литератур во Франции совсем не так велика, если сравнить ее с популярностью французской литературы во всех европейских странах.

«Иностранное наводнение» оставило по себе во Франции всего несколько томов переводных романов и драм, но и это значило для нее очень много, особенно для возрождения в ней женского вопроса. Ибсена «Призраки» и «Нора», Бьернстерна «Перчатка» составили целую эпоху; романы миссис Олифант, миссис Хамфри Уорд, Марии Корелли* увлекли мысли французских читательниц в Англию, в страну мужественных, умеющих постоять за себя женщин; образы русских женщин Тургенева и Достоевского заставили своей «загадочностью» мечтать даже Бурже! «Крейцера соната»* ужаснула даже читателей, воспитанных на литературе адюльтера.

Литературе помогала жизнь: успехи женщины в науке и искусстве, завоевание ею новых областей труда, женский рабочий вопрос, пересмотр закона о разводе, периодические женские конгрессы,— все это заставило, наконец, французских беллетристов «сломать лед» и снова заговорить «не о женщинах, а о женщине», как сказал бы Стендаль.

В новейшей французской беллетристике женский вопрос сводится в большинстве случаев к вопросу о браке и к тому же со специальной точки зрения, которую мы и проследим при обзоре главных феминистских и антифеминистских произведений французских писателей и при сравнении их с аналогичными сочинениями в других литературах.

В большинстве этих новых романов постановка вопроса такова, какою она была у Дюма: женщине (т. е. «новой женщине», а далеко не всякой) нужны любовь, уважение, правильная семья или свобода. Марсель Прево*, по какому-то недоразумению причисляемый теперь постоянно к феминистам, не отступает ни на йоту от этого тезиса. В трех своих последних романах он дает три варианта решения этого вопроса. В первом — «*Demivierges*» (теперь переделанном в драму) — он делает вывод, что женщине не свойственна свобода, и в противовес отрицательному типу «полудевы» выставляет положительный тип «маленькой белой гусыни» (*petite oie blanche*).

В двух последующих романах — «*Fredérique*» и «*Lea*», носящих, кроме того, общее заглавие «*Vièrges fortes*» («Сильные девы», как антитеза «полудевам»), М. Прево сначала ищет иного выхода из своего тезиса: его «сильные девы» пришли к заключению, так же как и автор, что «в любви женщина всегда раба, что бы там ни говорили поэты», и потому решили предпочесть любви свободу и вместо свободы попадают в настоящее рабство. Их аскетическая доктрина является для них тяжелым игом, и школа, в которой они живут в качестве учительниц-воспитательниц, под диктатурой одной «сильной» англичанки, носит характер монастыря со строгим уставом, только без религиозного элемента. Там девочки воспитываются в духе самостоятельности («ходят одни за покупками»), но учительницы не смеют шагу сделать без контроля. Школа погибает к удовольствию большинства «сильных дев». Героиня романа Леа успевает в конце выйти замуж и превратиться в «маленькую белую гусыню» (автор не изменил своему идеалу даже ради «сильных дев»!), но умирает от чахотки, оставив свою старшую сестру Фредерику (героиню предыдущего романа) и ее товарку, самых закоренелых «сильных дев», с угрызениями совести в том, что они не сумели сберечь эту нежную, не созданную для феминизма Лею, и с сомнениями в том, точно ли достигим на земле идеал «сильной девы».

Таким образом, формула Дюма приняла у Прево мало-помалу такой вид: «любовь, уважение, покровительство, правильная семья или — монастырский режим». По-видимому, новый «друг женщин» гораздо суровее прежнего...

Братья Рони * (Rosny) лет пять тому назад тоже пробовали создать тип «сильной девы» в своем романе «Неукротимая» («L'indomptée»). Героиня этого романа, студентка, впоследствии женщина-врач, приходит к заключению после горького опыта, что для нее возможна только любовь без уважения, так как она бесприданница, а таким, по уверению авторов, нечего надеяться во Франции на «уважение и правильную семью»; поэтому героиня решает быть «сильной девой», несмотря на свой очень чувственный темперамент, уезжает в глухую провинцию деревенским врачом, выдерживает там борьбу с недоверием крестьян, с соперничеством знахаря, который, впрочем, потом становится ее союзником, «с отвратительными интригами порочных буржуа», все время тая надежду на «правильный» брак, который, собственно, и есть мечта ее жизни. И вот, когда эта надежда грозит уже окончательно исчезнуть, является добродетельный и вполне лояльный жених, который и предлагает ей руку и сердце, находя, что он достаточно богат за двух, и к тому же правильно соображая, что практика женщины-врача может в значительной степени возместить приданое. Роман кончается так: **Явился м у ж ч и н а**, а вместе с ним потомство, покой, сила, бесконечный закон, направляющий маленькие шерстистые семена среди бури, закон, устанавливающий связь земли с эфиром, закон цветка, насекомого, волчицы, львицы!»

Из того, что героиня решила оставаться при своей профессии и привычках и после замужества, можно думать, что в данном случае формула Дюма изменяется так: «любовь, уважение, покровительство, правильная семья и свобода», но, к сожалению, роман обрывается на помолвке, и новый тезис остается пока не проверенным экспериментально, а между тем «свобода» героини представляется мало гарантированной ввиду того понятия, которое она составила себе о «правильном браке». Еще будучи студенткой, она была сильно увлечена одним молодым человеком, тоже студентом-медиком, который нисколько не скрывал от нее, что при всей любви к ней он жениться на ней не намерен, так как он желает избрать ученую карьеру, а наука и семья, по его мнению, несовместимы. Примеры семейной жизни Пастера * и других знаменитых ученых, приводимые молодой девушкой, не убеждают упрямого приверженца «свободной любви без

ответственности»; тогда студентка решает, что он просто негодай, желающий принести ее в жертву своей карьере. На его ядовитое замечание, что она ведь тоже заботится в данном случае о своей «женской карьере», т. е. о замужестве при посредстве мэри, девушка отвечает ему *sans façons*¹: «Это единственная гарантия, что ты будешь принадлежать мне и моим детям... О, если бы были другие гарантии!..» Она не хочет быть для него *une peu de chair à plaisir*², так как считает себя не только равной ему, но даже высшей; она очень проникнута чувством собственного достоинства ученой женщины и сильной девиственницы; она не имеет никаких иллюзий насчет своего возлюбленного, и все-таки она готова хоть сейчас подписать свободный контракт с ним, чтобы быть совершенно убежденной, что она уж никогда не избавится от этого «дешевого товара», как она сама его называет. Для нее «правильный» брак равняется просто «законному» браку, что бы там ни говорили Жорж Занд, Стендаль *et tutti quanti*³. Простых и дружеских отношений между мужчиной и женщиной, которые ей проповедуют и показывают на собственном примере русские студенты и студентки, она не понимает или, во всяком случае, считает, что для таких отношений нужен не французский темперамент.

При всех своих недостатках этот роман производит гораздо более художественное и жизненное впечатление, чем крайне тенденциозные и претенциозные романы Прево. В нем гораздо больше изображений, чем отвлеченных, чисто публицистических рассуждений, которыми так страдают все новейшие романы на феминистские темы. Когда читаешь эти романы, часто приходит в голову, что их авторы разделили свою работу намеренно на две части — беллетристическую и публицистическую, — причем очень редко обоим частям уделено одинаковое внимание, а в большинстве случаев беллетристика играет такую роль, как сахар в микстуре, и достигает такой же цели. «Леа» Прево всецело относится к этому разряду романов-микстур, это *conférence*⁴ на феминистские темы подслащи-

¹ Безцеремонно (франц.). — Ред.

² Тілом для втіхи (франц.). — Ред.

³ Та інші (італ.). — Ред.

⁴ Публічна лекція (франц.). — Ред.

вается мелодрамой. Роман Поля Маргерита * «Новые женщины» («Femmes nouvelles») приближается к этому типу, но все же этот автор лучше справляется со своей ролью «серьезного романиста», чем Прево, не столько благодаря большей талантливости, сколько в силу большей привычки к «серьезным темам», которыми Прево до самого недавнего времени вовсе не задавался, будучи представителем так называемого roman romanesque или roman très parisien ¹.

Новые женщины Маргерита тоже «сильные девы», но не в том смысле, как у Прево: они так же, как и героиня Рони, считают, что замужество и материнство есть истинное призвание женщины (la vraie fonction de la femme), вне которого она не может быть счастлива. Но одной из героинь, англичанке Минне Геркерт, не удалось выйти замуж, и она всецело отдается служению женской идее, объезжает весь свет, читая конференции о правах женщины, создает в разных городах литературные предприятия, о долговечности которых она сама не заботится, считая, что важно только «бросить искру», а свет уже дальше будет гореть и без ее помощи. С этим мнением далеко не соглашается вторая (в романе главная) героиня, француженка, воспитанная в Англии, Елена Дюга ², которая находит, что во Франции всякую прогрессивную идею надо повторять до тех пор, пока она не станет избитой, и только тогда она имеет шансы на успех, иначе ее постигнет участь фэйерверка. Но, несмотря на такую теорию, сама Елена ничего не делает, если не считать нескольких более или менее случайных актов благотворительности, она только критикует воинствующий феминизм и пассивно протестует против его крайностей (не выступает на женских конгрессах, не ездит на велосипеде и т. д.), вкладывает только часть своего значительного капитала в одну женскую школу-санаторию, довольствуясь меньшим против банковского процентом прибыли, ведет теоретические споры со своими родными, зная заранее, что ее слова пропадут даром, и — ждет жениха. Вокруг этого ожидания сосредото-

¹ Роману кохання або роману суто паризького (франц.).—
Ред.

² Все героини новых французских романов на тему о «новой женщине» непременно находятся под каким-нибудь иностранным влиянием — английским, скандинавским, иногда русским.

вається весь інтерес роману, так як тільки при цьому виявляється характер головної героїни. Вона сміється заявити рідним, що раніше, ніж вийти заміж, вона хоче хорошенько знати свого жениха сама! Вона вирішується відказати, незважаючи на всі переконання рідних, першому жениху, після того, як анонімне лист (вечное *deus ex machina*¹ французьких письменників!) відкриває їй одну брудну сторінку з його взагалі не особливо чистої життя. Цей епізод і є «настільки гвоздь» роману, з-за нього було багато толків і суперечок в критиці і публіці: пристало ли або не пристало молодій дівчинці перевіряти минуле життя свого жениха? Знаходили, що ця дівчинка проникнута чисто бюргерським ригоризмом, що вона самостійна по-американськи і що взагалі вона, повинно бути, занадто досвідчена в життєвих справах відомого роду, якщо може до них відноситися критично. Російському читачеві важко одразу зрозуміти, з-за чого вся ця тривога. Все час ця дівчинка діє найкращим вихованим способом: шагу не може ступити без поради і допомоги своєї старшої подруги Мінни Геркерт або тетушки з Англії; під їх подвійним прикриттям виробляє наслідок відносно вчинку свого жениха (і виключительно низького!); ніколи не розмовляє з молодими людьми наодинці, крім уже абсолютно випадково, навіть відмовляється їм, по можливості, в присутствії тетушки; дозволяє собі сватувати, і коли, нарешті, їй представляється вповні схвалений тетушкою і подругою жених з «практично» нетронутим минулим, визнаючий фемінізм, то і тут являється добра мисс Геркерт, яка допомагає неопитній молодій парочці об'яснитися в любові. При такій подвійній опіці тетушки і подруги, з'єднаної з постійними наставляннями матері, бідна «нова жінка» жалує ще, що вона, втрапивши батька, позбулася постійного досвідченого керівника, який, треба зауважити, майже не видав її заміж за негідного чоловіка і тільки не розірвав її, бажаючи розмістити її капітал в ділове підприємство.

Все це дуже далеко від Бюгнерстерна, який в своїй драмі «Перчатка», в своєму романі «Нові веяння»

¹ Бог з машини, тобто несподівана, але вчасна поява когось (лат.).— *Ред.*

и в бесчисленных публичных конференциях проповедывал требование совершенно одинаковой нравственности от мужчины и от женщины, совершенной чистоты их обоих до брака. Героини Бьернстерна — ригористки чистейшей воды, подобно героине нового романа норвежской писательницы Амалии Скрам *. Эта героиня, Констанца Ринг, по имени которой назван роман, абсолютно неумолима и не прощает другим даже того, что прощает себе, хоть бы эти другие в буквальном смысле слова «волосы на себе рвали» от раскаяния. По радикальности убеждений и решительности поступков ни одна «новая женщина» новейших французских романов не может сравниться с ибсеновской «Норой». Не только героини, но и сами авторы французских романов никогда не проявляют такой фанатической убежденности в непреложности и спасительности своих идей, на какую способны скандинавские писатели, которым совершенно не знаком страх показаться смешными (*l'horreur du ridicule*), так часто парализующий энергию французов. Скандинавский писатель не всегда остановится даже перед видимым абсурдом, если только он твердо убежден в своей идее. Скандинавский ум склонен верить в панацею. Кто когда бы то ни было из французских защитников развода, будь то даже сам Дюма, верил так непоколебимо в спасительную силу временного развода, как норвежская новеллистка Магдалена Торесен? * Она написала пять рассказов под общим заглавием «Мимо бездны», и в каждом из них рассказывается история освобождения женщины из-под мужского ига, причем временный развод мало-помалу превращает тиранов-мужей из самоуверенных притеснителей в сомневающих, потом в кающихся и, наконец, в побежденных и складывающих свое оружие перед высоким принципом равенства полов. Что удивительнее всего, — этот тезис доказан у Магдалены Торесен не только с настойчивостью, но и с талантом. У скандинавских писателей вообще фанатизм уживается с талантом, тогда как французам очень редко удается безнаказанно отрешиться от скептицизма. Печальный пример такого «обращения на путь истинный» и параллельного тому упадка таланта представляет Бурже в своих последних романах, а особенно в своих самых новых рассказах, озаглавленных «Семейные драмы» («*Drames de famille*»). На этот раз Бурже совершенно

оставил в стороне свою любимую тему — адюльтер, в одном рассказе он только проводит мысль, что женщина вполне «порядочная», т. е. совершенно безукоризненная в смысле супружеской верности, может быть, тем не менее, очень дурной женой и матерью, однако рабское подчинение такой женщине, слабохарактерное потакание всем ее корыстолюбивым и тщеславным инстинктам ничуть не бросает тени на «порядочность» ее мужа, который только раз осмелился ослушаться своей величественной супруги, чтобы устроить счастье своей единственной дочери, очень пассивной и благовоспитанной барышни, которую мать ее делала несчастной беспрепятственно каждый день вплоть до ее «освобождения», т. е. перехода под опеку мужа. Эту девушку Бурже считает совершенно идеальным типом и постоянно ставит ее в пример «эмансипированным представительницам современного феминизма». «Это была одна из очаровательных девушек старой буржуазии», — так рекомендует ее Бурже, — она никогда не принимала у себя своего кузена в отсутствии матери, она хотела отказать ему ради рекомендованного матерью богатого жениха, который мог бы уплатить долги ее родителей, для этого отказа она решилась назначить кузену свидание в полдень, в общественном саду, и явилась на свидание в сопровождении компаньонки и — была награждена за добродетель, так как именно компаньонка рассказала все отцу, который не захотел принять безмолвной жертвы дочери и сосватал ее с женихом-кузеном, причем прочел своему будущему зятю такое назидание: «Вы теперь сами испытали, какая мудрость заключается в нашем старом французском предрассудке, который требует, чтобы дети вступали в брак не иначе, как при посредничестве родителей...» Бурже забыл, что все героини его прежних романов на тему об адюльтере именно так вступали в брак... В конце каждой из своих «Семейных драм» Бурже ставит какой-нибудь «старый французский предрассудок», который всегда является очень мудрым и спасительным средством против всяких семейных невзгод, жаль только, что при этом иные из «Семейных драм» уж очень напоминают семейные мелодрамы; одна из них даже кончается «за монастырской стеной», куда автор посылает молодого, ни в чем не повинного врача-детерминиста замаливать грехи родителей.

Бурже напрасно так протестует против «представительниц современного феминизма», так как они, насколько это видно по литературным изображениям и по их собственным речам на съездах, представляют из себя все-таки «плоть от плоти и дух от духа» очаровательных женщин старой буржуазии. По поводу последнего женского конгресса * в Париже, во время выставки, повсюду в печати раздавались упреки по адресу конгрессисток, что они слишком занялись правами буржуазной женщины и совершенно забыли работницу. Это, положим, не совсем основательный упрек в том отношении, что многие из прав, за которые борется буржуазная женщина, одинаково касаются и работницы, так, например, право женщины получать плату за свою работу самой, без контроля и посредничества мужа (теперь во Франции муж имеет право распоряжаться заработком жены так же, как и ее приданым и всем ее имуществом, кроме выговоренного в свободном контракте и предметов, относящихся к ее туалету, как-то бриллиантов и прочих ювелирных украшений, чем объясняется, между прочим, видная роль, которую играют les diamants¹ героини в французском roman-adultère²).

Право на высшее образование и на участие в политической жизни страны, хотя и не имеет особенного практического значения для современной рабочей женщины при существующих условиях дороговизны высшего образования и цензовых ограничениях избирателей и избираемых, но все же оно имеет большое принципиальное значение. Вопрос о том, будет ли иметь право незамужняя мать требовать для своего ребенка помощи от его отца (так называемая recherche de paternité³, наказуемая теперь по закону, как один из видов шантажа), имеет значение для всех классов во Франции. Но упрек конгрессисткам и вообще феминисткам в буржуазности справедлив в том отношении, что польза от их деятельности для женщины рабочего класса совершенно случайна и не входит сознательно в их программу. Всякий раз, когда феминистки-буржуазки сознательно хотят что-нибудь сделать для работницы, они ограничиваются паллиативной благотворительностью, как это делают все

¹ Діаманти (франц.).— Ред.

² Романі-адюльтері (франц.).— Ред.

³ Аліменти (франц.).— Ред.

либеральные буржуазные партии. Это, конечно, совершенно в порядке вещей, так как женщины нигде не составляют отдельной касты или партии, а везде разделены имущественным и прочим неравенством, как мужчины. Этого не хотят понять большинство писателей-феминистов, как, например, Поль Маргерит, который от лица своих героинь постоянно упрекает феминисток в буржуазности, но фактически эти самые героини ничем не отличаются от упрекаемых ими, так что, в сущности, нельзя хорошенько понять, что именно хотят они и их автор.

Это понятие о женщинах, как об отдельной касте, объединенной совершенно общими интересами, свойственно не одним французским писателям, — оно особенно ярко выступает у писателей, а еще больше у писательниц немецких. Так, одна из талантливых немецких писательниц-феминисток Елена Белау* (Helene Böhlau) в своем новом романе «Полузверь» («Halbtier») требует от женщин, чтобы они не довольствовались тем, что было до сих пор доступно мужчинам, — нет, они должны стремиться не к равенству, при котором они только перестанут быть «полузверьми», а к чему-то высшему, «сверхчеловеческому», чего не может достигнуть мужчина. Конгрессы, клубы, политические и прочие права — все это хорошо, все это должно быть достигнуто и будет достигнуто, но это так мелко и — «так старо!», с этим еще можно примириться как со средством, но считать это целью!! Изольда, героиня романа «Halbtier», мысленно обращается к женщинам с такой речью: «Сделайте же нечто совсем поразительное, нечто такое, против чего бы весь мир разразился смехом, гневом и бешенством! Вы пробуете бежать тихонько, как это делает мужчина, с таким трудом и осторожностью — и вы думаете, что вы уже достигли желанного — или достигнете? О боже, как это старо!.. Заклинаю вас, сделайте что-нибудь царственное, что-нибудь свободное, не завещанное стариной, не умное, не рассудительное... нечто такое, чем бы вы доказали, что у вас есть сильная воля, мир покоряющая воля!..» Одним словом, Изольда желает, чтобы женщина сделалась «сверхчеловеком» (отчего это право не предоставляется и мужчине? Ради «реванша», должно быть!), но для этого первая ступень — сделаться просто человеком, чего, кажется, не отрицает и автор

«Полузверя», а раз это будет достигнуто, то при чем же тут разделение на касты, мужскую и женскую, из которых одна будет представлять «весь мир», а другая «сверхчеловеков», над которыми весь мир «разразится смехом»? и откуда такая уверенность, что все женщины способны к высшему совершенству? Это настолько спорный вопрос, что другие писатели, как, например, Стриндберг, Анатоль Франс, Пьер Луис * и многие другие, решают его в совершенно обратном смысле.

Эти писатели решают, что женщина или вообще не способна ни к какому совершенству и даже оказывает задерживающее влияние на прогресс мужчины (Стриндберг), или что она, так же как и мужчина, в некоторых своих проявлениях была, есть и будет не только «полузверем», но даже «просто зверем» (Анатоль Франс, ром[ан] «Le lys rouge»), или, наконец, что современная нам женщина значительно регрессировала и в физическом, и в нравственном отношении против женщины прежних веков (П. Луис, рассказ «Volupté nouvelle»), это последнее мнение, впрочем, связано с общим отрицанием прогресса как теории, которое особенно сильно проведено у Вилье де Лиль Адана *. Этого писателя, уже умершего, французские символисты считают своим учителем наряду с Бодлером, Проспером Мериме * и Верленом.

Вера в способность женщины к большему совершенству, в сравнении с мужчиной, вообще больше всего проявляется в немецкой (и то, главным образом, исключительно феминистской) литературе, а меньше всего во французской. В немецкой литературе эта вера является продолжением культа «вечноженственного» (das Ewigweibliche), которому положил основание Гете. Среди поисков, в чем же собственно состоит это «вечноженственное», немецкие писатели иногда попадают в настоящие дебри туманных отвлеченностей, но большинство сходится на том, что «вечноженственное» — это есть материнское чувство, свойственное женщине всех возрастов и состояний, поэтому женщина и должна особенно культивировать в себе это чувство, если хочет достигнуть «сверхчеловеческого» совершенства. «Материнское чувство», однако, не есть непременно любовь к своим детям, нет, это, по терминологии наших авторов, есть чувство всякой любви вообще, кроме только влюбленности, которую, по уверению самых воинственных

феминисток (напр[имер], Ильзы Фрапан *, автора романа «Мы, женщины, не имеем отечества!»), «просто выдумали мужчины». Немецкая «новая женщина» все делает в силу «материнского чувства»: она изучает медицину, право, занимается искусством, литературой только ради этого чувства, если же она забывает о нем и начинает увлекаться науками и искусствами ради их самих, как это делают все истинные ученые и артисты, или ради «успеха», как это свойственно большинству людей, то ее сейчас же строго наказывают природа и неумолимый автор. «Новая женщина» ничего не делает иначе, как из чувства долга, самопожертвования, всегда с трагическим видом героини-жертвы; все студентки, женщины-врачи, учительницы феминистских романов не имеют ничего общего со своими собратьями по профессии из мужчин, так как эти собратья просто штудируют, лечат, учат, без всякой задней мысли, тогда как женщины «борются за идею», как прозелиты, как апостолы, как мученицы, наконец. В таком типе «новой женщины» есть много элементов комического, особенно если он изображен недостаточно талантливым писателем, но он заслуживает внимания, как тип несомненно реальный. Это тип только что освобожденной рабыни со всеми его трогательными и отталкивающими сторонами, тип уже значительно отживший для России, но еще далеко не исчезнувший и в ней.

Если сравнивать литературу о «новой женщине» в Англии, Норвегии, Германии и Франции, то сразу бросается в глаза, как различны оказываются результаты «борьбы за освобождение», насколько они отражаются в беллетристике. В Англии и Норвегии новая женщина является в большинстве случаев торжествующей победительницей, в Германии или побежденной, или заплатившей слишком дорого за свою победу, во Франции же она занимает в конце концов фальшивое положение полусвободной, что-то вроде положения временно обязанных крепостных,— один шаг назад, и она сравнится с «новой женщиной» итальянской литературы, где признается за интеллигентной женщиной право только на три профессии: педагогическую, артистическую и — на худой конец — литературную, да и то под условием непричастности к феминизму. Тип женщины-феминистки подал недавно повод одному известному итальянскому

драматургу Бутти * возобновить в модной форме старую тему «укрощения строптивой». Героиня его комедии «Конец идеала» («La fin d'un idéal»), феминистка, притесняющая вначале своего кроткого мужа, под конец принуждена обратиться к защите того же мужа против любовника-шантажиста, после чего, вымолив смиренно прощение грехам своей молодости, становится покорной женой и оставляет феминистские бредни. Эта комедия вызвала несколько подражаний и один плагиат в немецкой литературе.

Все рассмотренные нами сочинения принадлежат авторам, которые причисляются к защитникам или противникам феминизма, но есть авторы, относящиеся к феминизму более объективно, с точки зрения чисто психологической. К таким авторам принадлежит Жюль Буа (Jules Bois), изобразивший в своем романе «Новое страдание» («La nouvelle douleur») новый оттенок ревности у современного мужчины, обусловленный новым отношением к нему «новой женщины». С тех пор, как для «новой женщины» весь интерес жизни перестал сосредотачиваться на мужчине, а стал в значительной мере заключаться в науке, искусстве и, главным образом, в феминистической деятельности,— мужчине прибавилось «новое страдание»: он ревнует, страшно ревнует женщину к ее книгам, занятиям, конференциям, клубам и пр., как никогда не ревновал к ее нарядам, балам, скачкам, рулетке и т. п.; он так жестоко ненавидит книгу, которую она пишет, как едва ли бы в состоянии был ненавидеть ее ребенка, принадлежащего другому. Эта ревность не может заставить «новую женщину» отказаться от того, что она считает своим призванием, но этой ревности достаточно, чтобы совершенно отравить жизнь и мужчине, и женщине, если только они любят друг друга.

Этот роман невольно заставляет вспомнить о недавно вышедшем новом издании и вновь возбуждавшем толки романе Р. Киплинга * «Свет угас» («The light that failed»), где выводится тип женщины, настоящей представительницы «третьего пола», готовой всех и все принести в жертву своей независимости, которая даже ее самое не радует, своей живописи, к которой у нее нет ни искры таланта, своему «успеху», на который не может быть никакой надежды, ввиду отсутствия на это всяких данных. Она так горда и правдива, что не способна

«даже к малейшей лжи», хотя бы эта ложь была необходима для утешения глубоко несчастного, безнадежно больного человека. Эта женщина, которую «ни в чем нельзя упрекнуть», производит более отталкивающее впечатление, чем выведенная в том же романе падшая женщина, натурщица, лишенная чувства собственного достоинства и способная на возмутительные проявления злобы, но все же более человеческая по натуре.

Оба эти романа («Новое страдание» и «Свет угас») не дают никаких схем и решений вопросов, но они гораздо интереснее, гораздо более принадлежат к литературе, чем все «боевые» романы феминистов и антифеминистов, так как тут идет дело о человеческой психологии, а там о проповеди. Феминистские романы непосредственно интересны только своими бытовыми подробностями, напр[имер], описания женского конгресса, редакции женского журнала, некоторые второстепенные типы феминисток и т. п. в романе «Новые женщины», в смысле же литературы как искусства они ничего не дают.

С психологической точки зрения интересны сочинения тех писателей, которые развивают мопассановский тезис различия психического склада мужчины и женщины, независимо от того, кто выше и кто ниже. Этот тезис противоположности женского характера мужскому из французской литературы перешел в немецкую и теперь там усиленно развивается. Оптимисты, вроде Марии Яничек *, видят в этом различии залог разностороннего прогресса человечества, если только оба пола будут сознательно культивировать именно то, что составляет их отличительные признаки, стремясь к равенству, но не к сходству, все дело только в том, чтобы выяснить, в чем именно состоит эта разница. Пессимисты, вроде Ансельма Гейне * (псевдоним женщины), видят, напротив, в этой разнице «вавилонское проклятие», мешающее взаимному пониманию и обуславливающее вечное роковое одиночество мужчины и женщины, соединенных в одну чету железным законом природы, которая заботится только о продолжении вида и знать ничего не хочет о душевных драмах.

Наоборот, тема одиночества четы мужчины и женщины, в совершенстве понимающих друг друга и видящих зарю новой, лучшей жизни, но глубоко одиноких по

отношению к окружающей их среде, перешла из немецкой литературы в французскую. Этот тип людей является в литературе не боевым, а пассивным или сосредоточенным в себе, много думающим, сомневающимся, переживающим невидимые драмы и чаще всего — увы! — складывающим оружие перед давящей его средой. Такими являются герой и героиня романа Эдуарда Рода * «На полдороге» («Au milieu du chemin»), которые вначале вступают в «независимый брак», т. е. свободный от всех церковных обетов, гражданских контрактов и материальных связей; супруги живут отдельно, не имеют общего хозяйства и не мешаются в материальные дела друг друга, их соединяет только любовь, доверие и сознание ничем не нарушаемой свободы; так как они не связали себя никаким словом, они обещали только честно и откровенно признаться, если у кого-либо из них явится новая симпатия или охладет прежняя любовь, и тогда их брак прекращается сам собою: им ведь не надо ни разводиться, ни разделять имущества. Но вдруг начинается драма: герой, по профессии драматург, задался идеей ответственности писателя за то влияние, которое оказывает на публику его литературная деятельность, и, решив, наконец, что писатель должен быть строгим моралистом, решил вместе с тем, что у него и личная жизнь должна соответствовать этому идеалу. Находя, что «независимый брак» слишком непонятен для толпы, а потому может подать ей только дурной пример видимого легкомыслия, драматург начинает убеждать свою подругу подписать с ним в мэрии свадебный контракт при свидетелях и устроить общее хозяйство. Героиня глубоко возмущается такой уступкой рутинной морали, находя, что его долг, как писателя, именно разъяснить толпе непонятное и иметь смелость жертвовать даже общественным мнением тому, что его совесть признает нравственным.

Драматург указывает ей на всевозможные юридические и экономические неудобства «независимого брака», наконец, на то, что такой брак исключает правильную семью, но подруга все же не уступает, ловко разбивая все экономические и юридические возражения, а вопрос о семье, т. е. о детях, просто обходит («ведь у нас их все равно нет!»); тогда герой, готовый согласиться со своей подругой теоретически, обращается к доказательству

ad hominem¹: если она не выйдет за него замуж, то он не может жить,— тут уже упрямая героиня сдается. Этот конец производит крайне неприятное впечатление, подобно финалам драм Зудермана*, потому что вопрос решается не по существу, как будто автор или испугался глубины поставленного вопроса, или просто поленился поискать на него более существенного ответа; это тем более неприятно, что самый роман и по замыслу, и по технике, и по художественности принадлежит к лучшим произведениям этого рода,— его нельзя даже сравнивать с ремесленной работой Прево, Маргерита и пр., с ним могут сравниться разве Рони, которые обладают более оригинальным стилем, напоминающим несколько гонкуровский, и Пьер Луис, в котором чувствуется артист.

В заключение нам хотелось бы поговорить еще о типе рабочей женщины в французской беллетристике, но он пока едва-едва намечен (в нескольких социальных драмах, обзор которых мы надеемся дать в недалеком будущем) и не представляет определенных контуров, поэтому приходится ограничиться этим обзором литературы о «новой» женщине, сознавая всю его неполноту.

Невольно, в конце концов, напрашивается мысль, что же собственно заставляет всех интересоваться именно французской литературой о новой женщине, когда норвежская гораздо энергичнее ставит вопросы, немецкая всесторонне их рассматривает, английская практичнее решает? Кажется, главным образом, то, что французские писатели умеют выбирать для своих идей более эффектную одежду, которая, может быть, не так оригинальна и солидна, как изделия других стран, но зато больше бросается в глаза на литературном рынке. Франция всегда побеждает на всемирных выставках! Кроме того, французский ум склонен к средним выводам из крайних данных, что очень привлекает среднего читателя: изложение данных производит впечатление большой смелости, а вывод настраивает на примиряющий лад. Конечно, есть и более глубокие причины; во Франции женский вопрос особенно наболел и потому вызывает особенную страстность тона и увлечение при обсуждении его в литературе, а увлечение, истинное или даже искусно сыгранное, всегда заразительно.

¹ До почуттів, буквально — до людини (лат.).— Ред.

ЗАМЕТКИ О НОВЕЙШЕЙ ПОЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Под словами «польская литература» подразумевается обыкновенно польская беллетристика, и это не без основания: до сих пор в польской литературе беллетристика играет главную, руководящую роль. В силу особых условий жизни польские писатели издавна должны были себе усвоить или «язык богов», или эзоповский, если хотели, чтобы «имеющие уши» их слышали, поэтому поэтический памфлет и художественная полемика нигде не достигли такого совершенства, как именно в польской литературе.

Замечательный пример соединения самой высокой поэзии и самой страстной публицистики мы видим во всей литературной деятельности Мицкевича и его современников. Необычайное развитие и серьезное значение польской изящной литературы настолько поражает воображение польской критики, что ей очень трудно бывает отрешиться от дифирамбического, преувеличенного тона, особенно по отношению к романтическому периоду родной поэзии. Даже у такого серьезного и добросовестного критика-ученого, как г-н Хмелевский *, оценка нередко превращается в славословие, которое у критиков-дилетантов положительно не имеет пределов. Так, например, в одном критическом очерке¹ проводится мысль, что история человеческого духа знает только два чуда: древнегреческую классическую литературу и польскую романтическую поэзию. Греческая литература является чудом, так как она вполне самобытна, независима от каких бы то ни было посторонних влияний; польская романтическая поэзия, хотя далеко не так самобытна,

¹ W a n d a. *Idealy romantycznej poezyi polskiej*. Poznań, 1899.

но может быть названа чудом, потому что ее расцвет не только не соответствовал окружавшим ее условиям жизни, но прямо противоречил им: эта поэзия расцвела вдруг, на развалинах классицизма, среди литературного застоя и всеобщей спячки. Едва ли надо еще опровергать суждение о безусловной независимости греческой литературы от посторонних влияний; что же касается второго «чуда», появления польской романтики на руинах классицизма, то тут именно вспоминается пословица немецких ученых: «В том-то и чудо, что на свете нет чуда». Везде в Европе романтизм вырос на руинах классицизма, везде он являлся протестом личности против инертной или угнетающей среды, везде, наконец, он носил ясно выраженный национальный характер при всех своих аспирациях к экзотизму и космополитизму. Польская романтика не составляла исключения.

Катастрофа 1861 г.,* поколебав идеалы, возвеличенные романтикой, нанесла ей страшный удар. С трудом оправившись от тяжелых и болезненных разочарований, польское общество заговорило о том, что пора освободиться от неограниченной власти поэзии, так как она не может служить надежным маяком, а скорее похожа на блуждающий огонь, сбивающий с пути и ведущий к гибели; что спасение не в мечтах, как бы ни были они возвышенны, а в «органическом труде» на пользу родной страны. Литература подхватила этот новый лозунг — «органический труд» (praca organiczna), и вот, вместо неограниченной власти поэзии, наступило неограниченное царство прозы: публицистика заняла более независимое положение, повесть и роман, до тех пор почти неизвестные в польской литературе, стали быстро развиваться. Вслед за Крашевским*, работавшим и до 60-х гг., но в одиночестве почти абсолютном, стали появляться на поле польской изящной прозы все новые и новые силы. Место романтических героев, поэта, пророка, рыцаря, политического заговорщика, заняли новые герои, пионеры «органического труда» — инженер, механик, агроном, ученый, наконец, благодетельствующий миллионер и обожаемый крестьянами крупный землевладелец. Беллетристика стала так же часто вторгаться в область науки, как прежде поэзия вторгалась в область публицистики. Писатели полемизировали многотомными романами и пятиактными драмами за или против Дарвина,

О. Конта *, Спенсера *, «позитивизмом», «реализмом» или гордились, или бранились все писатели и их герои. Такое брожение умов и увлечение научными проблемами охватывало тогда всю Западную и Восточную Европу, но в Польше, благодаря особым условиям, оно выразилось совершенно оригинально: в то время как во всей Европе новое умственное движение вызывало движение политическое, склонность к новаторству, более или менее решительному, в Польше именно позитивисты и реалисты являлись противниками всяких «теорий катастроф» * в политике; эти теории были гораздо более по сердцу ультрамонтанам * и патриотам старого закала, знать не хотевшим Дарвина, Конта и Спенсера и упрекавших «молодых» в подрывании патриотических традиций, в отречении от национальных идеалов. Борьба «отцов и детей» в польском обществе и литературе проявлялась именно в том, что отцы бранили детей за умеренность и аккуратность, а дети упрекали отцов в легкомыслии и расточительности своих собственных и народных сил. Только в среде австрийских поляков споры отцов и детей носили характер более сходный с такими же спорами во всей остальной Европе, так как в Австрии не 1861 г., а 1848 г. был решительным политическим моментом *: впечатление катастрофы успело уже сгладиться, создались условия, благоприятствующие спокойному настроению среди «отцов», увидевших возможность согласить племенной патриотизм с патриотизмом государственным, всеавстрийским, тогда как «дети» начали уже усматривать новые перспективы и создавать новые идеалы.

Сообразно условиям жизни разных частей польского общества, взглядам и aspirations разным его групп видоизменялся и расчленился новый идеал «органического труда», — вначале под этим термином подразумевались все виды практической деятельности, заключенной в пределах родного края, но вскоре некоторые из героев «органического труда», показавшие себя уже не в литературной фикции, а в конкретных условиях жизни, заставили усомниться многих пропагаторов нового лозунга в безусловной идеальности всех «органических тружеников» без исключения. Начались оговорки, запутывавшие дело до такой степени, что невозможно было подчас разобрать, кто же, собственно, считает себя реал-

листом, а кто идеалистом и в каком смысле надо понимать эти термины.

Мало-помалу из этого хаоса выделилось одно более определенное направление, народническое, которого первые проблески можно проследить еще в романтической польской поэзии, в ее пристрастии к этнографии, особенно же в том ее направлении, которое известно под именем украинской школы.

Украинская народная словесность и трагическая история заняли воображение молодых поэтов-романтиков, к тому же демократическое настроение должно было увлекать сердца молодых «хлопоманов» из «панской» Польши в «хлопскую» Украину, что, впрочем, не мешало молодым польским «украинцам» считать себя, так же как и всю Украину, неотделимыми от «общего отечества» — Польши. Украинская школа была довольно осторожна в выборе сюжетов: она разрабатывала балладные, фантастические мотивы народной украинской поэзии, как раньше Мицкевич и его подражатели разрабатывали народные польские темы; если же иногда приходилось касаться исторических воспоминаний, то молодые поляки-украинцы или уходили во тьму времен общеславянских, или ограничивались временем первых татарских набегов, раннего периода казачества или редкими моментами польско-украинской солидарности и таким образом избегали всяких «раздражающих моментов». Правда, от этого произведения украинской школы, напоминающие отчасти юношеские баллады Шевченко, отчасти ранние повести Гоголя, выходили довольно искусственными и слишком идиллическими, но это был единственный способ угодить «и родине, и отечеству». Такое литературное направление, которое подчас даже польская критика называла «танцем между яйцами», не могло иметь будущего, и действительно, «украинская школа» так же скоро отцвела, как и расцвела. Последние отголоски ее прозвучали в поэмах умершего лет пятнадцать тому назад киевского поэта Владимира Высоцкого *.

Чисто народническое направление обнаружили не столько поэты, сколько прозаики, продолжавшие традицию украинской школы. Если в исторических романах, появлявшихся в 50-е годы, все еще преобладает романтическое увлечение легендой и авантюрой, то уже в романах Ежа * и в драме Коженовского * «Гуцулы»

(«Karpassy górale») видна сознательно проведенная демократическая тенденция и переход от шаблонов к пробам если не решения, то постановки серьезных вопросов, касающихся сословных отношений. Еж в своих повестях из жизни беглых крепостных украинцев в Добрудже горячо защищает, иллюстрируя трогательными примерами, то положение, что «неотесанный хлоп» обладает таким же умом и сердцем, как и все другие люди, а кроме того, еще отличается простой, не испорченной натурой и способностью к безграничному всепрощению; если же этот кроткий «хлоп» иногда превращается в беглого или, как в драме Коженевского, в разбойника, то это значит, что он поставлен в совершенно невыносимые условия, которые требуют безотлагательной реформы или, по крайней мере, некоторых наиболее необходимых улучшений.

С первого взгляда кажется странным, что начало польского народничества так тесно связано с влиянием украинской школы на романистов и драматургов переходного между романтизмом и реализмом периода. Выходит, как будто польские писатели раньше заметили существование украинского «хлопа», чем своего, польского. Да это, действительно, так и было, потому что украинский «хлоп» настойчиво напоминал о своем существовании в течение многих веков, украинский вопрос стоял грозным призраком перед польскими деятелями всех направлений, даже трудно было заговорить об украинской этнографии или истории, чтобы не наткнуться на подводные камни. Поэтому, наконец, и писатели, вовсе не принадлежащие к украинской школе, как, например, Захарьясевич *, и совсем не украинофильские органы, как, например, «Kurjer Lwowski» *, нашли необходимым заговорить об урегулировании украинско-польского вопроса, поставляя на вид, что «хорошо направленные русины» (выражение «Kurjer'a Lwowsk'oro») могли бы послужить своими силами, «теперь расточаемыми напрасно», делу прогресса на «общей родине русинов и поляков». Практические пробы этого общего служения делу прогресса, впрочем, до сих пор не отличались особенным успехом, разбиваясь, главным образом, о несогласия в понимании терминов «общее дело» и «хорошо направленные силы»; достаточно было малейшей невыдержки, ошибки такта с той или другой стороны,

чтобы с большой торжественностью заключенный мир переходил в ожесточенную войну.

Прозаики, находившиеся под влиянием поэзии «украинской школы», скоро освободились от этого влияния, — слишком уж трудна была задача согласить патриотизм двух национальностей, примирить разные исторические традиции, отделить классовые стремления от национальных. Особенно это трудно было для писателя слишком серьезного, чтобы обходить все это при помощи утопии или идилии, но недостаточно отважного, чтобы «смотреть волку прямо в глаза». Кстати, польский «хлоп», мазур, наконец, напомнил о своем существовании, по крайней мере в Австрии в 1848 г.; потом события 1861 г., освобождение крестьян, германизация Познани, значительно обусловленная слишком низким культурным уровнем польского крестьянина в сравнении с немецким, — все это заставило польских писателей-народников заняться исключительно изучением и изображением своего родного «народа» (раньше это если и бывало, то только спорадически, как бы случайно). К тому же русский реализм вначале, а потом французский натурализм помогли польским писателям привыкнуть различать людей не только в исторических, театрально-этнографических и салонных костюмах. Впрочем, и в польской литературе был великий образец для молодых реалистов, а именно «Пан Тадеуш» Мицкевича; оставалось только реалистический способ описания, примененный гениальным поэтом к мелкодворянской среде, употребить при изображении крестьянской среды.

Народническое направление имело огромное значение для польской литературы: оно сразу открыло новые горизонты, обновило и форму, и содержание польского романа и повести, вызвало к жизни новеллу. Оно, наконец, дало определенные контуры идее «органического труда». «Органический труд», основанный на принципе служения народу, уплаты вековых долгов всеми забытому польскому крестьянину, удовлетворял одинаково «реалистов» и «идеалистов» и выделял «карьеристов» и «отсталых» (*zasoŃscy*) в особый лагерь, который мог бы себе выбирать какое угодно имя.

Время расцвета народничества совпадает с началом деятельности таких талантов, как Болеслав Прус *, Элиза Ожешко *, Генрих Сенкевич *, Клеменс Юноша *; все

они достаточно известны русской читающей публике, и потому вдаваться в подробную характеристику их произведений было бы излишне. Кто внимательно следил за литературным развитием этих писателей, тот мог заметить, как народническая тенденция мало-помалу ослабевала у них.

Э. Ожешко, никогда, впрочем, не бывшая яркой народницей, в продолжение своей долгой и плодотворной литературной деятельности постоянно меняла поле своих наблюдений (в этом, между прочим, ее большая заслуга и интерес), смотря по тому, какая среда привлекала в данный момент ее внимание или какие идеи носились в воздухе. Таким образом, в ее произведениях отразились: женский вопрос, еврейский вопрос, идея «органического труда» (это главным образом), идея культурного поднятия крестьянства и уплаты дворянских долгов, т. е. народническая идея, потом тревога перед надвигающейся массой пролетариата и т. д.) Народничество было только одним из моментов, и Э. Ожешко могла перестать интересоваться этим моментом, ничуть не изменяя своему гуманизму, которым проникнуты все ее произведения.

Болеслав Прус, будучи юмористом с склонностью к карикатуре, скоро увлекся больше формой, чем содержанием, и его сочинения замечательны скорее неподражаемо схваченным народным говором, чисто национальным юмором, чем глубиной идей. Последние его произведения уже не имеют никакого отношения к народничеству, как, например, его последний большой роман «Эмансипантки» (вышедший недавно в русском переводе), где он является противником эмансипации женщин.

Клеменс Юноша, натолкнувшись при изображении жизни всякой бедноты на еврейский вопрос, увлекся им и посвятил почти всю свою деятельность анализу и освещению еврейской среды. Так как эта среда не относится непосредственно к земледельческому сословию, хотя и связана с ним тысячами нитей, то К. Юноша, избирая ее главным объектом своего наблюдения, уклонился таким образом от прямого народнического пути и приблизился к демократам последующего направления.

Генрих Сенкевич взял сначала народнический тон гораздо более решительно, чем все его товарищи по направлению. Наверное, его «Эскизы углем» еще не изгла-

дились из памяти русских читателей, но я позволю себе привести одну тираду, которой он заключил свой набросок «Рёпиха» («Rzepowa»), где изображена горькая судьба униженной и оскорбленной крестьянки: «Ах, если бы это панна Ядвига очутилась в подобном положении, то-то бы я написал сенсационный роман, которым постарался бы убедить самых ярых позитивистов в том, что еще существуют идеальные создания на свете! Но в панне Ядвиге каждое впечатление дошло бы до самосознания; отчаянные метания души выразились бы в не менее отчаянных, а вместе с тем и в очень драматических мыслях и словах. Этот заколдованный круг, глубокое и крайне болезненное чувство беспомощности, бессилия и насилия, эта роль листа среди бури, глухое сознание, что нет ниоткуда спасенья: ни от земли, ни от неба,— все это вдохновило бы, конечно, панну Ядвигу на не менее вдохновленный монолог, который мне довольно было бы только записать, чтобы составить себе репутацию. А Репиха? Этот простой народ когда страдает, то только страдает, и больше ничего».

Эту тираду, звучащую глубокой иронией, можно бы поставить в эпиграфе к теперешнему новому юбилейному собранию сочинений Г. Сенкевича,— этот эпиграф подошел бы так или иначе ко всем произведениям талантливого писателя. После «Эскизов углем» — и довольно скоро — Г. Сенкевич оставил Репих, Янков, Бартков, которые «только страдают и больше ничего», и обратился к изображениям исторической национальной славы, в которой участие Янков и Бартков было невелико, к созданию эпопеи начала христианства вполне согласно учению римско-католической церкви, и, наконец, к описанию «отчаянных метаний души» если не панны Ядвиги, то других людей ее сословия,— и составил себе во всех этих направлениях вполне заслуженную и громкую репутацию.

Такое отступление от первоначального направления корифеев народнической литературы хотя и не сопровождалось упадком их таланта и значения, но, во всяком случае, ускорило упадок самого направления, которое едва успело пустить корни в польском обществе и в чистом своем виде существовало очень недолго. Сбивчивость понятий «народ», «народность», «нация», «национальность», «национализм», «патриотизм» постоянно

сводила польских народников с определенного, прямого пути и в теории, и на практике.

Национальный вопрос всегда занимал первое место в польской литературе, и если в последнее время раздаются, с одной стороны, сожаления в критике и публицистике об охватившем будто бы поляков увлечении космополитизмом, а с другой стороны, выражения радости, что это увлечение уже проходит, то, собственно, трудно понять, где и в чем выразился этот «космополитизм». Приверженцы «органического труда» всех толков им не грешили, народники тем менее. «Народ» интересовал народников не только как «меньший брат», как «неиспорченная натура» и т. д., но и как оплот национальности. Главной задачей «органического труда» было не только экономическое благосостояние и повышение культуры народа, но и защита территории от экономического вторжения иноплеменных элементов. Крестьянство должно держаться за свои наделы, чтобы их не отняли немцы — вот тенденция наиболее замечательного романа Б. Пруса «Форпост» («Placówka»), в котором изображается познанский крестьянин Слимак, выбивающийся из сил, чтобы только не отдать своего надела немцам. В поэмах Марии Конопницкой* крестьяне говорят (это, конечно, идеал поэтессы-народницы): «Кто продаст надел свой, тот не нашей веры».

Этот принцип — «не выпускать земли из рук» — заставляет идти на компромиссы. На Слимаков, при их бедности и некультурности, надежда в борьбе против более культурных соседей плоха, а наверстать вдруг вековую отсталость невозможно, — на это нужен долгий срок, а время не терпит, — приходится обратиться к другим сословиям за помощью. Пусть мелкая шляхта сохраняет землю сообща с более крупной, забывая спесивые споры о разнице в «благородстве происхождения» («Над Немапом» Э. Ожешко), кстати, ведь «шляхтич на загроде равен воеводе», как говорит историческая поговорка. Пусть дворянство землевладельческое заботится прежде всего об уплате долгов своим кредиторам, чтобы они не продали с публичных торгов «родной земли» («Дикарка» Э. Ожешко, «Семья Поланецких» Г. Сенкевича, «Паненка» г-жи Еленской* — роман, премированный на литературном конкурсе, «Девайтис» г-жи Родзевич*, тоже премированный, и масса беллетристики на

эту тему). Как совместить интересы кредиторов, помещиков и крестьян, об этом народническая литература или умалчивала, или давала очень уклончивые ответы (вначале, было, предлагала кооперацию, потом как-то забыла о ней), или отмахивалась от назойливого вопроса, откладывая его «на завтра», а «сегодня» рекомендовала помещикам труд,— конечно, не физический, но и не умственный, а труд управляющего большим имением, крестьянам тоже труд, конечно, физический, а кредиторам, по возможности, терпение, особенно если эти кредиторы — евреи. Но если кредиторы принадлежат к той же народности, что и должники, что тогда? Ведь «органический труд» ставит и другую задачу, с точки зрения национальной не менее серьезную: не допускать вторжения иноплеменных капиталистов. «Не выпускать денег из рук», — принцип сам по себе ничем не хуже принципа собирания и сохранения земли, но он не так пришелся по сердцу народникам, которым недвижимая собственность как-то больше импонировала. Капиталист в изображении бывших и настоящих народников является в общем типом отрицательным. Впрочем, в последнее время и этот тип находит себе апологетов. Известный писатель г-н Север*, обнаруживающий большую идиллическую симпатию к «народу», печатает в журнале «Атепеиш»* большой роман под заглавием «Выше сил» («Ронад силу»), где идеализирует польских капиталистов и предпринимателей-нефтепромышленников в качестве культуртрегеров Восточной (русинской) Галиции. Эти нефтепромышленники являются с целыми артелями польских рабочих (мазуров, бывших крестьян) эксплуатировать бориславскую нефть и благодетельствовать местное население русинов, давая заработок при поставке необходимой утвари и подвод. Русины относятся с недоверием к новым благодетелям, чем прекрасно пользуются более привычные «культуртрегеры»-евреи, раздувая вражду русинов не только к предпринимателям, но и к рабочим мазурам. Делу культуры и собирания капиталов еще мешает недостаток солидарности и понимания своих же собственных интересов некоторыми капиталистами, никак не умеющими «и честь спасти, и капитал приобрести». Интересна в этом романе, между прочим, антитеза русинов и мазуров, несколько напоминающая обычную антитезу «злых и добрых» детей в правоучи-

тельных книжках. Русины — «злые»: они недоверчивы, не любят панов вообще, пьют водку, ленивы, лишены инициативы, угрюмы, неповоротливы, ревнивы, не умеют даже нравиться женщинам; мазуры, наоборот, — «добрые»: характер открытый, преданы своим панам телом и душой, пьют только пиво, трудолюбивы, предприимчивы, веселы, беззаботны, бравы и нравятся всем русинкам безусловно. Характеристика мазуров у Б. Пруса, Сенкевича, Конопницкой и др. была несколько иная; там они более приближались к типу русинов г-на Севера, но, может быть, времена изменились, а может быть, тут виновата литературная антитеза, эта «коварная сирена», по выражению французских учителей словесности.

В романе этом, как во многих других, где идеализируются новые герои «органического труда», капиталисты-промышленники, мы видим новую пробу практического решения трудного вопроса: как можно «не выпускать денег из рук» и вместе с тем по-христиански отпускать долги своим соотечественникам. Ответ простой: покрывать дефицит на счет какой-нибудь другой земли, лучше всего какой-нибудь «провинции», например Восточной Галиции; кстати, это будет даже благодеянием для этих некультурных русинов, которые, правда, страшно неблагодарны по своей натуре, но все же создания божии. Решение довольно стройное с национальной точки зрения, но не вполне удовлетворительное с точки зрения демократизма или хотя бы общего гуманизма.

Так как роман «Выше сил» очень типичен в смысле «последнего слова» проповеди «органического труда», то можно заключить, что это направление, пережив народнический период, возвратилось к прежнему хаосу, из которого начинает выделяться нечто новое и... бесконечно буржуазное.

То же случилось и с другими принципами, которые некогда были гордо выставлены на знамени молодой народнической школы: реализмом и позитивизмом. После громкого, отзывающегося молодым задором провозглашения нового *credo* наступили моменты сомнения, мучительного анализа, началась работа мысли. Чем больше развенчивались и теряли обаяние западные учителя позитивизма и реализма у себя на родине, тем тревожнее становился дух их учеников в Польше. К общему для всей мыслящей Европы страху перед мрачной пустотой,

грозящей воцариться на месте разрушенных верований и отвергнутых общественных привычек, присоединялся еще страх за свое национальное существование, лишаящееся поддержки вековых устоев в виде исторических и религиозных традиций. Человек «без догмата», Леон Плошовский, чувствовал себя несчастнее, чем «ученик» детерминизма Грелу, так как на родине Грелу бездогматизм довольно обыденное явление, а на родине Плошовского люди «без догмата» являются чужестранцами. И вот Плошовские бросаются, очертя голову, заглушая в себе дух анализа, в море догматов, над которым еще так недавно высоко царил их всеотрицающий дух. А если их скептическая совесть упрекнет, что это не совсем искреннее «обращение», они могут ответить цитатой из Асныка *, поэта поколения Плошовских, который так говорит о «людях печальных»:

Жизнь им не даст утешений небесных,—
Ангельских надо явлений чудесных
И провиденья защиты высокой,
Надо им вечной любви — хоть далекой!

Этот поэт прошел всю школу Плошовских: разочарования «теории катастроф» он вылил в мрачной поэме «Сон гробов»; затем, спасаясь от отчаянья, грозящего безумием, он настроил свою лиру на анакреонтический лад, попробовал отнестись с бравурой к тому, что еще так недавно наполняло его душу ужасом:

Лес винных лоз на кладбище!
Ты на них смотришь со страхом?
Я себе кровь полирую
Дедовским прахом!

«Органический труд» казался ему слишком прозаическим, к проповеди покаяния и уплаты долгов он относился с презрением:

Кается пусть в сокрушении,
Кто собрался *in aeterno* ¹,
Я на его погребенье
Выпью фалерно!

Но гимн оргии кончался страшным диссонансом. Пришли на праздник какие-то бледные тени; поэт «знал

¹ У вічність (лат.).— Ред.

их когда-то... недавно»; их кровавые слезы, их молчаливые рыдания отравили заморское вино ищущим забвенья живым их братьям, и вот анакреонтический мотив превращается в жуткую бравуру «танца смерти»:

В пьяном чаду проклянем мы
Счастье за то, что неверно,
Завтра взорву себе череп,
Выпив фалерно!

Но «завтра» оказалось не так трагично, — нашлись другие утешения, как мы видели. Примирившись с догматами, поэт к концу жизни после утешительных мыслей о том, что

Прекрасного волшебство бесконечно,

обратился со словом ободрения к падающему и изнемогающему сыну века:

Не говори, от жажды умирая,
Что в мире нет живой воды ключей:
Среди пустынь, ища в миражах рая,
Ты проглядел оазиса ручей.

Непримиримому и духом мятежному он давал совет, отзывающийся совсем не поэтическим филистерством, но заправленный легкой иронией:

Являясь в общество, ты за пороги дома
Не приноси с собой пугающего грома,
Орлиных взоров, вдохновенных бредней,—
Оставь величие с галошами в передней.

И все эти заветы поэта поколения Плоховских не пропали даром: анакреонтизм и набожность умирающего, стремления к новым надеждам и филистерское довольство малым раздаются то с той, то с другой стороны на польском Парнасе; иногда одна и та же лира издает все эти аккорды попеременно.

В общем польская поэзия, пробуждающаяся только теперь после тридцатилетнего состояния полусна, настроена мрачно, и все пессимистические течения мировой поэзии находят в ней себе отголосок: демонизм Байрона, стремящийся к нирване, пантеизм Шелли *, холодный космический пессимизм Леконт де Лиля * и [Жозе]-Мария Эредиа *, сатанизм Бодлера, сверхчеловеческая презри-

тельность Ницше, тоска пресыщения и набожность отчаянья Верлена, нравственный нигилизм Рембо *, вечно страдающий эстетизм д'Аннунцио, безумный лунатизм Сар Пеладана *,— все это отражается, как в зеркале, в созданиях краковской школы поэтов, сотворивших себе кумир из поэтической прозы неистово-вдохновенного Станислава Пшибышевского *. Но под всеми этими трагическими масками, созданными космополитической мировой скорбью, чувствуется другое лицо, с чисто польскими чертами, лицо безумца-импровизатора Густава, героя пламенных галлюцинаций Мицкевича, только еще более бледное, со взором, остановившимся от ужаса перед призраками или от гнетущего кошмара, сковывающего его члены и часто превращающего речь его в бессвязный бред.

Прозаики польские еще находят жизнерадостные или, по крайней мере, трезво-веселые ноты, утешаясь мыслями об «органическом труде», воспоминаниями о былом величии, надеждами на лучшее будущее или, наконец, просто юмористическим отношением ко всему; горизонт поэтов гораздо мрачнее: «органический труд» кажется им пошлой прозой,— да, эту доктрину им, действительно, не за что благодарить,— воспоминания и надежды, едва зазвучав, прерываются диссонансом или ироническим вопросом, напоминающим знаменитую загадку: что лучше — ждать и не дожидаться или иметь и потерять?

Даже поэты-народники, среди которых самое видное место занимает Мария Конопницкая, от более или менее удачных проб поэтизации будничного труда и повседневных страданий человеческих уходят очень часто в мечты о нирване, разражаются проклятиями земле и упреками небу или ищут успокоения в философском равнодушии ко всему.

Ян Каспрович *, поэт, стоящий на рубеже между народничеством и другим демократическим направлением, бросил недавно в свет такое своего рода *pronunciamento* ¹:

Я отдавал себя во снедь толпе позорно,
Я звал ее, как раб, царицею царей,—
Теперь моя любовь не ляжет так покорно
На ступенях ее безбожных алтарей.

¹ Провіщення (італ.).— Ред.

Остатком сил теперь воздам я ей суд правый,
Слабеющей рукой я сокрушу кумир.
Пожрала сердце мне толпа, Молох кровавый,
И высосала мозг души¹, как злой вампир!

Затем его мысль идет зигзагами, как блуждающий огонь: он то взывает к чарам природы и духу Винкельрода*, то провозглашает, что «истина в любви, и только в ней», то поэтизирует разбойничество, как выражение общественного протеста, то называет себя «гадиной» и «волом покорным», то клянется, что душу не продаст «ради выгоды лакейской», что никогда не оставит забытой самым богом «земли печали» и не сойдет «с полных терния дорог», то вдруг, преисполняясь презрения ко всему на свете, заявляет:

Меня не тронет кровь и побежденных стон!
Где жизнь идет, там счастье неизвестно.
Пусть гибнет мир,— на то и создан он.

Поэт-идеалист Пшерва-Тетмайер* говорит от лица своих собратьев в стихотворении «Roesi idealisci»:

...Идея — бог наш будет век царить
На троне наших чувств и помышлений.
Лишь тот достоин быть ее жрецом,
Кто скажет, как Христос перед своим отцом:
«Я за тебя готов на смерть среди мучений».

Но в чем же эта «идея», если, по словам поэта, его поколению (значит, и поэтам-идеалистам) уже «нечего терять», — так оно изверилось во всем на свете? Что из того, что эти поэты «горды и дерзки, словно полубоги, грозящие рукой Олимпу самому», когда они сами убеждены, что теперь поэзия — «для людей забава»? Отчего же, в таком случае, так высокомерно «ногами попирают предшественников трупы», преграждающие потомкам дорогу — дорогу к чему?

Ведь сами идущие говорят:

Уже вечерняя ложится тень.
Где дверь, куда бы мы войти хотели?
Мы шли без остановки целый день.
Да не напрасно ли мы этот зной терпели?
Воистину напрасно: нет нам цели!

¹ За выражение «мозг души» переводчик снимает с себя ответственность: это подлинные слова поэта: *szpik duszy*.

Не лишено мрачного величия «Credo» этого «идеалиста» (Тетмайера), которое начинается так:

Завтра?.. Не верю, чтобы лучше было,
И не завидно мне, что в это верят — дети.
...Мы верим в голос, нас во тьме зовущий
К борьбе со злом, не ради возрожденья,
А просто ради зла, из ненависти к злу
Да из врожденной жажды разрушенья,
Вот наша вера.

Поэт верит, что «пока жить людям, быть на свете злу», что «ненависть — вот мировой рычаг», что «бессмысленное, темное и бездушное человечество» было бы совершенным ничтожеством, если бы гении время от времени не отдавали ему свой дух и свою мысль (стих[отворение] «Geniusze»). После такого мрачного, высокомерного и смелого в своем отрицании сredo как-то странно читать жалобы этих «идеалистов» на людей толпы:

Вы к нам взываете: «Мы выбились из сил,
Дайте веру нам и слово утешенья!»
А кто же нам самим хоть слово подарил,
Когда наш дух был слаб? Нам не было спасенья!

Гениям ли духа и мысли жаловаться на то, что их не умеет поддержать «бессмысленное, темное и бездушное» человечество? Гораздо последовательнее уже обращение к мистицизму:

Тоскую о чем-то мистическом, тайном, сокрытом,
О чем-то, во мраке безбрежном предвечно зарытом,—
Быть может, оно после ряда веков возвратимо,
Быть может, оно в этот миг незаметно идет себе мимо...

Очень возможно также, прибавим от себя, что это «что-то» усталые «поэты-идеалисты» найдут опять-таки в тех догматах, к которым так склонно обращаться второе поколение Плошовских.

Уже один из этих поэтов — Глинский * — говорит:

Смерть от отчаяния? Нет, лучше жизнь в обмане.

Он же изображает в своем стихотворении «Ничто» («Nis») такое положение: поэт смотрит, как строят костел; этот вид сначала настраивает его на более чем скептический лад, но затем путем длинных и софистических рассуждений поэт уверяет себя, что «то, чего нет,

умом постигнуть я сумел»; затем обращается к строящим с вопросом, на какие средства воздвигается костел? «Дает, кто в бога верит», — отвечают ему. «Дам и я», — решает поэт, очевидно, уже не сомневаясь, что он имеет нравственное право участвовать в созидании храма, основанного на том догмате, который есть для поэта «ничто» или «ненужная необходимость».

Есть, впрочем, попытки создать новый догмат. Один из наиболее искренних и серьезных поэтов-идеалистов — Жулавский * — исходит из еще более безрадостного пессимизма:

Нет в этой жизни ни добра, ни зла,
И только суета и пустота без меры.

Пробует утешиться обманом, но сразу как-то чувствуется, что он не верит в это средство:

Мы лгать должны и душу убеждать,
Что жалкий труд ее дает мирам блаженство.

В большой философской поэме «Над морем», где изображается спор позитивизма с идеализмом, среди проклятий позитивной науке («Будь проклят, кто в душе возбудит жажду, но утолить ее не в силах!»), среди пантеистических сомнений и надежд прорывается один возглас, — вызванный красотой моря при лунном свете, — полный светлой, неудержимой радости и какого-то непосредственного убеждения:

Прекрасен мир! — Жить стоит!

Это первый член нового *credo* модернистов, признающих религию красоты выше всех догматов. Быть может, это *credo* не вполне удовлетворяет всем запросам человеческой души, но оно, по крайней мере, звучит искренно, интересно, во всяком случае, насколько гармонически будут согласоваться между собою дальнейшие члены этого *credo*, но об этом теперь ничего нельзя сказать, так как слишком еще мало данных.

Быть может, хоть этот культ красоты спасет, наконец, польскую поэзию, как спас уже немецкую, от неотвязной галлюцинации смерти, вечного разрушения, гибели всех миров. Эта галлюцинация всецело овладела поэтами Ланге *, Пшесмыцким * (популяризатор Метерлинка, пи-

шущий чаще под псевдонимом Miriam), Россовским *, не говоря уже о Тетмайере, наконец, даже Щепанским *, вначале довольно веселым поэтом, основателем краковского журнала «Życie» («Жизнь»), вокруг которого группировались молодые поэты-модернисты. Журнал этот, недавно прекративший свое существование, дал возможность проявить себя многим теперь уже известным поэтам, в том числе и Пшибышевскому, который вскоре затмил славу всех своих собратьев, сотрудников «Życia», и сделался для них образцом, вызывающим на подражания.

Пшибышевский — поэт не в техническом смысле этого слова, так как он не пишет стихов и только изредка снисходит к ритмической прозе, но он поэт, и притом поэт-импрессионист по своим приемам и по своему способу мышления. Благодаря тому, что он, как поэт, очень талантлив, владеет образами, умеет создавать из них новые (более или менее) комбинации, — только и можно понять его значительное влияние на направление новейшей польской поэзии. Пшибышевский в своем сборнике quasi ¹-критических статей «На путях души» («Na drogach duszy»), который считается манифестом польской «модерны», сам заявляет, что в его теории нет ничего нового, а есть только синтез мыслей, к которым он пришел, хотя и одновременно с другими, но вполне независимо, самобытно. С тем, что теория не нова, мы охотно соглашались, но против этой самобытности, на которой Пшибышевский так настаивает, можно было бы возразить очень многое, так как «совпадений» у него слишком уж много — даже в терминологии — с его предшественниками из французской *décadence* и немецкой *Moderne*, только едва ли стоит предпринимать этот неблагоприятный труд: если с успехом подражать можно только родственным по духу образцам, то тогда и подражание имеет независимое значение, так как оно определяет личность подражающего; а Пшибышевский подражает с большим успехом, пожалуй, даже со слишком большим, — его сознательная нелогичность мысли и намеренная бессвязность образов, как того требует его заимствованная у декадентов и отчасти у импрессионистов теория, напоминают безумие Гамлета, о котором ни действующие лица

¹ Ніби (лат.). — Ред.

В драме, ни читатели, ни критики не могут решительно сказать, было ли оно притворным или действительным.

Попробуем изложить взгляды Пшибышевского, насколько они поддаются изложению.

В основу положен принцип «искусство для искусства», искусство же само не есть ни «красота», ни «часть познания»; к нему неприменима ни одна из донныне созданных эстетических формул. «Искусство есть воссоздание того, что вечно, независимо от всяких изменений и случайностей, от времени и пространства, следовательно: оно есть воссоздание сущности, т. е. души, притом души, где бы она ни проявлялась: во вселенной ли, в человечестве или в отдельном индивидууме».

«Искусство поэтому есть воссоздание жизни души во всех ее проявлениях, независимо от того, хороши ли они или дурны, прекрасны или безобразны».

На этом последнем положении Пшибышевский настаивает много раз, повторяя, что принцип новой эстетики не красота и не этика, а сила, энергия самодовлеющая, ничему не подчиненная.

«Искусство не имеет никакой цели,— оно само в себе цель, оно абсолютно, так как оно отражение абсолютного: души».

«И так как оно абсолютно, то оно не может быть заключено ни в какие рамки, не может быть слугой никакой идеи,— оно власть, оно источник, из которого вышла вся жизнь».

Искусство, сколько-нибудь служащее общественности или морали, не есть искусство,— это *biblia pauperum*¹, заменяющая учебники недомысленным и необразованным людям.

Особенно низко стоит «искусство демократическое, искусство для народа», так как оно служит плебейскому стремлению сделать доступным то, что по самой природе вещей мало доступно.

«Народу не искусство нужно, а хлеб; когда у народа будет хлеб, то он сам себе найдет дорогу».

Жрец этой новой религии искусства, артист, точно так же не имеет никаких обязанностей и целей, он сам себе довлеет, *ipse philosophus, daemon, deus et omnia*²,—

¹ Книга убогих (лат.).— *Ред.*

² Сам философ, демон, бог и все иное (лат.).— *Ред.*

он стоит выше жизни, всегда чист и свят, не знает ни прав, ни ограничений и ничего не признает, кроме силы, в чем бы она ни проявлялась (почему, собственно, он должен признавать силу? — это ведь несколько мешает абсолютной свободе!).

Итак, искусство и артист свободны абсолютно. Можно бы, пожалуй, заключить из этого, что новая теория признает, кроме принципа силы, еще и принцип свободы, но, увы! мы видим нечто прямо противоположное.

Что может изображать неограниченно свободный артист в своих творениях? Казалось бы, ответ ясен: все. Какими приемами может он пользоваться? Казалось бы, какими угодно: ведь он абсолютно свободен!

А между тем он не имеет права изображать толпу и обращаться к ней — это дело агитатора; не имеет права входить в художественное общение с каким-нибудь определенным человеческим обществом — это дело ученого; не имеет права обращать внимание ни на политику, ни на всякие «внешние перемены» в жизни народа, а может только основываться на «неизменном и вечном» расовом отличии одного народа от другого (должно быть, знать о том, что раса тоже не вечна и не неизменна — тоже дело ученого); не имеет права создавать идеалов, должен только исследовать душу, быть натуралистом-метафизиком (это выражение не принадлежит Пшибышевскому, но да позволено будет употребить его здесь), изображать только «обнаженную душу» в ее обнаженнейших состояниях; не имеет права изображать вещей, а только чувства, из них только бессознательные, так как только в них проявляет себя «абсолют», отыскивание таких чувств допускается даже называть стремлением к идеалу; особенно строго воспрещается свободному артисту иметь что бы то ни было общее с «реализмом», к которому относится «все до сих пор существовавшее искусство» (за очень немногими гениальными исключениями), потому что этот реализм есть «бездорожье души».

Таким образом «абсолютно свободный артист» является чем-то вроде лишенного всех прав состояния. Судя по тем положительным примерам, на которые указывает Пшибышевский в своих критических очерках, бедному свободному артисту даже выбор тем предоставляется

очень небольшой: любовь, смерть... и, кажется, это все. Вокруг этих двух тем позволяется группировать «чувства, мысли, впечатления, сны, видения», лишь бы только изображать все это «не посредственно, как оно проявляется в душе, без логической связи, со всеми внезапными прыжками и сцеплениями», бояться же упреков в «смешном идиотизме» нечего, так как, во-первых, свободному артисту вообще нельзя заботиться о славе или успехе — это позорное плебейство, а во-вторых, «под тем, что жалкому мещанскому мозгу представляется смешным идиотизмом, скрывается всегда глубина».

После изложения этих взглядов — *Vogue la galère*¹ — Пшибышевский пускается в открытое море противоречий собственной теории, которые перечислять было бы слишком долго и в которых упрекать совсем нечего, так как, во-первых, метафизический натурализм в принципе признает всякую нелогичность, а во-вторых, в этих противоречиях все его спасение. Цепляясь за эти противоречия как за спасательный круг, носится поэт-метафизик по морю своих критических импровизаций и лирических построений. Благодаря этому кругу оказываются благополучно возвращенными в лоно церкви истинного искусства национальные гении Мицкевич, Словацкий, Шопен, которым прощены (по крайней мере не поставлены в строку) и «Пан Тадеуш», и «Семья зачумленных», и навеянные «внешними переменами» полонезы, и многие другие грехи реализма. Можно надеяться, что не все еще погибло даже для бедных, лишенных прав состояния, им все-таки позволены сны и видения, а ведь «нет ничего прекраснее грез о минувшем великолепии, покрытом вековой паутиной, об изъеденных ржавчиной королевских коронах, о земном блеске заплесневших воспоминаний»², — возможно, что эти грезы приведут польских натуралистов-метафизиков к тому же, к чему привели приверженцев «органического труда» всех оттенков, идеалистов, реалистов, пародников, а именно к воссозданию одной из частей вечности — народа, говоря стилем Пшибышевского. И тогда «свободный артист», протестовавший против всех традиций, подобно автору поэмы «Над

¹ Пливи, галеро! Тобто — вперед, хай буде що буде! (*франц.*). — *Ред.*

² Цитата из большой лирической поэмы Пшибышевского «*Nad morzem*» («Над морем»).

морем» скажет: «Я вдруг все понял. Я все знаю. Я не был богом, я не был властелином, я никогда не покидал того берега, на котором стоит моя избушка...»

Против этого метафизического натурализма, или декадентизма, или модернизма, которого передовым бойцом является Пшибышевский, началась уже реакция. В театре «обнаженные души» выставляются в виде «Каррикатур», — такое заглавие дал своей комедии молодой драматург Киселевский*, культивирующий на польской сцене стиль французской натуралистической комедии, так называемой *comédie rosse* (от слова *rosse* — кляча). Киселевский — начинающий драматург, это всего вторая его пьеса; по первой — под заглавием «В сетях» — можно было думать, что он относится с симпатией к модернизму и его представителям, но в «Каррикатурах» он выставляет их согласно названию этой комедии. Эти «обнаженные души» являются там людьми, у которых *ni foi, ni loi*¹, а к тому же им совершенно недостает даже «силы», которой требует их доктрина. Герой комедии портит жизнь двух девушек, швей и барышни, и свою собственную, совершает вместе со своими товарищами всякие гадости, но все это так бессильно, безвольно, трусливо, что даже речи не может быть ни о какой силе. Силу — по крайней мере, силу в любви и «собачьей» привязанности — проявляет только бедная швейка, единственный симпатичный тип в комедии. Автор, по-видимому, считает своих героев-модернистов каррикатурами на их же собственную доктрину.

Точно так же относится к модернистам (толка «обнаженной души») и Немоевский* в своем романе «Письма безумного человека» («*Listy człowieka szalonego*»), написанном с явно полемической целью. Немоевский выступает и против теории, и против практики артистов новой школы. В романе представлены признающие девиз «искусство для искусства» со всеми его комментариями *à la* Пшибышевский. В громадном большинстве они, по мнению автора, лишены таланта, а даже немногие талантливые лишены силы и всякой инициативы и ждут себе спасения из Парижа или от пришествия какого-то мессии искусства, который должен вдохнуть жизнь в мертвую форму, — так мечтают более искренние,

¹ Ні сорому, ні совісті (франц.). — Ред.

другие же вполне довольны своим «новым искусством», которое хорошо оплачивается всякими «графинями Жоглинскими» и подражающими им богачами, а кроме того, доставляет им развлечения в виде хорошеньких натурщиц. Одна из таких натурщиц, героиня романа, увлеченная, изломанная, оскорбленная и даже материально разоренная «жрецами искусства», после тщетной попытки стряхнуть с себя тину этой «артистической» жизни бросается в Вислу, что, конечно, очень мало трогает ее покровителей, разве что дает им повод заметить, что Висла на то только и годится, «чтобы в ней тонули сентиментальные девушки», она даже как пейзаж не интересна — «совершенно фальшивого тона»; то ли дело Сена!

Что касается девиза «искусство для искусства», то он «так же хорош, как и всякий другой», только «если бы, например, я сказал нищим, калекам и хромым, что бог для бога, а не для них, то я отнял бы у них единственную опору и утешение». Впрочем, «в искусстве всякие теории и выводы не имеют ни малейшего значения», — все дело в практике, а на практике мы видим, что «новое» направление создало «литературу самых низких инстинктов без всякого критического выбора» (совершенно то же говорили в свое время противники позитивного натурализма), сами же «свободные артисты» продали себя всяким набобам — кто же может лучше платить? — и наложили на себя невидимые цепи, «обманывая свет теориями о независимости». Да если бы даже их искусство действительно заслуживало этого названия (хотя бы только в виде «отрывка искусства»), то, раз для его понимания необходима роскошная обстановка, не лучше ли подождать с пропагандой его до того времени, «когда в жизни не будет голых калек, оборванных ребятишек и швеек с красными веками»? — артист, видящий все это и работающий только для виновников всей этой нужды, должен обладать каменным сердцем. Если эти артисты боятся прозы жизни, то напрасно, так как «только хороший поэт ценит надлежаще прозу». Если же эти артисты служат только горсти избранных, из презрения к «подлой черни» — человечеству, которое, однако же, обращается с ними вежливо, несмотря на их высокопарную ругань, то пусть эти «сверхлюди» устроят отдельное государство, работают там сами на себя, не брезгуя никаким трудом, чтобы ни в ком из «черни» не

нуждаться, а в свободное от занятий время пусть предаются «чистому искусству». Тогда покинутое человечество, быть может, упадет на колени и в сокрушении сердечном будет слушать «голос, гремящий с высоты»:

«Подлая чернь, темная толпа, филистерский сброд...»

«Иначе, пожалуй, выведенное из терпения человечество начнет их когда-нибудь взаимно... бойкотировать!»

Как всякий памфлет, роман Немоевского страдает сильным сгущением красок и носит обличительный характер, придавая одностороннее освещение «новой школе» как собранию людей прежде всего неискренних, корыстных, эгоистических. Если смотреть на дело не с точки зрения обличения, а только критического понимания, то можно допустить, что и самое притворство бывает притворством истерического больного, который в притворных припадках выражает свою действительно больную натуру, свою тоску, не имеющую себе естественного выражения. Быть может, для лечения таких больных необходимы иногда окрики и обличения, но для диагноза их болезни этого недостаточно. В минуты искренности они сами ставят себе диагноз лучше, чем их врачи. Примером такого диагноза может служить стихотворение Ланге «Ложь» («Kłamstwo»), где поэт говорит, что все его равнодушие, отрицание, ирония, космический пессимизм — все это ложь, выдуманная им для того, чтобы заглушить в себе отчаяние перед страшными страданиями человечества и неразрешимыми загадками бытия; желая заглушить в себе жажду мученичества и любви, поэт уверял себя, будто ему «ни до чего на свете нет дела» и будто он гордится тем, что он «подобен меди звенящей» — но это все неправда: он любил «больше, чем дозволено любить». Не в этом ли правильный диагноз болезни польской модерна, — по крайней мере, ее лучших представителей?

Не производит впечатления здоровья и сам обличитель больной модерна Немоевский, — он, как недавно оперированный больной, не может говорить сколько-нибудь спокойно о ранах; все человечество представляется ему огромным лазаретом, где за недостатком медицинского и служебного персонала больные должны лечить и поддерживать друг друга; он добросовестно пробовал изучать их скорбные листы и сличать их со своим собственным, но, не видя конца этой печальной работе, он

бессильно опускает руки и в отчаянии взывает: «Синтеза! синтеза!» — и крик этот повторяет вместе с ним почти вся польская литература. Но это не то стремление к синтезу, которое свойственно человеку, видящему, что собранный им и другими громадный аналитический материал сам напрашивается на известный, определенный синтез, давно поставленный в гипотезе, — нет, это стремление человека, измученного изнуряющей работой, как-нибудь покончить с ней, ну, хоть сдать в архив, что ли, только бы избавиться от этого моря ужасных «человеческих документов». Но как избавиться? «Пусть человечество будет счастливо... пусть прежде всего будет счастливо!» Так кончает Немоевский свои «Письма безумного», но ведь это еще не синтез, а только выражения желания.

Так же болезненно жаждет синтеза и другой, столь же талантливый, как и Немоевский, но еще более измученный писатель Жеромский *. В своих новеллах, а особенно в своей последней повести «Люди бездомные», он раскрывает целый мир невыразимого страдания, именно невыразимого, так это чувствует автор, теряясь в нервных усилиях выразить весь ужас физических и нравственных — особенно нравственных — мук своих героев. Его манера письма напоминает отчасти Достоевского, отчасти Гейерстама *, по внутреннему содержанию он тоже близок к этим обоим авторам, — с одной стороны, бесконечная жалость и сострадание ко всем униженным и оскорбленным, с другой — чувство безысходного одиночества и самоуглубление, доводящее подчас до потери чувства действительности. «Синтез», к которому приходит герой «Бездомных», представитель сознательного интеллигентного пролетариата, заключается именно в усилении и сочетании этих двух элементов. Этот герой отказывается в конце повести от любимой девушки и от всякой перспективы личного счастья и не потому, что этого требуют какие-нибудь реальные причины, а ради полной независимости совершенно одинокого человека, обречшего себя на служение страждущему человечеству: «Я не могу, — говорит он, — иметь ни отца, ни матери, ни жены, ничего такого, что я прижимал бы с любовью к сердцу, пока с лица земли не исчезнут эти подлые кошмары. Я должен отречься от счастья. Я должен быть совершенно одинок. Пусть около меня никого не будет, кто бы меня удерживал!»

Против «не могу» ничего нельзя сказать, так как если это чувство, то оно так же законно, как и всякое другое. Но против «я должен», как доктрины можно возразить, что она прибавляет ко всем «кошмарам» еще один, хотя, может быть, и не «подлый», а именно кошмар аскетизма,— это кошмар опасный, грозящий удушьем или параличем. К счастью, такой «синтез» невозможен для всех, а только для «избранных». Бедные избранные!

Les extremités se touchent ¹,— Пшибышевский создает искусство «горсти», Жеромский этику — тоже «горсти», и в какие тяжелые цепи заковывают они эту «горсть». Пшибышевский отрекается от счастья и красоты во имя «силы», Жеромский во имя «сострадания»; один хочет освободить искусство, другой человечество,— но кого может освободить невольник в цепях?

Писатели, подобные Немоевскому и Жеромскому, производят впечатление чего-то бесконечно нежного и любящего, но не сильного, не свободного духом. Совершенно противоположное впечатление производит столь же грустный и сосредоточенный, но мужественный и свободный талант Серошевского *. К какой школе он принадлежит? Какой эстетической теории придерживается? Едва ли он сам задавался когда-нибудь этим вопросом. По стилю и по чисто объективным приемам изложения он резко отличается от всех новейших польских беллетристов с их преувеличенными фразами, стремлением к оригинальности и крайним субъективизмом. По внешней манере, в сущности, такие различные по духу писатели, как Пшибышевский и Жеромский, как Тетмайер и Каспрович, очень сходны между собой: они все пишут новоромантическим стилем и постоянно противопоставят чувство рассудку. Серошевский по литературным приемам ближе всего к русскому реализму тургеневского образца, но по страсти к исключительным темам, грандиозным контурам приближается опять-таки к романтизму. Никаких теорий искусства, никаких эстетических догматов он сам не развивает нигде, этических программ тоже не ставит в отвлеченной форме, разве что иной раз позволит какому-нибудь действующему лицу выразить такое мнение: «Надо, чтобы каждое действие, каждое движение наше заключало в себе ясную частицу идеала, иначе все будет

¹ Протилежності сходяться (франц.).— *Ред.*

смертью... тщетой...» Я не буду останавливаться на достаточно известных русским читателям повестях Серошевского из сибирской жизни, упомяну только об его последней повести «Риштау», которая, кажется, еще не появлялась в русском переводе. Действие ее происходит на Кавказе в польской семье. Семья эта «села на землю», отчасти по необходимости, но еще более по сознательному желанию ее умершего главы, который был человеком вообще очень идейным, подчинявшим все в своей жизни определенным «убеждениям», — главным его убеждением было, что «оставаться в согласии со своею совестью можно, только будучи земледельцем. Земля — источник всяких богатств и нравственности». Согласно этому принципу он устроил жизнь свою и своей семьи: детей никуда не отдавал в ученье, учил их сам и старался привить им свои принципы; но когда он умер, то сыновья его остались недоучками и — далеко не убежденными. Им пришлось заниматься нелюбимым, навязанным им почти насильно земледелием в местности заброшенной, некультурной, где они чувствовали себя оторванными от всего мира; к тому же личная жизнь сложилась печально: оба брата влюбились в свою приемную сестру, которая не любила ни одного из них, а увлеклась заезжим членом Географического общества, молодым поляком, преданным науке. Братья ищут забвенья: младший — в природе и в охотничьих приключениях, старший — в пьянстве и в одуряющем тяжелом труде.

К этой истории жертв навязанной идеи довольно механически присоединена история молодого члена Географического общества, сама по себе, впрочем, очень интересная, особенно своим финалом. Ученый вместе с проводником-черкесом сваливаются в пропасть во время экспедиции, убегая от наводнения, вызванного землетрясением (три катастрофы сряду — это и старому романтизму впроку!), однако остаются в живых, в ожидании, пока их все-таки зальет вода, проникающая в пропасть от наводнения. Черкес рассказывает о судьбе своей семьи, об эмиграции в Турцию, о тоске по родине... потом, проникнутый глубоким фатализмом, молится и спокойно ждет смерти. Молодой ученый не находит в себе молитвы, но он как бы исповедывается перед собой в этот грозный час приближения конца и видит «грязь мелкой фальши, умолчаний, уступок, которые он должен был делать при

разных обстоятельствах жизни», видит, что он не жил, а только собирался жить. Но вот теперь уже поздно, он упустил время и не будет жить никогда. «И все летело в темную пропасть отчаяний перед этим одним словом «смерть». Потом показалось ему, что с горных вершин какая-то туманная женская фигура наклоняется к нему и произносит его имя в длинном ряду напрасно погибших сынов своих...» Ученого потом находит младший брат-земледелец, но живого или мертвого — на это автор не дает ответа.

Серошевский не патриот в ходячем смысле этого слова, он часто приводит идею, что нет тяжелее и бесплоднее жизни, чем жизнь человека, чувствующего себя чужестранцем — в родной ли, в чужой ли стране, все равно. Сам он не относится как чужестранец ни к идеологам-полякам, ни к прокаженным якутам, ни к чукчам, ни к черкесам, но «туманная женская фигура» назовет его имя не в ряду погибших для нее сынов.

«Синтеза», который старается найти у Серошевского критика, мы, с своей стороны, у него не видим, да и вообще едва ли скоро найдет его польская литература, у которой аналитическая работа еще далеко не кончена, так как ей слишком часто мешали в работе более или менее не зависящие от нее обстоятельства.

Польская критика вслед за беллетристами взывает: «Синтеза, синтеза, во что бы то ни стало!» Но не лучше ли было бы заменить эти слова другими: «Свободы духа, отваги, во что бы то ни стало!» — быть может, это требование даже легче выполнить. Во всяком случае, этих элементов наиболее недостает богатой, разнообразной и крайне интересной польской литературе нашего времени, а это элементы, необходимые, между прочим, и для синтеза.



Леся Українка.
Фото. 1901

ДОДАТОК ВІД ВПОРЯДЧИКА ДО УКРАЇНСЬКОГО ПЕРЕКЛАДУ КНИЖЕЧКИ «ХТО З ЧОГО ЖИЄ»

Певна річ, що своє власне діло треба вміти самим уряджувати, але щоб уміти, то треба перше навчитися.

Скажете, може: як же його навчитися визволитись від неволі, коли від неї ще ніхто не визволився?

Так, справді, ще ніхто не визволився від неволі до кінця, але початок такого визволення ми вже бачимо по різних сторонах, наприклад в Німеччині, де робітникам все-таки краще і вільніше живеться, ніж у нас, і коли б нам осягти хоч половину того, що вони вже мають, то на початок і того вже було б немало. А почали там робітники визволятися тим способом, що стали єднатися у громадки, гурти й товариства, добре впорядковані (в організації, як їх називають по-книжному). До речі, завжди знаходились тямущі та освічені люди, прихильні до робітницької справи, що роз'ясняли робітникам і книжками, і живим словом, як треба боронитись від ворогів та яким способом краще поєднатись межи собою. З таких людей найбільше вславився Карл Маркс, німецький учений, та його ученик і товариш, теж німець, Фрідріх Енгельс, що багато навчали робітників словом та понаписували книжки, де зовсім інакше викладена політична економія, ніж вона викладалась до того часу, і де проведені думки, подібні до тих, що тут, у сій книжечці, тільки достотніше доведені та ученіше вимовлені. Обидва сі вчені (тепер вже померші) багато прислужились до того, що в Німеччині та й скрізь по інших сторонах позаходились великі робітницькі товариства для оборони від всякого здирства та неволі, через те пам'ять Маркса та Енгельса у великій шані серед всіх робітників, свідомих свого стану.

Никазано Крамер.
Последний драматический Гейсман.

Послѣднее драма Триггеръ Тайфунъ.

[illegible][illegible]

«Михаэль Крамер».
Последняя драма Гергарта Гауптмана.
Сторінка автографа

Свідомий свого стану робітник — се такий робітник, що тямить своє право і не надіється ні на кого, окрім себе та своїх товаришів, таких самих, як і він, робітників. (До робітників належать і ті, що роблять письмевну працю, коли тільки вони не запроднують свого сумління багачам, а тримаються купи з робітниками, як трималися Маркс, Енгельс і багато інших, хоч і вихованих у панських школах, письменних людей). Свідомі свого стану робітники не повинні вважати на те, хто з них до якої віри чи народу належить (робітник-пімець, наприклад, не повинен вважати себе ліпшим від поляка, поляк від москаля, москаль від українця і т. д.), а повинні триматися спільно, одностайно, бо у всіх у них один ворог — стан багатих, капіталістів, що користає з робітницької праці. Тим-то повинні бути для кожного робітника святими ці слова: **Робітники з усіх країн, єднали-теся!** Бо тільки тоді робітницька воля стане міцно, коли вона по всіх краях буде однакова, коли ніхто не зможе прийти збоку і зруйнувати її.

Але ж світ великий, та ще й мови на ньому різні, що не народ, то й інша мова, то як же його на таким просторі поєднатись та порозумітись?

От хоч би так: нехай би спершу по окремих фабриках, економіях та хліборобських громадах люди добре порозумілись та поєднались межі собою, хоч би тим часом крадькома, то й то б уже багато значило; потім би такі громадки поєднались би межі собою в більші групи, а ті знов у великі товариства (в більші й менші організації, говорячи зписменська), то з тих товариств було б уже ціле робітницьке сторонництво (партія). Що люди не можуть всі на одно місце зібратись та одною мовою говорити, то не біда, — адже якось багаті порозумілись межі собою, щоб не давати волі робітникам? Нехай же й робітники порозуміються проти багатих, щоб не даватись їм на поталу.

Нехай кожна громадка чи гурт вибирає виборних до товариства крайового, а серед тих виборних, певне, знайдуться люди, що знають інші мови, окрім своєї, та тямлять чужі звичаї, то ті люди виїздитимуть на збори, де поєднуються з такими самими виборними від чужоземних робітницьких товариств, і таким способом повстане всесвітня робітницька партія, зложена з крайових партій різних сторін, і в тій великій партії не має якесь одно

більше крайове товариство утискати інші, менші, як то робиться межі багачами в їх «державах», а всі мають бути межі собою як рівний з рівним, вільний з вільним, бо коли робітники будуть неволити один одного, то поки світу-сонця — не визволяться з неволі.

Все оце, що тут говориться, не пусті мрії, бо так уже робиться по світі. По всіх державах робітники закладають громадки, гурти і товариства, навіть і в російській державі вони є, тільки не по всіх краях їх однаково; найбільше їх в Польщі, є чимало й на Україні, та до них належать більше або не українці, або такі, що не тямлять себе українцями (чи, як москалі кажуть, «малоросами»), але вже й українці починають ворухитись — воно ж таки й час! — і хутко й в російській державі ставатимуть до гурту так, як уже стають галицькі русини (а то все один народ, що українці), що вже пристають до спілки з іншими товариствами, як рівний з рівним, вільний з вільним, не перевертаючись на чужонародний стрій, та й не ворогуючи з робітниками інших народів.

Ті крайові товариства вже й тепер висилають своїх виборних на великі робітницькі збори, на спільну раду, що відбувається щороку де-небудь у великому місті (звісно, не в Росії, бо в Росії заважають і десяти робітникам зійтись на пораду, то які вже там «великі збори» можуть бути!). Про що радяться на тих зборах, про те потім пишеться в робітницьких газетах та книжках на всяких мовах, і всякий те може прочитати.

— Ну, і що ж з тих громад та зборів, — може, скаже інший, — радитись то не штука, але що робітники вдіють проти багачів, як будуть розмовляти, радитись, писати та читати книжки та газети, тимчасом як багачі, відомо, мають і гроші, і військо, і поліцію, й уряд?

Отож, власне, поєднані (організовані) робітники теж мають гроші, уже й тепер, хоч товариства в них ще далеко не такі великі, як би слід, бо не всі ще до них пристають; ті гроші йдуть на поміч тим робітникам, що покидають роботу на який час, аби не піддаватись безмірному здирству та вимогти собі від багачів полегкість (таке покидання роботи зветься в Росії стачка чи забастовка, а скрізь в інших сторонах страйк, чи то страйк, чи штрайк); ідуть ті гроші і на всяку іншу поміч і потребу робітникам.

Щодо війська, то не з кого ж воно й тепер найбільше набирається, як не з робітників, тільки не завжди свідомих свого стану. Треба старатись, аби ті робітники-вояки стали свідомими та хоч не стріляли в своїх же товаришів при «усмиреніях бунтів». Щодо поліції, то без неї робітники досі краще обходились, ніж при ній, уряд же кожна партія може вибрати сама з себе, коли треба.

— Та добре се все,— знов, може, завважить хто-небудь,— але ж сказано, що в Росії не дадуть і десяти робітникам зібратись на раду, то звідки ж візьмуться ті товариства?

Колись так самісінько було й по всіх інших державах, та потім стало інакше, і там товариства і все інше не з неба впали, а здобули їх собі люди чи просьбою, чи грозьбою (більше грозьбою, ніж просьбою), чи змовою, чи зброєю, як де трапилось. Про те, як люди в якій країні волю здобували, є багато писано,— дещо можна вже й по-нашому прочитати. Отак же буде і в нас, коли ми схочемо.

Десь же беруться й тепер ті робітницькі гурти в російській державі, що ми спогадували! Нехай тим часом вони собі збираються й крадькома,— перше буде тайно, а потім буде явно; буде явно тоді, коли настане слухний час, а той слухний час настане тоді, коли робітники тямтимуть себе, і своє право, і свою єдність, і свою силу,— той слухний час не за горами, коли ми поможемо йому прийти.

А щоб слухний час настав для повного визволення всіх робітників з неволі:

Робітники всіх країв, єднайтесь! Єднайтесь, як вільний з вільним, рівний з рівним!

Чия правда, того буде й сила!

«МИХАЭЛЬ КРАМЕР»

Последняя драма Гергарта Гауптмана

Новая драма Герг[арта] Гауптмана ставит всякого критика, будь он рецензент-дилетант или серьезный «эссеист»-аналитик, в трудное положение: она и манит, и пугает, ее нельзя, даже нет сил пройти молчанием, но чтобы заговорить о ней, надо прежде победить в себе тот «священный страх», который заставляет нас долго молчать перед истинным произведением искусства и который именно лучше всякого анализа доказывает нам, что мы имеем дело с недюжинным проявлением человеческого духа. Но едва побежден страх, как уже является стремление как-нибудь активно приобщиться к захватывающему нас произведению: копией или подражанием, переводом или критической мыслью, — да дозволено будет нам выбрать последний способ, без претензий, конечно, стать наравне с поразившим нас творением.

Драма «Михаэль Крамер» поражает нас, с одной стороны, своей новизной, оригинальностью темы и положений, с другой — тем, насколько Гауптман в ней верен себе, насколько он проникнут одним стилем, своим собственным стилем, который, несмотря даже на такие уродливые его проявления, как, напр[имер], фарс «Шлук и Яу», всегда самобытен, всегда узнаваем с первой, раскрытой наудачу страницы. Уже прочтя первую сцену, всякий, кто только знает этот стиль, скажет: да, это Гауптман!

Да что же это за стиль? Кто такой Гауптман как писатель — натуралист, реалист, декадент, новоромантик? К какой он школе принадлежит? Или он создал сам новую школу? На эти вопросы старается ответить критика с тех пор, как Гауптман создал себе имя, но ответы получаются или сбивчивые, или противоречивые. Нам кажется

ся, что скорее всего те правы, которые не считают Гауптмана ни адептом, ни основателем какой-либо определенной школы или направления, какой-либо литературной секты. Нам кажется, что если бы кто спросил Гауптмана, как пастор мастера Генриха в «Потонувшем колоколе»: «Да для какой же церкви вы творите?» — он, подобно Генриху, ответил бы: «Ни для какой».

Меньше всего он натуралист, хотя многим сценам и выражениям в его драмах (не исключая даже неземного «Потонувшего колокола») позавидовал бы сам Золя; реалист он настолько, насколько неизбежно бывает им всякий истинный художник; печать декадентизма лежит на большинстве его героев; освободительный дух новоромантизма веет во всех его сочинениях без исключения. Гауптман причастен всем современным ему школам, и все-таки он «одиноким» в литературе, подобно тому, как все его главные герои «одиноким» в жизни. Критика, благосклонная к Гауптману, долго надеялась, что это он еще не установился, еще не выбрал определенного направления, но потом потеряла эту надежду и с грустью признала факт, что Гауптман навсегда остался «диким» среди литературных партий и фракций. Неблагосклонная критика отметила этот факт злорадно, как признак беспринципности, неустойчивости, умственной несостоятельности, отсталости и т. д. Причина этих нападок была в сущности та, что изолированное и высокое положение Гауптмана в немецкой литературе начало раздражать основательные, привыкшие к правильно построенным системам умы серьезных немецких критиков, а еще больше раздражало оно сердца молодых, очень притязательных, но слишком легко вооруженных собратьев Гауптмана. Из лагеря этих молодых вышла претенциозная, рассчитанная на большую сенсацию брошюрка Ландсберга «Los vom Hauptmann!» («Пора освободиться от Гауптмана!»), которая действительно достигла своей цели, т. е. наделала много шума. Когда шум несколько улегся, то сами «молодые» в лице критиков журналов «Gesellschaft» и «Neue deutsche Rundschau» * подняли вопрос: кому это, собственно, пора освободиться от Гауптмана? кто состоит под его влиянием? где его школа, его подражатели? Этот вопрос остался без ответа, так как самому Ландсбергу неловко было бы признаться, что он желает освобождения от Гауптмана не как от литературного вожжа или

коновода, какими были в свое время, напр[имер], Виктор Гюго или Золя, а просто как от слишком большой величины, которая стесняет своей грандиозностью. Очевидно, современникам Гауптмана начинает казаться, что он «загромождает свою эпоху» (*il encombre son siècle*), как это казалось относительно Шатобриана * его молодым собратьям.

Несмотря на то что именно Гауптман своей «Ганнеле» и своим «Потонувшим колоколом» задал тон немецкой новоромантике, он не только не сделался вожаком школы, но даже вызвал наиболее резкие нападки из новоромантического лагеря (к которому принадлежит и автор брошюры «*Los vom Hauptmann!*») за то, что будто бы он своей нерешительностью, своими периодическими возвратами к реалистическим приемам подает дурной пример своим подражателям (кто эти подражатели, нам неизвестно) и тормозит правильное развитие новой школы. Повторилась история «роялистов», которые обыкновенно не считают своего главу достаточно «лояльным». Этим мы не хотим сказать, будто Гауптман действительно глава новоромантиков в том смысле, в каком можно приложить этот термин, напр[имер], к Метерлинку, но он, как идеолог, больше сделал для новоромантизма, не говоря уже об искусстве вообще, чем Метерлинк и прочие корифеи новой школы. Он сам не сделался корифеем, потому что ему подражать нельзя: он не создал ни одного шаблона, он сам себе не подражает. Как мало сходства, напр[имер], между «Ткачами», «Ганнеле», «Потонувшим колоколом», «Геншелем» и т. д. Недаром он поставил в начале драмы «Одиноким людям» такое посвящение: «Вручаю эту драму тем, которые пережили ее», — подражать ему может только тот, кто переживает сам его настроение, но это уже не будет подражанием подобно тому, как у самого Гауптмана это не есть самоподражание, когда он постоянно возвращается в разных своих драмах к своим излюбленным идеям и положениям. Правда, между «Одинокими людьми» и «Потонувшим колоколом» много общего и в фабуле, и в идее, а к новой его драме, как мы увидим дальше, можно подобрать параллели чуть не к каждой сцене из его прежних произведений, но это не подражание, не переписывание себя, а развитие дальше тех идей, которые, очевидно, слишком дороги писателю, слишком тонко и широко воспринимаемы

им, чтобы быть исчерпанными в одном произведении. У каждого большого писателя есть известная группа идей или даже одна какая-нибудь идея, к которой он или периодически возвращается, или же не упускает ее из виду ни в одном своем произведении; часто такие идеи воплощаются в одном типе, в одной излюбленной фигуре, которую писатель потом варьирует бесконечно, придавая ей каждый раз или новую черту, или новое положение, или новую окраску и таким образом создавая каждый раз совершенно новый мир на старом фундаменте. Особенно яркий пример таких «павязчивых идей» своего рода мы видим у Байрона, который всю свою жизнь варьировал, в сущности, один тип — Чайльд-Гарольда, этого «одинокое» прежней романтики.

Гауптман, будучи сам «одиноким» в литературе, как большинство его героев в жизни, особенно внимательно отнесся к типу нового Чайльд-Гарольда, который уже далеко отошел от своего байроновского прототипа, но все же сохранил родственные ему черты. «Одинокий» Гауптмана более приближается к Чайльд-Гарольду, чем, напр[имер], «одинокий» Мопассана, Метерлинка и даже Ибсена.

У Мопассана «одинокий» не представляет из себя типа, так как по Мопассану всякий человек одинок в том смысле, что все человечество есть собрание вечных незнакомцев, — чужая душа потемки, и ничто не в состоянии осветить ее для окружающих, люди блуждают в этих потемках, сталкиваются, ранят друг друга, но никогда не достигают полного сближения, которое существует только в идеале, созданном людьми для собственной муки. <Гейерстам понимает одиночество в том же смысле, только ищет его проявлений в наиболее резкой форме, близкой к помешательству, и, подобно Мопассану, не видит никакого выхода из этого «вавилонского проклятия». > Метерлинк исходит из того же основного положения, что людям свойственно взаимное непонимание, но считает это временным состоянием, видя залог лучшего будущего в тех редких моментах какого-то мистического подъема духа, который позволяет нам угадывать чужую душу «по наитию» (*par intuition*), помимо слов и поступков, затемняющих ее. «Одинокие» Ибсена одиноки главным образом по отношению к обществу, в своем же интимном кругу они почти всегда находят себе отклик и

понимание, <Так «враг народа» Штокман, исповедующий в конце драмы религию одиночества, в сущности, от начала до конца вовсе не одинок,— жена и дочь не переставали все время быть на его стороне, а в самую критическую минуту явился старый друг с нравственной и материальной поддержкой. Нора, и Гедда Габлер, правда, одиноки в своем интимном кругу.> если же они и там подчас бывают одиноки, то они не всегда были такими, одиночество не составляет их существенного, неотъемлемого свойства, и можно найти поворотные пункты в их жизни, раньше которых они были «как все» и не чувствовали вокруг себя ничего рокового. <Наиболее одинокими являются Рубен с Иреной в последней драме Ибсена «Когда мы, мертвые, воскреснем...», но под конец и они доходят до взаимного понимания.>

Не таковы герои Гауптмана: они одиноки по существу, как герои Байрона, они уже сразу являются нам такими, в их жизни нет поворотных пунктов к одиночеству, у них бывают, наоборот, поворотные пункты от одиночества к единению с окружающими, но они не хотят, или не умеют, или уже не могут воспользоваться этими поворотными пунктами. Но в их одиночестве нет ничего мистического, его можно объяснить средой, воспитанием и т. д., тем более оно трагично, именно потому, что оно закономерно, что против него бессильно всякое наитие, пока не изменены коренным образом условия, создающие его; чтобы воспользоваться этими поворотными пунктами, нужно героическое усилие со стороны самих одиноких или окружающих их, но героизм, к сожалению, не свойствен таким «слишком человеческим» натурам, какими являются по большей части герои Гауптмана.

Чтобы спасти Елену, героиню первой драмы Гауптмана «Перед восходом солнца», от ужасного нравственного одиночества, среди безнадежно развращенной семьи, нужно было героическое усилие со стороны ее жениха, который, однако, не решился пожертвовать своей, доведенной до крайности, боязнью наследственного алкоголизма, но и не решился открыто признаться в этом своей невесте, а просто сбежал, подобно гоголевскому Подколесину, бросив несчастную девушку на произвол судьбы, не попробовав даже помочь ей найти другой выход, кроме выхода замуж; у Елены тоже не было настолько героизма, чтобы освободиться от семьи без помощи жениха

и пережить тот удар, который он нанес ей своим бегством,— в порыве отчаяния она вешается. В этой первой драме уже заключаются,— правда, еще в значительно грубом виде,— элементы позднейших драм Гауптмана, где тяжелые семейные сцены поражают нас чем-то роковым. В «Празднике примирения» мы видим целую семью одиноких, томящихся взаимным непониманием людей; отец и мать своими ужасными, ненормальными отношениями отравили чуть не с колыбели души своим детям, невольным свидетелям и судьям их раздоров, и все они, утомленные семейным адом, жаждут примирения и тщетно делают время от времени усилия достигнуть его. В этом помогают им две посторонние женщины, но тоже напрасно, так как в этом аду бессильны даже ангелы,— единственный способ побороть его — это бежать из него, пока не поздно, да и то еще неизвестно, не унесет ли каждый из беглецов искру адского пламени в своем сердце, которая будет продолжать отравлять его всегда и всюду. Родителей, наконец, примирят смерть одного из них, братьев — добровольная разлука, но один из них, по-видимому спасенный любимой девушкой, в минуту откровенности выражает опасение, как бы в будущем ему с его женой не повторить истории отца с матерью... И мы склонны разделить его опасение! «Одинокое люди» и «Потонувший колокол» идентичны по основной фабуле: Ганс Фокерат и мастер Генрих — оба неудачники, люди переходного времени и переходной психологии, мучительно бьющиеся между своими высокими замыслами и бессилием воплотить их в конкретные формы, оба одинокие в своей слишком простой буржуазной семье, и вместе с тем оба поработанные навсегда этой семьей, не умеющие порвать решительно, раз навсегда тех цепей долга, которые наложила на них любовь, в сущности, ни в чем не повинной их семьи; жены этих одиноких неудачников, Кете и Магда, слепо идеализируют их, но не за то, что в них действительно есть лучшего, а просто только в силу любви, не критикуя, не оправдывая и не осуждая, они со слезами просят своих мужей: помоги мне тебя понять! Но их мужья никому помочь не могут, они сами нуждаются в помощи, хотя бы для того, чтобы понять самих себя. Так байроновский Каин не может помочь ни Аде, ни самому себе. Эти жены — дрожащие тени своих мужей, а тень не может служить поддержкой. Когда же

являются другие, более энергичные и независимые женщины, Анна Мар и Раутенделейн, то они только напрасно отравляют свою жизнь попыткой освободить фатально одиноких от одиночества,— в решительную минуту встает тень погибающей или уже погибшей жены, являются основательные и неосновательные угрызения совести, вся прежняя жизнь отзывается, подобно потонувшему колоколу со дна озера, и попытка разбить цепи разбивает только сердце всем, «кто пережил эту драму».

Все одинокие Гауптмана отмечены печатью переходности, отсутствия цельности: они не могут ни мстить, ни прощать всецело, они, как Манфред *, напрасно ищут забвения, которое одно могло бы дать им покой, они, как Чайльд-Гарольд и Дон-Жуан, именно оттого одиноки, что стремятся к слишком тесному единению, что слишком идеальные требования ставят окружающим, настолько идеальные, что сами не могли бы удовлетворить им с своей стороны. Они даже сознают, насколько их идеалы выше их самих, и в этом, пожалуй, их главное мучение, и все же этим самым сознанием они выше средних, уравновешенных натур, потому что в этом недовольстве залог лучшего будущего. И знамение времени заключается в том, что теперешний Чайльд-Гарольд не «исключительная натура», а обыкновенная человеческая личность, начинающая сознавать свое достоинство и права.

Только три пьесы Гауптмана — «Ткачи», «Бобровая шуба» и «Шлук и Ю» — не имеют отношения к теме одиночества, все же остальные так или иначе касаются ее: «Коллега Краматон» представляет нам одинокого артиста, волею судеб попавшего в среду мнимоартистической богемы, которую он сам называет «паразитами худшего сорта»; несмотря на то что пьеса эта кончается «благополучно», как принято в веселых комедиях, она оставляет впечатление трагикомедии, скорее иронической, чем веселой. Основной мотив «Коллеги Краматона», как мы увидим дальше, вошел одним из элементов в новую драму Гауптмана «Михаэль Крамер». Такой же одинокой является и Ганнеле, эта природная идеалистка, сказочная принцесса в ночлежном доме, которая, пожалуй, счастливее прочих одиноких Гауптмана, потому что хоть в бреду видит свои идеалы воплощенными. Так же одинок Флориан Гейер, утопист-реформатор в грубой средневековой обстановке крестьянской войны. Так же,

наконец, одинок и простой извозчик Геншель со своей больной совестью, со своим мистическим ужасом среди будней и сплетен деревенских, среди дрызг неприглядной семейной жизни.

Драма «Михаэль Крамер» есть апофеоз одиночества и вместе с тем протест против него.

Это драма совершенно новая по замыслу, фабуле и по исполнению, и все-таки Гауптман не выходит в ней из своего излюбленного круга идей, а его характерный стиль мы узнаем повсюду, в настроении сцен, отдельных фраз и даже отдельных слов, в искренности и простоте тона, в легкости и вместе определенности очертаний, в бесконечной тонкости оттенков.

Первый акт этой драмы напоминает «Праздник примирения» по настроению: опять на сцене семья одиноких, взаимно любящих и взаимно не понимающих друг друга, и это непонимание превращает любовь их в ненависть. На сцене семья старого художника Михаэля Крамера, жена, дочь, художница-труженица, и сын — молодой художник, сбившийся с пути талант, взаимно терзают друг друга упреками, сожалениями, наставлениями и дерзостями; глава семьи, Михаэль Крамер, в первом акте не появляется, но чувствуется, что он служит центром этой драме. Из-за него семья делится на две враждующие партии: дочь всецело на его стороне, она преклоняется перед его гением, перед его умом, перед его характером, перед его «страшной правдивостью», хотя эта правдивость часто доводила ее до слез; жена против него ради сына, которого беспутность она видит, но смутно чувствует, что тут мало одной строгости и «правдивости», а нужно бы еще понимания, но сама, постоянно осуждая мужа за его «жестокость» к сыну, все-таки не умеет дать этому сыну ничего, кроме банальных наставлений, слезливых упреков, сентиментальных увещаний и, наконец, угроз сказать все отцу; сын, с своей стороны, враждебен отцу, боится его по привычке, усвоенной с детства, укрепленной матерью и бессознательно поддерживаемой самим отцом, хотя в то же время чувствуется, что отец — это единственный человек, которого уважает беспутный и несчастный Арнольд Крамер, — мать он не уважает, он только или отмахивается от нее, как от назойливой мухи, или эксплуатирует ее по мелочам; к сестре он относится с иронией, не то с завистливой, не то

презрительной, как относится «босяк» к «порядочному человеку». Отношения брата и сестры, молодых Крамеров, по-видимому, уже с самого детства сложились ненормально; из многих фраз, разбросанных в диалогах, мы знаем, что отец больше холодно уважает, чем любит, горячо преданную ему дочь, он признает ее достоинства: выдержку, трудолюбие, ясный, трезвый ум и благородное сердце, но все же ей пришлось с большим трудом завоевывать отцовскую любовь, тогда как сын пользовался этой любовью уже с самого дня рождения, прежде всего потому, что он сын, мужчина, будущий наследник и преемник отца; Михалина Крамер имеет в глазах матери громадные недостатки — мужской ум, отсутствие женственности и — сходство с отцом, а в глазах отца неискупимый грех — отсутствие таланта, которое отец, правда, как человек справедливый, не ставит ей в упрек, но со свойственной ему «страшной правдивостью» без обвиняков поставляет ей на вид, чуть только к слову придется; между тем Арнольд, привыкший с детства относиться с презрением к «девочке», сознает превосходство своего таланта не только перед сестрой, но и перед отцом и, несмотря на то что сам уже потерял уважение к себе, считает свою сестру посредственностью и педанткой, с мнением которой о чем бы то ни было не стоит соображаться.

Среди этой семьи одиноких старик Михаэль Крамер является вдвойне одиноким. Он не участвует в общих семейных разговорах (лучше сказать, раздорах), он старается уединиться от семьи, как, впрочем, и от всего на свете, кроме своего искусства. Он видит, что его жена филистерка чистой воды, что брак их был, в сущности, ошибкой, но, как человек строгих нравов, с аскетическими наклонностями, не ищет выхода из этого брака, не бросает жену, как мастер Генрих, и не делает ей сцен, как Ганс Фокерат, а только заключается в своей мастерской, как в монастырской келье, и создает культ искусства, труда и одиночества, возводя его в теорию, ставя искусство в логическую и неразрывную связь с одиночеством и трудом.

Во втором акте мы видим старика Крамера в этой его келье-мастерской, где царит простота, чистота и педантический порядок, где серый занавес скрывает от взоров профанов «святая святых» его храма — ту часть мастер-

ской, где стоит неоконченная большая картина, заветный труд его жизни. К нему приходят Михалина и ее друг, тоже художник, тоже одинокий своего рода, неудачник, по минутному увлечению женившийся на вульгарной натурщице и стыдящийся постоянно за нее и за себя, плачущийся на свою разбитую жизнь, на неудавшуюся карьеру, превратившую его из художника в художественного критика.

Старик Крамер сурово прерывает эти жалобы: работайте, труд есть жизнь, пишите картины или статьи, лишь бы добросовестно, если это тяжело — пужды нет, — «долг, долг, вот главное. Это делает человека человеком... Слышите, это должно быть трудно. Так только мы узнаем, чего мы стоим...» Он говорит спокойно, сурово, как стоик-философ, но вдруг против воли прорываются горькие ноты: «Если бы мой сын сделался сапожником и, как сапожник, исполнял бы свой долг, я бы его уважал...» Затронув добровольно свое больное место, этот страшно правдивый человек становится беспощаден: «Мой сын негодяй, — говорит он, по свойственной ему манере, просто, без обиняков, — это скверный человек, это пошлый человек... Я все могу простить, но пошлости я не прощаю... Это низкая душа, трусливая и низкая: вот что мне противно...» И вдруг с еще большей горечью дает своей правдивости другое направление: «Ах, послушайте, этот подлец так талантлив, что просто хоть волосы на себе рви!.. То, над чем такие, как мы, корпят день и ночь, — ему прямо с неба падает... Вот вам, смотрите, его эскизы и этюды... Ведь это хоть плачь горькими слезами!..» Потом проводит свою обычную жесткую параллель между дочерью и сыном, внезапно прерывает себя — «десять часов» — и напоминает, что пора кончить беседу: у каждого свои обязанности, — у него самого прежде урок, потом выговор сыну, назначенный на одиннадцать часов.

Когда же гость выражает желание перед уходом посмотреть картину, скрытую за занавесом, Крамер решительно отказывает и тут произносит свое credo: «Художник есть всегда истинный пустынный... Всегда один, наедине со своим страданием и со своим богом. Слышите ли, он должен каждый день священнодействовать! Ничего пошлого ни в нем, ни вокруг него. Видите ли, тогда только снисходит дух святой... Тогда мы покоимся

в вечности... тогда мы видим покой и красоту... Место, на котором ты стоишь, святая земля, так должно говорить себе во время работы. Вы же, посторонние, оставайтесь за порогом, понимаете? Там довольно места для ярмарочной суеты. Искусство есть религия. Когда ты молишься, уйди в свою храмину. Торгаши и ростовщики прочь из храма. *(Запирает на ключ входную дверь)*».

Передать все величие, глубину и благородную простоту этой сцены можно было бы только... процитировав ее всю от начала до конца. В ней нет лишнего слова.

И все же этот фанатический жрец искусства, в сущности, одинокий неудачник: это Ганс Фокерат, оставшийся в живых без Анны Мар, оградивший себя от семьи, закаливший свой характер неусыпным, серьезным, недилетантским трудом; это мастер Генрих, но не тот, который проповедывает радостный культ солнца и предвидит общение всех детей света в новой религии счастья и красоты, нет; нам вспоминаются слова Генриха, уже вконец сломанного жизнью, когда он обращается к Виттихен: «Укажи мне дальнейший путь на горную вершину, — пустынным хочу я там зажить, не быть ни господином, ни слугою». И нам представляется, что если бы Генрих после этих слов не выпил кубка смерти, а действительно взошел на вершину и поселился там пустынным, без Раутенделейн, его, быть может, не мучили бы злые кошмары, не посещали привидения, не звучал бы потонувший колокол, зовущий к раскаянию, но во время тяжелой, упорной работы над непокорным железом карлик сомнения все нашептывал бы ему свои неуловимые, но отравляющие речи... Это не есть уверенный в себе, сознающий свою силу художник, который говорит такие слова, как Михаэль Крамер: «Я понимаю... Они хотят, наконец, видеть, что там скрывается. Все время я угощал вас великими словами, теперь хотелось бы, наконец, увидеть что-нибудь. Ничего там нет! — говорю я вам. Ничего не выходит у этого старого хрыча. Иногда он что-то видит, даже чувствует — потом хватает шпатель и все прочь соскребывает!» Да, это неудачник, но все же не посредственность, не лишенный искры дилетант, это искренний художник, серьезный мыслитель, единственный недостаток его в том, что он больше мыслитель, чем художник; он напоминает Крамского, каким тот является нам в своих письмах; когда, наконец, он решается показать

свою картину другу своей дочери, своему бывшему ученику, то, пораженный величиим, красотой и вместе несовершенством этого творения, молодой художник дает такой приговор: «Великая неудача иногда больше значит, чем самая лучшая удача».

Картины Михаэля Крамера, по-видимому, заставляют думать, подобно тому, как сам он скорее воспитывает мысль и характер своих учеников, чем воспитывает из них артистов. Его дочь и ее друг — оба его ученики, оба «клянутся словами учителя», но они, в сущности, не художники (дочь преподает, ученик пишет критические заметки), отчасти потому, что у них недостаточно таланта, отчасти потому, что «одиноким» артист вообще не может создать школы, отчасти же потому, что воспринимали учение религии-искусства слишком абстрактно, без живого примера и самые слова учителя выслушивали пассивно, как неопиты в преддверии храма, готовые по первому возгласу: «Изыдите, оглашенные!» — уйти к будничному труду или даже к «ярмарочной суете», несмотря на все презрение к ней, воспитанное в них учителем. Учитель же не заботится о том, легко или тяжело его ученикам оставаться за порогом, — он стремится к одиночеству не только потому, что это входит в его теорию искусства, но еще и потому, что он устал от жизни, от людей, от всех людей, даже от самых близких, и от них-то, пожалуй, больше всего. В сущности, его тяготит это одиночество, но об этом мы узнаем не скоро, по одной фразе, вырвавшейся невольно в минуту горя: «Во всем стремление к единению, а на нас лежит проклятие рассеяния!» Но для жалоб он слишком горд, для уступок слишком свободолюбив и, может, бессознательно властолюбив, для объективного изучения людей — он слишком устал, экстаз и мистика легче для усталых людей, чем внимательность и трезвое отношение к окружающим. Михаэль Крамер уходит в искусство, как в монастырь, хотя монастырская жизнь противоречит его же убеждению: «Всякий человек должен иметь семью. Это хорошо, это так и надо... Кто признает долг к самому себе, тот признает и долг к другим...» Да, все это так, но усталость имеет свое право. На его окрик: «Торгаши, прочь из храма!» — дочь осмеливается возразить: «Но ведь мы не торгоши». — «Боже сохрани, нет! — отвечает отец. — Но все равно! Довольно уже с меня...» — и старается

оградить себя искусством и одиночеством от жизни. Но жизнь врывается насильно в его храм со всей своей жестокой трагикомедией и требует себе внимания...

Едва Крамер запер на ключ дверь своего «храма», как в нее уже стучится Лиза Бэнш, хорошенькая трактирщица, фривольная недотрога, пришедшая с жалобой к старику на его сына Арнольда, который не дает ей покоя своим ухаживанием, просиживает дни и ночи в ее трактире, дразнит ее посетителей своими карриатурами, рассказывает ей истории, «от которых волосы встают дыбом». В сущности, ей лично он ничего дурного не делает, «он только сидит, уставя на меня глаза — вот совсем, как вы», — говорит девушка, бессознательно подчеркивая сходство между великим отцом и беспутным сыном в их одинаково блестящих, углубленных, беспокойных и гениальных глазах. Она жалуется, что Арнольд делает ее смешной своим обожанием, потому что он сам смешон: «Вы знаете, его прозвали марабу. Это, знаете, такая птица. Говорят, что он похож на нее. Конечно, потому что он горбат немного...» — «Да, да, совершенно верно...» — прерывает ее старик и, может быть, прибавляет мысленно: «Совсем, как я», — потому что у этого «марабу» склад тела унаследован от отца...

И вот этот сын, как две капли воды похожий на отца, играет роль какого-то Иванушки-дурачка перед пошлыми завсегдатаями трактира, подобно коллеге Краматону среди «паразитов худшего сорта», о чем несчастный великий человек принужден выслушать повесть, рассказанную в вульгарных и бессознательно жестоких выражениях. Правда, в комичности Арнольда, должно быть, много трагического, потому что глупенькая Лиза Бэнш признается, что она его даже боится, хотя он ей ничем не грозит, только «сидит и смотрит», — больше она его ни в чем обвинить не может... Но и этого довольно для несчастного отца.

Непосредственно после этого разговора является Арнольд. Он пришел к отцу на выговор, хотя раньше заявил матери, что не пойдет, и вот он, точно в одиннадцать часов, стоит перед отцом, с упрямством, досадой и страхом на лице, словно школьник перед начальством. Отец замечает необычную пестроту в костюме сына — конечно, влияние трактирной среды и вкуса Лизы Бэнш! — и это сразу заставляет его взять резкий, сарка-

стический тон. Он требует отчета у сына, куда он деваает время, отчего он бездельничает, где он проводит дни и ночи, где он провел последнюю ночь? Сын не смеет сказать ему, как сказал матери: отстань, какое тебе дело? Он лжет, что работает, что проводит ночи в обществе друга, «в разговорах об искусстве». (Нам приходит в голову: ложь это или самоирония?) Отец с ужасом слышит эту ложь и старается остановить ее, он дает понять сыну, что знает весь его образ жизни, говорит, что он не вынуждает у него откровенности: говори добровольно или молчи. Да, но молчать значило бы признаться! А признаться перед этим страшно правдивым, беспощадным отцом, на это нужен героизм — где же взять героизма этому запуганному ребенку? И он снова лжет. «Ты пропащий человек! Ты испорчен вконец!» — говорит ему возмущенный старик и это подает как приговор, после которого уже нет помилования. «Ты мне это уже говорил», — замечает на это сын. «Хуже того, я это чувствовал», — бросает ему отец — и разве уже не ясно после этого, что непоправимое свершилось. Напрасно старается потом старый «правдивец» возвратить блудного сына на путь правды, умоляет его протестовать против такого приговора, умоляет доказать, если это правда, что отец сам неправ перед ним. «Мне все равно, пусть ты и прав», — отвечает сын, и мы видим, что он уже навсегда потерял в себя веру, что он уже безнадежен в собственных глазах. И жестокими даже кажутся нам после этого просьбы отца, чтобы сын исправился, предложения своей дружбы и помощи, если только сын этого захочет — о, если бы он только умел хотеть! — все это производит впечатление ножа, поворачиваемого в смертельной ране. «Сознайся», — настаивает отец и в награду за откровенность обещает свою дружбу. В чем сознаться? В том, что солгал из страха? Но отец сказал: я презираю трусость! Разве совместима дружба с презрением? И разве может страшно правдивый человек понять психологию лжи и примириться с ней? Можно ли при таких условиях сознаться? Нам кажется, невозможно для негероической натуры, и мы не удивляемся, что Арнольд замыкается упрямо в своей лжи до конца. «Ты не мой сын! Ты не можешь быть моим сыном! Уйди! Уйди! Мне противно! Ты мне противен!» — вот последние слова отца своему сыну.

Повсюду в критике раздавались жалобы, что Гауптман недостаточно осветил личность Арнольда, не указал причин, создавших этот темный, несчастный характер. Нам кажется, что он достаточно его осветил и показал нам Арнольда таким, каким он должен был выйти. Привилегированное положение единственного сына, подающего громадные надежды, к тому же слабый характер, унаследованный от матери, и слабый организм, унаследованный от отца, только в гораздо худшей степени, с прибавкой близорукости, что ужасно для художника, — все это не располагало Арнольда к восприятию «страшной правды» отца, которую переносила, и то с большим напряжением, Михалина, эта здоровая телом и духом девушка, «дочь своего отца», как называет ее мать. Арнольд, в сущности, натура очень робкая, не переносящая резкостей, готовая от страха на преступление. Сознание своего физического недостатка режет его душу ежеминутно, ему постоянно чудятся намеки на этот недостаток и, доведенный этим до отчаяния, он начинает бравировать, представлять марабу, принимать шутовские позы, добровольно становится мишенью насмешек бесконечно презираемых им людей и любимой, но тоже, в сущности, презираемой девушки, этой трактирной Гретхен, Лизы Бэнш. Сестра его находит, что он должен бы найти другой выход из своего положения, как нашел его отец. Отец ему показывает маску Бетховена: смотри, разве он был красив? — но тот же отец говорит ему: в здоровом теле здоровый дух! здоровый дух — здоровое искусство. Эти два изречения убийственны для того, кто чувствует себя хронически и безнадежно больным, при этом имеет единственное сокровище, свой талант, — и вот ему говорят, что и талант этот болен вместе с ним. Арнольд не может примириться с своим недостатком, как Бетховен, — он всю свою жизнь томится им, как Байрон, и не утешает его в этом ничто, ни даже создаваемый высокий талант, — быть может, именно потому, что он слишком художник, что слишком тонко чувствует и любит красоту линий, он не в состоянии примириться с мыслью, что сам он навсегда лишен этой красоты. Ему говорят иногда: «Ты можешь иметь в себе внутреннюю красоту», — но никто еще не сказал ему: «Ты ее имеешь», ежеминутно ставят ему диагнозы: ты навсегда испорчен (это говорит отец), ты какой-то обре-

ченный (это говорит мать), а потом с гневом или со слезами говорят ему: исправься. Все это доводит его до отчаяния, до бешенства («Хоть на стену лезь!» — говорит он), он не может переносить этой обстановки исправительного дома и бежит от нее, куда глаза глядят, к трактирным завсегдатаям, которые, по крайней мере, ему и по крови чужие, а не только по духу, как его семья; он бежит к этой пьяной и беспутной жизни, хотя пьянство само по себе ему органически противно, — если уже другая жизнь ему недоступна (он ведь «скомпрометированный» в глазах всех «порядочных людей!»), но оставаться в мертвой атмосфере добровольного и невольного одиночества, которая царит в его семье, где только и радости, что долг да труд, — он не может; он уходит к своей «пивной Гебе» Лизе Бэнш, которая хоть из кокетства улыбнется ему веселой улыбкой, хоть из каприза погладит его волосы и пожалеет его, хоть из легкомыслия назовет его своим «дитятею, золотом, сокровищем». Представление о долге придавало силы даже в тяжелых обстоятельствах, но Арнольду оно отравляло жизнь, — он был так создан, что мог бы исполнять долг, только не замечая его, <а тут именно ему со всех сторон повторяют: ты должен любить семью, потому что должен, а не потому, что любишь>.

Даже в наставники по искусству Арнольду его отец едва ли бы годился. Талант Арнольда крупнее отцовского и совсем другого характера: отец «дерзает писать сына человеческого в терновом венце», а сын набрасывает каррикатуры и пейзажи. Доктрина одиночества годится для художника-мыслителя, для Боттичелли *, Беклина *, Крамского — и для Михаэля Крамера, но что делать с ней Арнольду, в котором живет дух Рубенса, Хогарта, Теньера, которому нужна бесконечная смена впечатлений, открытый воздух, солнце и простор? Им нечему учиться друг у друга. Издали они могли бы взаимно преклоняться, но вместе они только отравляли жизнь друг другу. Если бы они хоть могли не мешать друг другу! «Оставьте меня, вы не можете мне помочь», — говорит Арнольд своей семье. «Самое трудное, — говорит Михалина своему товарищу, — это не мешать друг другу блуждать каждому своей дорогой!» Но не страшна ли, в свою очередь, такая «свобода блуждания»?..

Несчастье в том, что Михаэль Крамер не может ни на минуту забыть, что он отец Арнольда, он не может простить сыну своих обманутых надежд, как будто тот сознательно подавал их ему. Его влечет луч солнца, хотя бы отраженный в луже, если уже не суждено ему поднять голову к небу: «Кто б ни был я, герой иль трус, зверь или полубог, но все же я солнца блудный сын и горько по родине тоскую». Эти скорбные слова мастера Генриха мог бы повторить несчастный Арнольд.

Все окружающие Арнольда в драме, да и многие читавшие ее, спрашивают с недоумением: отчего Михаэль Крамер имел на своих учеников благотворное влияние, а на сына никакого или, хуже того, обратное? Именно потому, что это был его сын. Не свободный выбор свел эти противоположные натуры, а случай, кровное родство, именно «узы» родства. (Не позор ли для нашего века, что это выражение еще не потеряло своего прямого смысла для нас?). Если отец не умел помочь сыну забыть об этих «узах», то им обоим лучше было бы никогда не встречаться: двум настолько свободолюбивым натурам нельзя жить вместе при условии хотя бы малейшей деспотичности одной из них. Будь Арнольд его учеником, Михаэль Крамер относился бы к нему, конечно, правдиво, но эта правдивость не была бы так страшна, он относился бы так, как отнесся к Лахману, своему ученику и другу своей дочери,— строго, но спокойно, правдиво, но не резко, говорил бы «вообще», не переходя «на личности». Ведь Лахман, по существу, не лучше, а хуже Арнольда: Арнольд бездельничает с тоски, Лахман корпит над ненавистной работой исключительно из-за денег, Арнольд ради своей «пивной Гебы» отдает себя на посмеяние и не позволяет даже матери касаться этой несчастной любви, Лахман женился на еще худшей Гебе и сам осмеивает ее перед своим учителем и его дочерью, Арнольд оглушает себя пивом, которое ему противно, Лахман развлекает себя тонкими винами, смакуя их, и жалеет только, что не всегда может иметь шампанское, Арнольд бравировал ненормальностью своей жизни или отчаянно лжет, чтобы скрыть ее, Лахман плачется и напрашивается на сострадание,— и однако Михаэль Крамер пожимает Лахману руку после откровенного разговора, а сыну кричит: «Уйди, ты мне противен!» Этот благородный, высокий духом человек дошел однаж-

ды до того, что по колотил еще несовершеннолетнего сына за фальшивый вексель, подделанный из страха перед отцом. Эти побои решили раз навсегда отношения между отцом и сыном,—сын не мог их забыть, отец, как и вся семья, не мог забыть их повода... Несчастный отец беспутного сына! — говорят окружающие. Несчастный сын великого человека, следовало бы прибавить. Великие люди бывают, по большей части, плохими педагогами, они для этого слишком дальнзорки, они не умеют нормально считаться с мелочами, которые иногда определяют судьбу воспитанника. Не потому ли дети великих людей редко бывают удачными? Особенно опасно быть любимым детищем великого отца. Великие люди, по большей части, отличаются тем, что в просторечии называется тяжелым характером, и особенно тяжело достается от таких характеров именно любимым людям. «Мы все страдаем под ним», — говорит о Михаэле Крамере его жена, дочь слишком страстно отрицает это, а сын в ответ на слова отца: «Скажи: мой отец тиран. Мой отец мучит меня. Мой отец терзает меня», — молчит, молчит, быть может, потому, что он не так «страшно правдив», как отец.

Но нет, и сын не лишен этой «страшной правдивости», она у него даже страшнее, так как переходит в сарказм. Посмотрите, как он изображает из себя марабу. Лиза жалуется на него, что он нарисовал карикатуру: маленькую собачку среди стаи больших собак. «Это было страшно пошло», — говорит бедная Геба. Это было изображение ее самой среди ее поклонников... Он знает цену и себе, и другим, эти другие ненавидят его именно за эту «страшную правдивость» больше всего, он сам от нее страдает невыносимо и, наконец, гибнет от нее.

Весь третий акт — это нравственная агония этого падшего ребенка Арнольда Крамера. Сначала жестокий диалог с Лизой Бэнш, где Арнольд старается заставить ее поверить в то, что он все-таки выше всех ее обожателей, всех этих «господ архитекторов» и прочих «господ», потому что они надутые, самодовольные мещане и ничего больше, тогда как он, хотя и неудачник, но истинный артист: «Войдите только в мою мастерскую!.. спросите моих профессоров!.. спросите моего отца!» Но что все это для Лизы Бэнш, когда, по ее теории, «знаменитые художники те, которые зарабатывают деньги!..» Ему остается

опять или молча уставиться на свою «негодную маленькую пивную Гебу», или просить ее смеяться, лишь бы смеяться, все равно над кем, хотя бы над ним самим: «Мне так отвратительно тяжело на душе!» Лиза дарит его минутной нежностью, но тут приходят «господа», которые уже, наверное, «зарабатывают деньги», и бедный непризнанный артист опять должен отойти в сторону, да еще под градом насмешек и оскорблений всех этих господ, которые не могут простить ему его каррикатур и его таланта. И пока они все травят его, как собаки волка, в другой комнате, в трактир приходит Михалина и Лахман, разговаривают об искусстве, картине его отца, предлагают тосты друг другу в память о том, что было когда-то (здесь мы тоже чувствуем драму двух одиноких, которую они даже не успели «пережить» до конца, как будто Ганс Фокерат и Анна Мар встретились после многих лет жизни врозь...). Сестра только тогда замечает присутствие брата, когда он, затравленный до крайности всеми «господами» и, главное, «женихом» своей Лизы, после неудачной попытки защититься от побоев револьвером бросается бежать без оглядки, преследуемый стайей своих врагов... «Арнольд!.. Ведь это был Арнольд?!» — с отчаянием и болью вскрикивает сестра, и в этом крике слышится, что она вдруг признала в несчастном беглеце своего брата.

Он спасся от своих врагов, но не от себя, его «страшная правдивость» довела его до самоубийства. Если бы у него была героическая натура его отца, он, быть может, все-таки пережил все это, стряхнул его с себя, как пыль после тяжелого бегства, замкнулся бы в одиночестве, утешился бы в искусстве. Но это было ему не дано. Не дано было ему пробить каменную стену лжецов и лицемеров, которые затравили его до смерти, не дано было «взойти на высоту». Мудрая старуха Виттихен могла бы сказать ему, как Генриху: «Ты званным был, но все же не избранным».

Если бы у него была действительно трусливая натура, он остался бы жить, примирился бы и с пылью, и с грязью, женился бы, пожалуй, на Лизе Бэнш, как Лахман на своей натурщице, «зарабатывал бы деньги» чем придется, жаловался бы на свою судьбу, вяло иронизировал бы за стаканом вина над «филистерами» и предла-

гал бы старым друзьям тосты — о чем? о том, чего не было никогда?..

Он не был ни герой, ни трус; он был человек, ein Menschenskind¹. Невыносимого он не вынес и утопился.

И вот тут начинается общение одиноких, торжественный «праздник примирения» над трупом этой «жертвы недоразумений».

Когда Михаэль Крамер узнал о смерти своего сына — дочь разбудила его ночью известием, что Арнольд утонул — он сначала пал духом, страшно роптал и кощунствовал. Но этого мы не видим на сцене, только слышим, как страшное воспоминание. На сцене мы видим старого художника в его обычной обстановке, за рабочим столом; он расспрашивает сторожа, которого жена видела Арнольда незадолго перед его смертью, отдает распоряжения, принимает пакет об назначении его профессором школы искусств, принимает Михалину и Лахмана, который пришел провести с ним ночь, потом уходит с официальным визитом к директору школы. Все так сдержанно, просто, как всегда. В отсутствие его Михалина с Лахманом рассматривают его рисунок на рабочем столе, от которого он только что встал; видят изображение мертвого рыцаря в латах, с подписью:

«Я в медные латы одет.

И смерть моим пажем была».

Листок с рисунком влажен — это слезы художника...

Обоим друзьям кажется, что они, в сущности, знали и любили Арнольда так же, как и отец. Да, это правда, они наверное знали и любили его, потому что теперь говорят о нем, как ясновидящие, проникая в сокровенный смысл его погибшей жизни. Арнольд оставил отцу письмо, лишенное всякой горечи. Отчего же над всеми ними тяготело какое-то проклятие взаимного терзания? Отчего все они могли бы сказать друг другу, как Генрих Магде:

Невольно, но всегда неудержимо,
Не знаю кем влекомый, я всегда
Тебя терзал и сам терзался этим?

«Кто знает освобождающее слово?» — спрашивает Лахман.

¹ Дитя людське (нім.).— Ред.

Последний акт драмы весь проникнут торжественной кротостью. Крамер в своем великом горе находит кроткие, ласковые слова для дочери, заботливо осведомляется о жене, как друг обращается к Лахману, даже с Лизой Бэнш, пришедшей с венком, говорит спокойно, без злобы. «Я не знаю злобы,— говорит он.— Я не знаю мести. Все это кажется мне теперь мелким и ничтожным». Он сам склоняется перед своим великим горем: «Горе, горе, горе, горе! Вы чувствуете, что заключается в этом слове? Видите ли, так всегда бывает со словами: изредка только они становятся живыми, в будничной жизни они мертвы». Вот он стоит перед серым занавесом и говорит о том, что мелкое разделяет, а великое соединяет, что смерть всегда велика — смерть и любовь, что он похоронил сегодня все свои дорогие мечты, но что не окончательно убит и безутешен, потому что великое познал. Потом он вдруг раздвигает серый занавес и там, в этом «святая святых» его «храма», лежит его мертвый сын, освещенный канделябрами и заходящим солнцем. «Смотрите, вот лежит сын матери!..»

Тут на минуту кротость исчезает перед мыслью о тех «жестоких животных», которые затравили до смерти этого «сына матери», перед этой смертью, которая отняла и вместе возвратила ему сына, уничтожила все уродливое и мелкое и этим самым освободила клад от мусора, который мешал отцу «добыть этот клад». Оставляя мольберт, Михаэль Крамер произносит: «Любовь, говорят, сильна, как смерть. Можно сказать обратно: смерть, как любовь, кротка... Смерть самая кроткая форма жизни...» Звук дальних колоколов приводит его в мистический экстаз, но вдруг среди пророчески туманной речи взор его падает на его любимую маску Бетховена, которую он когда-то показывал в назидание сыну. Он берет ее в руки, раздумье овладевает им: «Где наша пристань, куда мы стремимся? Отчего мы иногда шлем свои ликования в безвестное пространство? Мы, малые, затерянные в огромном? Как будто мы знаем, к чему это идет. Так и ты ликовал! Но что же ты знаешь? Это не пиршества земные! Это не догматический рай! Ни то, ни другое, но что же... *(с поднятыми к небу руками)*. Что же это будет, наконец??»

Этим вопросом кончается драма... Приверженцы мистицизма радуются такому концу, противники огор-

чаются, видя в этом «поворот ко тьме», но ни то, ни другое неуместно. Гауптман всегда был мистиком настолько, насколько бывает им всякий истинный поэт, но не больше, и не мистическое настроение вызывает его драма, от начала до конца реальная и «страшно правдивая», как ее герой. Нам слышится в ней не порыв прочь от жизни, который, пожалуй, звучит в нескольких фразах Михаэля Крамера, а попытка найти «освобождающее слово», освобождающее от «вавилонского проклятия» одиночества, которое превращает любящего отца в тирана, ясповидящего бессилия, которое заставляет сестру быть Кассандрой *, напрасно предвидящей и не спасающей даже родного брата от гибели. Драма заставляет чувствовать, что это слово,— или, по крайней мере, приближающее к нему,— есть слово «смерть». Оно впервые заставило отца увидеть в своем сыне не только своего сына, но и сына матери, сына человеческого. Подобно королю Лиру, познавшему в своем безумном горе, что «нет в мире виноватых», несчастный Крамер познал, что «нет в мире погибших», а давно ли говорил он сыну: «Ты пропащий человек...»

«Так странно спутана душ наших пряжа!» — неужели только смерть в силах распутать ее? Неужели жизнь не в силах создать сколько-нибудь правильной ткани из этой пряжи? Или только над открытыми могилами возможны «праздники примирения»? Кто из нас не видел хоть раз в жизни такого «праздника», похожего на языческую тризну? Неужели наши нравы так жестоки, что для примирения нам нужны человеческие жертвы? Неужели в самом деле самая кроткая форма нашей жизни — смерть? Или сама по себе смерть имеет такую мистическую примиряющую силу? Да, наши нравы жестоки, и не мистическую силу имеет над нами смерть, а грубо материальную: она отнимает, а мы, как дети, только тогда вполне ценим дорогое, когда оно у нас отнято. Но у нас меньше фантазии, чем у маленьких детей: ребенку довольно услышать шуточную угрозу, что игрушку отнимут, как он уже прижимает ее к сердцу, взрослым этой угрозы мало или надо, чтобы она была слишком серьезна, да и тогда еще надолго ли она действует? Мало у нас фантазии, мы, как Фома неверный, верим только в те раны, в которые мы влагаем наши персты. Против этого недостатка воображения бессильна и наука, и мораль,

и религия,— быть может, одно искусство тут в силах помочь, быть может, оно разовьет в нас фантазию настолько, что нам уже не надо будет вкладывать персты в живые раны. Пусть же оно повторяет нам чаще «освобождающие слова», как бы жестоки они не были,— лучше «жесточкие слова», чем «жесточкие нравы». <Пусть на наших пирах, торжествах и праздниках искусство чаще повторяет нам *memento mori!*¹ Но не для того, как это было до сих пор, чтобы смущать нашу радость, а для того, чтобы >

Мы оставим в стороне обсуждение сценических и технически-литературных недостатков драмы «Михаэль Крамер»,— пусть их ищут специалисты, для которых это имеет практическое значение: может быть, они их даже немало найдут. Нам же кажется настолько бесплодным и неинтересным обсуждать великое произведение литературы с этой точки зрения, насколько странным казалось бы подходить к прекрасной, полной мысли картине с вопросами, годится ли она для панно или для плафона и какой краски в ней больше, красной или черной...

¹ Пам'ятай про смерть! (лат.) — Ред.

Заголовок цієї розвідки, боюся, одразу може настроїти дуже скептично не одного з моїх читачів: «Утопія, та ще й белетристична! Чи воно ж тепер пора гаяти час на утопії, коли життя владно вимагає будування позитивних, не утопічних ідеалів, та не так ідеалів, як реальних форм їх здійснення?» Провидячи це, я гадаю, що краще одразу вмовитися про термінологію. Що таке утопія? В науковому значенні це — якась така теорія впорядкування громадського життя, що не має ніяких шансів на здійснення і через те їй «нема місця» в реальному світі. В літературному значенні це — образ прийдешнього життя людського громадянства, змальований на тлі якогось позитивного, а часом і негативного ідеалу. Цей образ не конче мусить бути «утопічним» в науковому значенні, навпаки, коли така літературна «утопія» талановита або геніальна, то в ній завжди є хоч зерно чогось тривкого, здатного до життя, чогось такого, що доповнює наукову теорію, дає їй нову барву або хоч новий відтінок. Белетристична утопія єсть або принаймні повинна бути тим «барвистим деревом життя», що помагає нам оцінити психологічну вартість «сірої теорії» для часів прийдешніх.

Вже в найдавніших пам'ятниках людської творчості ми стрічаємо елементи літературної утопії. Місце наукової теорії займала тоді примітивна мораль і початкове звичаєве право, а на основі їх фантазія людська ткала візерунки бажаної прийдешності або вимареного, фантастичного минулого, зливаючи їх обох не раз в одну нероздільну фантазмагорію. Цікаво, що ці примітивні «утопії», раз укоренившись у людських головах, ніколи вже не зникали без сліду, тільки перетворювались, «модерні-

зувались», а все-таки щось лишалося від них аж до самих новітніх наших часів — видно, людськості найтяжче забути свої мрії, либонь, тяжче, ніж свою реальну історію... Справді, хіба ж не вживаємо ми таких виразів, як, напр[иклад], «соціалістичний рай»? І не чудно нам, що слова й розуміння, такі далекі межи собою на просторах віків, єднаються раптом в одно речення без жадних переходів, так, паче між прадавньою легендою про рай і новітньою теорією соціалізму єсть якийсь кривий зв'язок. І всі головні атрибути стародавньої утопії живуть до цієї пори в нашій мові: «дерево життя», «дерево пізнання добра і зла», «цілюща й живуща вода» і т. ін. — все це не тільки силоміць вривається в нашу фразеологію, як тільки ми заговоримо на «утопічні» теми, але й стає ще досі свідомо вибраним «мотивом» для новітніх («модерністичних») творів наших поетів, артистів, белетристів. І психологічна залежність наших новітніх авторів від цих стародавніх «алегорій, метафор і символів» далеко більша, ніж це на перший погляд здатись може. Тому варто нам уважно глянути і на ті неначе забуті, а все ж незабутні «утопії» наших пращурів.

Найдавніший відомий нам тип утопії — це опис земного раю, що згодом подвоївся описом раю небесного, створеним «по образу і подобию» попереднього (фантазія стародавніх людей взагалі мала нахил творити на небі дублікати всього того, що вона бачила на землі). Опис такий здебільшого служив рамкою картині минулого життя легендарних «перших людей», і через те при читанні ми маємо ілюзію, ніби в легенді річ іде про щось минуле, так що може здатись з першого погляду, ніби тема про рай нічого спільного з утопією не має. Але ж давні люди уявляли собі, що той «утрачений рай» не зник со світу, а існує-таки десь, на землі чи на небі, і в їх часи, та й існуватиме вічно. Думка їх не хотіла погодитися з тим, ніби рай той вже навіки втрачено для людей, і вона почала шукати його або на землі, в якійсь країні, що «тече молоком і медом», або на небі чи десь «на тім світі», де «нема ні плачу, ні зітхання». І в міру зросту людського інтелекту той міф про рай усе більше приймав форму ідеалу прийдешнього, а не минулого життя людськості, вертався з неба на землю, змінював свої барви і свій зміст, приймав сторонні, часом чужі його первісній концепції елементи, аж поки перетворився в новітню белет-

ристичну утопію, що дуже помалу визволилася з-під впливу свого стародавнього прототипу, і то більше формою, ніж основним змістом.

Найдавнішу літературну форму оповідання про рай маємо ми в давньому вавілонському записі про те, як перший чоловік Адапа їздив човном у сад, де жив найстарший бог, діставати якихсь овочів райських, що той найстарший бог йому обіцяв, але через обман чи якесь насильство з боку якогось іншого бога не дістав тих овочів і вернувся додому без нічого. Оповідання це збереглося в уривках, до того ж не всі його уривки розібрані гаразд, і поки що його трудно аналізувати докладно критикові без спеціальної освіти в напрямі археології та орієнталістики. Проте все ж можна добачити в ньому риси примітивного світогляду і примітивного ідеалу: рай, себто гарний садок, є десь не дуже далеко від людських осель на землі, туди б можна й човном дістатись та набрати доброї садовини, якою живляться боги, коли б тільки ті заздрі боги не боронили людям свого поживку. Легко здумати, який вивод могли робити з такої «утопії» прадавні її читачі (або слухачі): треба якось загодити заздрих богів, то, може, поталанить хоч кому-небудь з нас дістатися в божий садок. Певне, була у давніх вавілонян і якась легенда про те, як люди таки доступляли до божих дерев у саду божому, бо зберігся один дуже давній вавілонський малюнок, де чоловік та жінка сидять по обидва боки дерева з круглими овочами і простягають до нього руки, а позад жінки стоїть правцем гадюка. Чи не єсть це ілюстрація до якогось утраченого вавілонського оповідання про «гріхопадіння»? Тоді це був би прототип всім нам відомого біблійного оповідання про Адама та Єву. В цьому біблійному оповіданні, хоч воно записане багато пізніше від вавілонського, ми бачимо сливе такий самий примітивний світогляд та ідеал. Ідеалом було: не знати нічого і не рівнятися з богами морально, щоб не втратити або назад собі повернути раювання. Ідеал цей держався дуже довго і пережив навіть трансформацію земного раю в небесний і матеріального раювання в духовне, бо й для духовного раювання вважалося ще довго (та подекуди ще й досі) потрібним, щоб люди були «як діти», «убогі духом»... В народних же казках усіх народів ще й тепер живою сучасною мовою розповідається про всякі райські країни «в тридев'ятому царстві», де

«ріки з молока, а береги з киселю» або хати «книшеві, стріхи цибулеві», де сади з золотими яблуками (часом чарівної сили), з жар-птицями, з усякими «напитками-наїдками» — і всього того можна осягти або просто одвагою й силою, або хитрими чарами. Ідеал і тут наївно-матеріалістичний, але до нього примішується якийсь новий елемент супроти прадавньої етики. Це, власне,— думка про те, що всякий добробут людині перше треба здобути, що тільки пташки та гадюки дістаються у «вирій» без праці й заслуг, а людям для того потрібно або розуму, або характеру, або сили. Коли ж якась інша сила одбирає чи руйнує людині так здобутий добробут, то сила та здебільшого лиха, а не добра — це якийсь змій, лихий чарівник, хижий гриф — і з нею треба «битись — не миритись», щоб повернути собі незаслужено втрачений рай. Тут право «супротивлення злому» переноситься з богів і полубогів давніх космологічних міфів на людей героїчної вдачі. Трапляється ще й інший мотив у таких утопічного характеру казках: лицарі, здобувши собі райське щастя по заслугі, втрачають його з своєї вини; тільки вина та не в бажанні знаття, а в якомусь гріху проти цноти лицарської (наприклад, цілування сонної дівчини проти її волі, надмірна жадність до скарбів і т. ін.). Це нагадує давню перську легенду про втрачений рай, наскрізь перейняту етичним дуалізмом, властивим маздейській релігії*. Ормузд, бог добра, настановив царем в райській країні Аріані праведного Джіма, що служив йому вірою і правдою, але згодом той Джім провинився брехнею і тим допустив Арімана, бога зла, взяти силу над собою й над Аріаною. Різні перські легенди різно трактують далі цей сюжет: в одній — Джім гине від руки Аріманової, в другій — Ормузд таки рятує Джіма і ховає його від Арімана десь на край світу в обгородженому місці, що зветься В а р; там і досі, каже легенда, живе Джім із своїм народом, і нема там ні слабості, ні каліцтва, ні чого негарного; нема сварки, ненависті, обману, вбожества; там світло особливе, там чудова птиця виспівує божий закон, там день довгий, як рік, і що сорок літ з кожної людської пари народжується нова пара людей. Інші легенди кажуть, що той замкнений од світу Вар одімкнеться в час останньої боротьби Ормузда з Аріманом і Джім з своїм народом побиватиме слуг Аріманових. А коли прийде на світ Созіох, син чистої діви, то весь світ обернеться в рай,

мертві оживуть і настане вічне, щасливе, праведне життя. Тоді, між іншим, людям не треба буде їжі і тіла їх не кидатимуть тіні. Чисто літературні способи в усіх цих легендах однакові і належать неначе до однієї стадії літературного розвитку. Сюжет трактується поважно, епічним, об'єктивним стилем, без прикрас, розказується як щось абсолютно віри гідне й певне, у що читач повинен вірувати без критики, як вірували, можна думати, самі автори чи переказувачі. Цей тон надає оповіданню художню правду: дійсно, коли прийняти раз, що світом править, напр[иклад], справедливий Ормузд, то логічним здається, що він не терпить брехні, атрибуту влади Аріманової; коли ж рай залежить від бога-владаря, то не дивно, що владар той не попускає непослуху і т. ін. Психологія людей в цих легендах теж правдоподібна, коли пам'ятати, що це не індивідуальні образи і навіть не типи, а заступники людської породи взагалі: людині властиво хотіти їсти, вона цікава і ласа, завжди в більшій чи меншій мірі здатна до непослуху й брехні, хоч би мала за те рай утратити, і раю такого, для якого треба виповняти всі приписи нелюдської етики, їй не досягти ніколи, хіба що станеться чудо боже і людина одмінить свою натуру.

Така була первісна легендарна теологічна утопія, що вилилася в формі легенди. Але з неї згодом народилась утопія пророча, політична, що приймала найбільше форму поетичної імпровізації. Вплив попередньої форми відбився на ній дуже сильно.

Вона раз у раз входила в компроміси з утопією стародавнього типу, шукаючи собі оправдання в натяках на новітніші ідеї, розсинаних по старосвітських легендах.

Ми бачили, як у стародавніх утопічних легендах про рай поруч з ідеєю про божу ласку чи неласку, що дає й одбирає людям рай, прокидалася ідея про людську самодіяльність, про те, що людина може той рай заслужити або з власної провини втратити, а нарешті — і це найголовніше для генези політичної утопії — людина може і сама вибороти собі щось, навіть проти волі якоїсь вищої надлюдської сили. Це був психологічний пункт виходу для початкової політичної утопії, а крім того, мала вона собі, звісно, ще й реальний ґрунт у щоденних спостереженнях боротьби за існування та в історичних спוגадах, прикрашених фантазією до легендарного ступня.

Так, у єврейських авторів часів полону вавілонського релігійний ідеал земного раю з'єднався з політичним ідеалом незалежності від сусідів і державної сили. Надії на легендарного рятівника грішного світу (подібного до перського Созіоха, грецького Геракла та інших визвольників-героїв) перенесені були на «нащадка з дому Давидового», і династичні домагання злилися водно з релігійною вірою. Тоді розвилась оригінальна публіцистична поезія, і відгуки її ми знаходимо навіть у християнській літературі (так званій апокаліптичній *) в ті часи, коли вже не могло бути ніякої надії на реальне відновлення влади династії Давида. Найкращі пам'ятники давньої поетичної публіцистики ми маємо в біблійних книгах пророків (головно в книгах Ісаїї та Езекіїла, а з «менших пророків» в Йоїла) і там стрічаємо утопічні мрії, виражені з великою силою й красою. Форма пророчої утопії, як і взагалі пророчої поезії, зовсім інша, ніж форма утопії-легенди. Замість епічно-спокійного тону, певного в безперечній для всіх правді того, що оповідається, замість простоти і навіть скупості легендарного стилю, ми знаходимо в пророків запал і завзятість, повний брак об'єктивності, нагромадження образів, порівнянь, докорів, погроз, обітниць, віщувань, жалю, надії, гніву — всі почуття, всі пристрасті людського серця відбилися яскраво в тій огнистій ліриці. Автори пророчих книг вже неначе непевні в тому, що їм читачі й слухачі повірять на слово, раз у раз вони покликаються виразно на авторитет самого бога, щоб додати ваги своїм словам; полемізують з авторами протилежного напрямку, взиваючи їх «лжепророками», лякають своїх читачів карами небесними за неймовірність, опановують їх уяву грізними образами «видив небесних», «божого суду» над «нечестивими». Навіть сама техніка фрази неначе вимірена свідомо на те, що тепер звуть сугестією (внушенням): кожний образ, кожна імперативна фраза повторюються двічі, різними, але синонімічними виразами рівної сили і через те силоміць западають в пам'ять і заглушають голос критики в думці читача. Цю техніку стрічаємо ми, правда, подекуди і в окремих уривках легендарної поезії, але пророча поезія розвила і довела до крайності цю форму. В утопії пророчій зібрано було все, що могло переконати тодішнього громадянина в бажаності воріття Давидового царства. Всі елементи давньої легендарної утопії відновлялися тут з більшою



Леся Українка серед родичів та знайомих.
Фото. 1898

силою (Ісаія, гл. 11, ст. 3—9; Езекіїл, гл. 37). До цього додавались картини слави, могутності державної і карі ворогам в стилі панегіристів-істориків (Ісаія, гл. 63, ст. 1—6; Ісаія, гл. 61, с. 6—7). Самі пророки, либонь, почували, що таке виключне становисько прийдешнього Давидового царства, яке вимарила їх буйна утопічна фантазія, треба чимсь оправдати. Часом вони кликали на поміч старий ідеал теократії*, знов-таки надавши йому нової сили й виразності аж до різкості (Ісаія, гл. 11, ст. 1—4; Міхей, гл. 4, ст. 1—4). Але вже сам той ідеал теократичний шукав собі оправдання в той час, коли складались пророчі утопії. Самих нагадувань про кару і гнів божий було мало,—об'яви внішньої сили навіть більші були у «нечестивих» народів, не покірних богові Ізраїля, отже, коли сильніші народи (авілоняни, перси) мусили вдаватись до етичних доказів, щоб оправдати своїх богів і їх слуг та «помазаників» (як це видно, напр[иклад], з написів авілонського царя Саргона, моабського царя Мези, перських царів Дарія, Кіра і ін.), то слабкому в дійсності народові єврейському треба було тим більше напирати на етичне покріплення свого політичного ідеалу. І пророки доказували, що Ягве тому мусить бути старший над усіма богами, бо він найсправедливіший, слуги його — слуги правди, а «помазаник» його буде ідеалом «праведного» монарха (Даніїл, гл. 7, 1—14). Пророки запевняли, що в прийдешньому царстві Давидовім не буде вже кривди «вдовиці й сироті», «вбогому й простому», але, очевидно, само існування вбожества серед легендарно багатого царства і поділ людей в тому «царстві правди» на «простих» і «вельможних» утопісти пророчої епохи зовсім не вважали кривдою, їм навіть це на думку не спадало. Взагалі щастя громадське зникало перед силою держави, про нього спогадувалось тільки побіжно, для зміцнення доказу в разі потреби, і зараз же знов спускалось з уваги... В пророчій утопії ми бачимо такі категорії: свій народ, чужий народ; своя держава, чужа держава; свій бог, чужі боги. Ми бачимо там, правда, вже не тільки людину взагалі, як у прадавній легенді, а два типи людей, різко протилежні: праведників і нечестивців, зате поміж ними ніяких градацій, ніяких відтінків, всі праведники мають однакову психологію і відзнаки, так само і всі нечестиві подібні межі собою моральними прикметами. Ідейних конфліктів, боротьби чи

хоч суперечок межи праведниками не має бути, їм одно суджено — щастя застою, як і в прадавній легенді, тільки шлях до нього складніший, трудніший і — непевніший.

Християнська утопічна література перших віків до блаженного Августина * не з'являє нічого оригінального з літературного боку супроти «старозавітної» пророчої поезії. Ідейно вона значно відмінна тим, що національно-династичні домагання вступилися перед домаганнями одного релігійного напрямку, що вже потроху перестав прив'язувати себе до якоїсь одної національності; національна виключність замінилась конфесійною виключністю, а «царство боже на землі» перетворилось у «царство боже не від цього світу». Але давня термінологія, давній пророчий спосіб вислову лишилися без зміни: такі вирази, як «народ обранців», «Ізраїль», «нащадок Давидовий», «новий Брусалим», «Сіон» і «дочка Сіону», «месія» і «син людський» — все це перенесено було цілком з пророчої поезії в поезію апокаліптичну. Апокаліптична утопія так само мало зрозуміла без утопії пророчої, як твір коментатора без твору оригінального автора. Через те ми не будемо тут спинятися довше на утопії апокаліптичній, щоб розглядати її з літературного боку, а тільки спогадаємо про ідейно нові її елементи тоді, коли це потрібно буде для пояснення інших, справді літературно нових утопічних творів дальшого часу.

Тут, однак, треба нам зазначити одно: оригінальною пророчу поезію можна назвати, порівнюючи її з поезією легендарною та іншими стародавніми літературними формами, але це не значить, щоб власне та пророча поезія, яка заведена в біблійні книги, була оригінальною серед всієї сучасної їй політичної поезії давніх східних народів. Ні, їй можна б знайти чимало паралелей (і при тім далеко давніших історично) в пам'ятниках літератури всіх сучасних давнім євреям народів, а надто у вавілонян, в їх поетично-ліричних описах «останніх часів», коли бог Мардук «судитиме народи», коли чвари громадські і незгоди родинні стануть «знаменням» кінця світу грішного, а настання праведного царя дасть початок світові праведному. Але ми спинились тому на єврейській літературі цього розбору, що вона більше систематизована, приступніша для теперішнього читача, що в ній найяскравіше, найсильніше виступають типічні риси. Ця типічність залежить, певне, від кращого літературного опрацювання Біб-

лії, що редагувалася пильно на просторі кількох віків, та ще й від того виключного становища ізраїльського народу, що мав особливу рацію і дозволя займатися політичною утопією — через недостачу реальної державної політики під час двох довгих полонів вавілонських.

Досі ми розглянули стародавні утопії позитивного типу. Але ці позитивні утопії мали собі pendant¹ ще й в негативній формі, де описувалось, яке буде або вже й єсть життя людей, не покірних божій волі, об'явленій безпосередньо або через божих пророків. В давніх легендах ця негативна утопія має в собі мало творчого і здебільшого зводиться на песимістичні описи справжнього людського життя; антитезою раю, цебто якимсь «пеклом», представляється просто наша питима земля і наше повсякчасне «грішне» життя. Цих описів ми тут розбирати не будемо, бо їх, властиве, не можна назвати утопіями. Зазначимо тільки при цій нагоді оригінальне трактування теми про непослух в міфі про Прометея, де якраз новітнє справжнє життя людське, навіть з усіма його злиднями та горем, виставляється раєм супроти того, яке було перед проступком Прометеевим.

Описи пекла підземного, де мучаться душі грішників, хоча стрічаються часто в давній літературі, але мають уривчастий характер і не даються поєднати в одну цілну картину. Типічні елементи: суд на «тім світі» і відплата «кожному по ділам його» всякими муками дочасними або вічними. Найбільше розвила цю тему література християнська і то головно в середні віки (найтипічніше — Дантове «Пекло» в «Божественній комедії»). В грецькій літературі муки пекельні і всякі інші кари людям від богів часто виставляються не як справедлива відплата за гріхи, а тільки як вираз заздроців або мстивості з боку богів, і через те грецькі легенди на ці теми займають зовсім осібне місце межі позитивною та негативною утопією.

Грецька легендарна література взагалі не мала такого великого нахилу, як орієнтальна, до песимістичного трактування сучасності в порівнянні з минулим або майбутнім. Життя в давній Елладі складалося вільніше, веселіше, ніж в давніх східних державах, пригнічених теократією та деспотією, хоч поети Еллади, сучасники великих

¹ Тут: відповідність (франц.).— Ред.

пророків Ізраїля, не могли навіть марити про панування свого малого, поділеного на скільки царств і республік народу «над всіма народами землі», але вони високо цінили свій рідний край і не згоджувалися міняти його ні на який рай на цьому чи на «тому» світі. Є типічне місце в Гомеровій «Одісеї», де герой її Одисей розмовляє з тінями померлих товаришів на порозі підземного світу «царства тіней». Викликана і підживлена щедрою жертвою тінь Ахіллеса розповідає про легендарні «Асфоделонські луки», де пробувають по смерті героїчні тіні в нагороду за славне (поет східний сказав би «праведне») життя. Неначе й гарно на тих луках, і нема там ні хвороб, ні злиднів, ні горя, ні смерті, а все ж героїчна тінь ллє сльози з своїх безтілесних очей, згадавши про покинутий світ наземний, і каже, що краще бути останнім свинопасом між людьми живими, ніж славутною тінню в царстві сумного Гадеса.

З цього оптимістичного відношення до життя і сучасної дійсності виникла у греків ще одна така оригінальна форма легендарного трактування сюжету про райські краї на землі, якої ми не стрічаємо в прадавній східній літературі. Це, власне, виставляння цих країв не як чогось бажаного, а як такого, чого слід боятись, від чого, у всякім разі, варто сторонити людині, коли вона щиро любить свій рідний край і щиро бажає заховати свою людську гідність. Цєю ідеєю пройнята ціла «Одісея». Не раз герой її попадає в такі краї, де, здавалось би, варто лишитись навіки всякому, хто дбає про власну користь і догоду. Але не заздрі боги і не «гріховність» його вдачі не дало йому зажити раю десь за морями, тільки власна воля і свідома любов до рідної країни привела його назад додому, в убогу і не дуже щасливу, але рідну його серцю й душі Ітаку.

Замість надій на переселення, на далеку прийдешність або на рай десь «на тім світі» греки виховали ідею про те, що треба в себе дома, повсякчас і не одриваючись від клопотів щоденних, намагатися змінити життя своє до кращого. Після утопії легендарної з'явилася утопія історична, що старалася вказати грекам якісь приклади, гідні наслідування, в історії, та й в сучасності інших народів — не з тим, щоб греки мали переселятись у ті «ідеальні» царства, а з тим, щоб вони переймали і пересажували на свій рідний ґрунт усе корисне для себе.

Не обходилося тут, звісно, без навмисної ідеалізації, через те в творах історика Ксенофонта * і географа Геродота * не можна знайти того, що тепер зветься науковою об'єктивністю. Хоча, по тодішньому стану науки, їх твори все-таки можна вважати науковими, і через те ми не будемо розбирати тут ні «Кіронедії» Ксенофонта, ні описів Єгипту та «сторони щасливих гіпербореїв» Геродота, бо ті твори не належать, по-нашому, до художньої утопії. З тої самої причини не зачіпатимем ми тут і римської історичної утопії, напр[иклад] «Германії» Таціта *. Так само не належить до нашої теми утопія філософська і зв'язана з нею, хоч і вихована на легендарно-пророчій літературі, утопія релігійно-догматична. Творець утопії філософської Платон * не був з натури своєї белетристом, хоча межі вченими критиками розпросторена думка, ніби він був «поетом в душі». Його утопічні твори написані в формі діалогів («Тимей і Критій»), але в тих діалогах ми не бачимо ні художньої психології, хоч би такої примітивної, як у прадавніх легендах, ні яскравих образів і палкого почуття, як у пророчій публіцистичній поезії. Темперамент діалогуючих людей у Платона не виявляється ніяк, діалоги його через те зовсім не нагадують, напр[иклад], драматичних діалогів великих грецьких драматургів, а скоріше скидаються на записи академічних дискусій. Нам зовсім невідомо, як уявляв собі Платон психологічні причини і наслідки того «ідеального» громадського ладу, що він виложив у своїй «Політейії» та в діалогах. Чи він гадав, що індивідуум погодиться без боротьби з таким ладом, де всяке індивідуальне почуття буде принесене без вагання в жертву громадським інтересам? Чи він думав, що громада під орудою «правителів-філософів» може так легко виправитися з непокірними індивідуумами, аж не варто про це й говорити? Можливо, що грек-республіканець, надто спартанського типу (хоч Платон був афінець, але мав симпатії спартанські), і міг би свідомо пожертвувати свої особисті почуття для громадського добра, можливо, що ті почуття і не були в нього розвинені так, як у сучасних нам людей, але ж щоб він був зовсім позбавлений їх — це неймовірно. Платон описує в своїх утопічних діалогах давні Афіни такими, якими вони ніколи не були, надає їм ідеальні звичаї і закони, але опис його не має пластичності справжньої легенди; Платон ставить ідеалом

своє рідне місто Афіни, але живої любові до рідної країни ми якось не чуємо в тій ідеалізації. Може, це тільки давня еллінська традиція вимагала, щоб узято було за ідеал найславутніше місто Еллади? Платон поглибив цю традицію згідно з вимогами своєї ідеалістичної філософії: його давні Афіни — ідеальні тільки своїм громадським ладом, який, на думку Платона, єсть найсправедливіший, але кліматичні умови, сума матеріального багатства і зовнішньої сили в них не тільки не надприродні, а навіть менші, ніж були в деяких сучасних Платонові державах, напр[иклад] у великих східних деспотіях. Платон навмисне ставить супроти своїх, багатих єдино «справедливістю», «давніх Афін» видуманий острів Атлантиду, наділену всіма багатствами матеріальними і величезною зовнішньою владою, — і це не для того, щоб у тій утопічній Атлантиді сучасники його бачили ідеал, а, навпаки, щоб показати марність таких грубих утопій супроти вищого ідеалу справедливості. В Платоновій утопії ми бачимо модель громадського механізму, але не бачимо людину. Ми знаємо, напр[иклад], що там нема приватної власності і через те нема ні вбогих, ні багатих, але як це відбувається на психічному складі тих ідеальних громадян, ми того зовсім не бачимо, та показування цього і не входило, певне, в заміри самого Платона.

Хоча белетристична утопія XVII — XVIII вв. взяла чимало теоретичних елементів від Платона так само, як новітня утопія ткала свої візерунки по основі, взятій від учених-еволюціоністів та теоретиків соціалізму, але Платон, так само як Дарвін або Спенсер, Маркс або Енгельс, не може підлягати літературній критиці, що має на увазі так звану літературу красну. Проте спогадати про нього ми все-таки мусили з тих самих причин, з яких спогадували, напр[иклад], про чисто релігійні елементи в примітивній утопії — без того незрозумілим було б таке чи інше трактування тем у прадавніх авторів. З цієї ж причини слід нам спогадати тут і про релігійно-догматичну утопію, що виникла з пророчої та апокаліптичної, тільки розвинула далі не художні, а теоретично-догматичні елементи тієї публіцистичної поезії.

Ми маємо на думці трактат бл[аженого] Августина «Про божу державу» («De civitate dei»). В цьому трактаті ми стрічаємо головну ідею пророчої та апокаліптич-

ної утопії: протилежність «царства праведних» «царству нечестивих». Тільки бл[ажений] Августин поширив цю ідею, надав їй величність абсолюту. Його «божа держава» не єсть ані легендарний «рай наземний», ані «прийдешнє царство месії» пророчого видива, ані «небесний Єрусалим» апокаліптичний, що спускається готовий, ідеально впорядкований, обмежований виразними розмірами, з неба на землю в слухний час оновлення всього світу, хоча божа держава має в собі всі головні елементи цих трьох утопій. По думці бл[аженого] Августина, «божа держава» була, єсть і буде вічно як на небі, так і на землі. Як у давніх персів царство Ормузда існувало без перерви поруч із царством Арімана на небі й на землі і перемогло його тільки в вічності, так у бл[аженого] Августина божа держава завжди стоїть міцна і нерушима, неважаючи на силу сатани, князя світу цього. І вона не єсть абстрактною ідеєю, вона реальна: громадяни божої держави можуть бути підданими Нерона *, Діоклетіана *, жити в страшні часи Аларіха * й Аттіли *, але вони не дізнають ні тиранії, ні злиднів лихоліття, бо їх душі, чи визволені, чи ні ще з темниці тіла, живуть праведним, чистим, вільним від гріха життям, єднаються в міцну, спаяну дисципліною віри, духовну державу, піддану одному вічному владареві. Для них нема ні на цьому, ні на тому світі пекла, вони вічно в раю, бо страждання тіла їх не обходять, а гріх і спокуса не мають над ними влади, — так було зпредвіків і так буде вічно. Ця утопія мала занадто широку і абсолютну ідею, щоб могла вилитись в якусь обмежану художніми вимогами форму; образи, психологія і сила почуття відступають в тінь перед нерухомою, холодно-прозорою величчю догми. Щоб дати їй пластичність і барву, треба було ограничити її в часі і в просторі.

14 віків минуло від появилення на світ Платонових творів, і більш десяти віків уплило після настання трактату бл[аженого] Августина, поки з'явився такий спадкоємець їх ідей, що спромігся не тільки розвинути далі та оновити їх думки, але й дати думкам пластику, й барви, чого так бракувало в утопіях мудрого єдїна та величного духом африканця. Тим спадкоємцем був англїчанин Томас Мор *, і його знакомита «Утопія» передала не тільки свою назву, але й свою душу всім подібним творам наступних віків. А тим часом віки варвар-

ства, що наступили після загину античної культури, тьмарили людську думку, вертали її до примітивного світогляду. Тільки фантазія росла й буяла, а думка спала або тяжко боролася з важкою зморою середньовічного «мракобісія». І знов творилися легенди на прадавній взірць, наївні казки про «тридев'яті царства», про чарівні острови, де феї (близькі родички давніх богинь та німф) держали у полоні коханих своїх лицарів; знов релігійно-публіцистична поезія жахала людей картинами пекла і божого гніву та вабила описами раю та посмертних надгород... Звісно, нарождалось і чимало нового в літературі вкупі з життям, тільки ми про те не будемо говорити, бо в тому напрямі, який ми досліджуємо тепер, література середньовічна не дала нічого ґрунтовно нового ні ґрунтовно відмінного, тільки безліч деталей та поверховних покрас, але тими немає потреби нам тут займатися. Отже, переходимо одразу до «Утопії» Томаса Мора, що вважається ерою белетристичної утопії новітнього типу.

Саме слово «утопія», що стоїть в заголовку Морового твору, значить «безмісцевість», «не-країна» (себто край, що ніде не існує, окрім фантазії автора), але Мор, либонь, навмисне описав її так, що вона багато чим нагадує Британські острови, а разом з тим поставив утопійське громадське життя в значну залежність від кліматичних та географічних умов самого острова. Мор, як і Платон, писав свою утопію, маючи на увазі головню свій рідний край і народ, а не всю людськість, але це не пошкодило їх творам набуті загальнолюдського значення. А з чисто літературного погляду ця обмежаність Морового світогляду пішла навіть на користь белетристичній вартості його твору. Вона дала йому змогу добрати правдоподібну форму своїй вигадці, таку правдоподібну, що, як відомо, не один із сучасників Мора щиро був упевнений в реальному існуванні десть за морем чудової країни Утопії, дехто навіть збирався їхати туди місіонером. Власне через цю обмежаність ідеалу певним простором Мор міг вдатися до особливо популярної за його часу форми подорожі. Адже то був час великих відкриттів — подоріжжя Колумба, Васко де Гама, Америґо Веспуччі привчили людей до віри в реальність усяких новознайдених предивних заморських країв і до описів, далеко фантастичніших від Морової фантазії, розбудили

надії на «новий світ». Для Мора не потрібно було вда-
ватись до легенди, чи до поетичного, пророчого видива,
чи до ідеалізації всім відомих сусідніх народів або рід-
ної історії, чи знов до філософсько-догматичних схем.
Він перейняв ідеї своїх попередників, розвинув їх, змі-
нив їх згідно з досвідом своєї доби і дав їм живу беле-
тристичну оправу. Він умістив свою Утопію не в ми-
нуле, як пророки, не в вічність, як бл[ажений] Авгу-
стин, а в сучасність і засвідчив авторитетом живих, всім
відомих діячів своєї епохи (Егідія *, Еразма *). Правдо-
подібність аж переходила в містифікацію, але то не пе-
речило тодішнім літературним звичаям. Правда, і в його
«Утопії» є чимало неперетвореного матеріалу, частенько
скидається вона на важко скомпонований трактат з ро-
зумуваннями схоластичного характеру — форма красної
прози була мало вироблена в ті часи, і їй ледве призна-
вано самостійне значення — але ж є там і такі живі ма-
люнки, що становлять Томаса Мора нарівні з найкра-
щими белетристами новітньої доби¹. Можна думати, що
«Утопія» здобула собі одразу славу не так справедливо-
стю своєї провідної ідеї, як чисто белетристичною правдо-
подібністю викладу. Практичні проби наслідування прин-
ципів початкового соціалізму, виложеного в «Утопії», з'я-
вилися аж нехутко, більш як через два століття, а тим
часом слава Мора стала всесвітньою ще за його життя
і зберігала від забуття ту ідею, якій тільки згодом су-
джено було стати на чільному місці в бойовиську люд-
ських змагань. Томас Мор більше послужив своїй ідеї
там, де він писав як чистий белетрист, ніж там, де він
забував про картини й почуття та вдавався в сухі й холод-
ні розумування — якби тільки самі вони збереглися до
нашого часу від всієї «Утопії», то твір цей знали б, пев-
не, тільки самі бібліографи. Цікаво, що такі невдатні з
літературного погляду уступи відносяться до найменше
вдатних пунктів теорії Томаса Мора, напр[иклад], до
його поглядів на право карне і межинародне, а найяс-
кравіші белетристичні сторінки ілюструють, власне, най-
глибші його ідеї, нап[риклад], про знищення товарного
виробництва, скасування грошових знаків, врівноцінення

¹ З браку місця не наводимо тут доказів у цитатах, а від-
силаємо цікавих на це читачів, що не знають англійської або
латинської мови, до російського перекладу «Утопії» в книзі
д. Тарле «Общественные воззрения Томаса Мора» (Птб., 1901).

вартості праці, колективістичний громадський устрій і т. ін. Томас Мор не тільки в тому пішов далі, ніж Платон (залежність свою від Платона Мор сам признає), що поставив свій колективістичний ідеал на демократичний ґрунт (у Платона ж тільки два «вищі» стани, філософи та воїни, мають жити «справедливим» громадським життям), але ще й те нове йому додав, що пояснив психологічно, чому справедливіший лад має бути справді щасливішим і для громади, і для одиниці. Це пояснення вдалося йому досить добре, може, власне, тому, що воно приложено до одного народу з певним темпераментом — справді, коли б усі народи були такої вдачі, яку надав Мор своїм утопійцям, то, певне, утопійський лад здавався б їм і найсправедливішим, і найвигоднішим. Але ж недарма навіть фіктивні сусіди утопійців не всі перейняли той лад — видно, не всім він приходився впору. Як у бл[аженого] Августина божа держава існує поруч із грішною державою, так у Мора Утопія живе поруч із іншими народами і не завжди навіть має на них вплив. Мор пояснює це просто їх історичною відсталістю, але від чого походила та відсталість, це зостається темним. Взагалі Мор лишив своїм спадкоємцям ідейним чимало визначених, але й досі не розрішених дилем ідейного та й чисто літературного характеру.

«Утопія» Томаса Мора викликала чимало наслідувань, більше і менше близьких до взірця, але всі вони якщо й мали часами успіх, то дуже нетривкий. Здебільшого утопісти XVII і XVIII вв. не дорівнювали літературним таланом своєму славному товаришеві з XVI в., а крім того, й не вміли добрати відповідної форми своїм ідеям. Кампанелла *, Френсіс Бекон *, Верас * (XVII в.) навіть зробили крок назад в порівнянні з Т. Мором. Кампанелла зовсім одірвав свою утопію від живої сучасності; Бекон невдатно прийняв за позитивний ідеал те, що вже й Платонові здавалось занадто грубим, і навіть назвав свою утопію «Новою Атлантидою» (немов для повної аналогії «Нова Атлантида» лишилась нескінченною так, як і відповідний діалог Платоновий); Верас так рабсько наслідує Т. Мора, що навіть його добрі прикмети обертає в вади: що було правдоподібним і цікавим в епоху великих відкриттів, те в кінці XVII в. вже нікого не впевняло і навіть не бавило, бо «нові краї» встигли вже зрадити європейські надії на них.

З письменників XVII в. один тільки Свіфт оригінально покористувався формою, наслідуваною з «Утопії». Його «Подоріжжя Гуллівера» можна б назвати «Перелицьованою Утопією», — там Свіфт довів *ad absurdum*¹ звички, погляди, громадський устрій та ідеали сучасної йому доби. З властивою йому безпощадністю Свіфт розвинув у своєму творі мотив, покладений в основу першої частини «Утопії», — власне, критику існуючого ладу, — але мотив другої частини «Утопії» — ідеал можливої прийдешності — Свіфт навмисне спотворив: він намалював образ щасливого життя, але не для людей, а — для коней. Люди ввижались йому або лукавими і дрібнодушними пігмеями, або велетами тільки тілом, а не духом, або запамороченими теоретиками, що марять без поезії і навіть хист обертають в педантство, або, нарешті, природженими рабами, паріями природи. І він поставив паном над ними — коня, їх звиклого раба. Це нагадує прокляття суворого ізраїльського пророка: «Ви будете рабами рабів ваших». Але Свіфт переважив своїм понурим генієм усіх песимістів пророчої доби. Він навіть не ділив людей на «праведних» і «нечестивих», не дав нікому «врятуватись» ні в божій державі, ні навіть на фантастичному острові — всіх засудив на ганьбу і неславу, такий був «моністичний» погляд його на людську природу. Цьому була, крім суб'єктивної психологічної, ще й об'єктивна історична причина. Справді, коли хто вважав сучасний Свіфтові громадський і політичний устрій незмінним, властивим самій природі людській (а це ж був найбільш розпросторений погляд тоді), то на які ж перспективи міг він вказати такій нещасній людськості? Свіфт, може й несвідомо, остеріг людей від небезпечного консерватизму: він показав усю гидоту й жах застою, рабської культури, дрібного, позбавленого ідеалів, повного безглузлого егоїзму життя. Він, правда, не показав ніякого виходу з цього для людей, але хто не хотів затхнути у важкому чаду, той мусив сам шукати виходу, надто коли вірив правдивості Свіфтової страшною картини. А правдивість була чимала, і була вона не в реальності образів, а в вірному відношенні межі символізованими елементами дійсності.

Утоністи XVIII в. почали шукати того виходу і знов

¹ До безглуздя, до абсурду (лат.). — Ред.

пішли шляхом Т. Мора. Але нічого справді нового супроти Мора вони зробити не змогли. Навіть форма лишилась та сама: подоріж в невідомі заморські сторони, в яких панує комуністичний рай, протилежний європейському антикомуністичному пеклу. Моралізаторський тон ще більше переважає, ніж в «Утопії» Мора; в сатирі на сучасність нема й сліду живих побутових елементів, що так скрашають вступну частину «Утопії» XVI в.; ідеалізація холодна, абстрактна, позбавлена поезії. Твори белетристичні з такими прикметами звичайно забуваються хутко. Дійсно, белетристичні утопії XVIII в., навіть таких знайомих авторів, як Фонтенель *, забуті до того, що, либонь, від самого XVIII в. не виходили другим виданням. Ті самі автори прославлялись не раз по заслузі як історики, філософи, учені і навіть белетристи, через те трудно з'ясувати невдачі їх утопій браком літературного талану, а скоріш неясністю і відірваністю від життя їх ідеалів. Навіть псевдокласичні автори творили часом живі типи та сцени, коли їм траплялося знаходити справді близькі аналогії між якимись подіями давніх часів і сучасного їм, авторам, життя (хоч би тільки самих «вищих» станів),— тоді з'являлися живі барви, форми, перспектива, бо вже була жива «натура» перед очима. Цього бракувало утопістам. Стоячи на старому шляху поділу людськості на «овчищ і козлищ», вони заселяли свої ідеальні острови самими праведниками, а нашому неідеальному світові лишали самих грішників, і ділив ті два світи безмежний океан порожнечі та розпачу, і даремне добрі утопісти намагалися загатити його бучними фразами без змісту та моральними розумуваннями без зв'язку з життям. Недарма один з утопістів XVIII в. Мореллі * назвав свою утопію «Погибель плавучих островів» («Le naufrage des îles flottantes») — справді, такі плавучі, хисткі та нетривкі «острови» мусили загинути серед хвиль критичної думки віку раціоналізму від подиху близької бурі революції, що вже от-от мала здійснитись...

Перша утопія XIX в. належить фур'єристові Кабе *. Літературна її техніка зовсім та сама, що й у XVIII в.— знов-таки подоріж у невідомі краї («Le voyage en Icarie» вона зветься), знову брак художнього та й логічного зв'язку між ідеальною громадою та реальною сучасністю, знов нерухомість і жорстокість в описах безхмарно

щасливої громади, позбавленої історії в минулому і в новітньому житті. «Ікарія» Кабе немов з неба впала, готова та ідеально вряжена, як той Новий Єрусалим в Апокаліпсисі. Якщо ця книжка зробила чимале враження в свій час, то це ніяк не своєю художньою вартістю, а тільки тим, що вона вперше подала в приступний для широкої публіки формі виклад ідей Фур'є* та Сен-Сімона*. Але ж ця хоч приступна, та мало принадна форма врешті, як це завжди в таких випадках буває, пошкодила й самим тим ідеям, які мала пропагувати, бо дала привід до всяких пародій з боку талановитих антисоціалістів — не трудно ж їм було і висміяти нову, ще ледве сформовану ідею, коли її вбрано було в таку незграбну одержу. Нам здається, що, власне, «популяризатори» типу Кабе чимало винні з того, що ідеологія Фур'є та Сен-Сімона заглохла на кілька десятиліть і не вабила до себе талановитих белетристів (Анфантена*, Вейтлінга*, Оуена* та інших утопістів початкової доби новітнього соціалізму ми до белетристів не рахуємо і тому не маємо їх тут розбирати).

1859 року вийшов у Франції типічний для того «ніякого» часу утопічний роман Еміля Сувестра* «Світ такий, яким він буде» («Le monde tel qu'il sera»). Це утопія песимістична. Сувестр, як і Свіфт, не бачить ніякого виходу для людськості, і то не тільки в просторі, як у Свіфта, але і в часі. Сувестр уже втратив останню надію на «невідомі острови» і не мав до них навіть художнього інтересу. Це змусило його знайти іншу форму для утопічної подорожі (без подорожі він все-таки не зважився обійтись). «Дух часу» повіз героїв — молоде подружжя — на автомобілі у ХХ вік навколо всього цивілізованого світу. Герої побачили нові центри цивілізації — Таїті та Цейлон — і здичавілу від політичних катастроф Європу. Технічний прогрес в нових центрах розвивався надзвичайно (хоча уява автора не йде понад паровий мотор, механічний автомат та аеростат), торгівля й промисли стали незмірно високо, політична система обернула весь світ у всесвітню федерацію торгово-промислових спілок, але гніт капіталу над працею ще збільшився, реклама, шахрайство, кар'єризм і безпринципність досягли Геркулесових стовпів, безправ'я трудящих стало безнадійним. Останні цноти, які ще жили в ХІХ в., зникли геть, і от серед всесвітньої оргії безсоромних,

певних своєї сили плутократів загримів голос з неба вістю про новий потоп, що має очистити землю від людського грішного кодла, щоб мали посісти її якісь нові, кращі створіння.

Якби Сувестр мав Свіфтів талан, він міг би створити з цього всього справді повну жаху картину — матеріал у нього на це був. Адже близько того часу Байрон і Гейне вміли з менше багатого матеріалу витворити образи грізно-імпозантні. З наукової гіпотези про поступове зменшення сонячної енергії Байрон зробив апокаліптичне видиво смерті сонця * і взаємного пожирання останніх людей коло останнього багаття на голій і мертвій землі. Гейне, під впливом особистих прикростей і дрібної політичної боротьби, дав нестерпуче реальну примару * огидливих підземних таємниць смерті і трагічну картину погібелі ясного генія поезії від потворних гномів серед світової катастрофи. Байрон і Гейне трактували свою тему як поети — дали настрій, загальний колорит і художній символ, близький до галюцинації своєю реальністю типічних деталей. Сувестр узявся до своєї теми як фейлетоніст і написав карикатуру на кількасот сторінок тісного друку. Він не мав сумної одваги Свіфта, щоб сказати своїм сучасникам просто: нема вам надії! Ні, він нишком кивав назад, на «добрі давні часи», — «верніться, мовляв, туди, там ваш рятунок!» Але як же могли вернутись туди його читачі, коли навіть його цнотливий герой (що, як каже автор, начитався Фур'є і Бабефа *) кинувся назустріч потопові, а все ж не міг, хоч і як бажав, вернутися за сто літ назад?..

Попри всіх своїх чималих вадах роман Сувестра вніс таки дещо нове в утопічну літературу. Сувестр перший (скільки ми могли прослідити) поставив утопічний сюжет на еволюційний ґрунт, — він виразно показав, як тісно і логічно нерозривно зв'язаний той «прийдешній» громадський лад з еволюцією тих його початків, які можна було бачити в першій половині XIX ст. Правда, вже й у Мора були якісь натяки на історичне пояснення утопічного ладу, але ж це було тільки геніальне, та все-таки невиразне пречуття еволюційної теорії, і більшого ми, звісно, від письменника XVI в. ні вимагати, ні сподіватись не можемо. Сувестр писав свій роман уже в такий час, коли теорія еволюції міцно запанувала в науці та розпросторювала свій вплив і на «широку публіку».

Спущені з неба, закинуті за море, почеплені на хмарах райські краї вже нікого не інтересували серйозно, як не інтересувало ніщо, вирване хоч би силою фантазії з великого і величного ланцюга еволюції. «Дух часу» наложив свою печать не тільки на героїв Сувестра, але й на самого автора. То був дух аналізу, направленого теорією еволюції, але ще не досить сміливого, не досить вільного від усяких пережитків недавнього минулого. В белетристиці то був час, коли старий романтизм уже вмирав, а молодий натуралізм ще не сказав рішучого слова, коли давні ідеали поблідли, а нові ледве мріли в непевній далині і над ідейним життям панувала немов якась «біла ніч».

Ніщо не призводить нас думати, ніби далші утопісти ХІХ в. наслідували Сувестра, ні, певніше, що вони навіть не читали його, бо роман його був хутко забутий, та й одразу, скільки нам відомо, великої слави собі не придбав. Але «дух часу», що панував над Сувестром, заволодів усіма його молодшими товаришами. Вже ні один з них не важився одірвати своєї утонії від того світу, що кермується законом еволюції. Тільки в одних творах більше зверталось уваги і покладалось надії на еволюцію науки, а в інших — на еволюцію громадськості.

Новітнім утопістам, вихованим на еволюційному світогляді, ще трудніше прийшлося, ніж давнім, що тієї теорії не знали. Справді, — як примусити читача-еволюціоніста повірити в можливість картини прийдешнього дня, не показавши йому крок за кроком її повставання з сучасної читачеві форми людського існування? Як примусити його відірватись від свого часу і жити в прийдешньому не тільки думкою (до цього міг примусити і вчень), але й почуттям? Як «заразити настроєм» прийдешності ту людину, яка вже тямить, що не діжде того «раю» чи «пекла» ні за життя, ні по смерті? Адже щоб викликати в іншій людині інтерес до наших ідей, треба знайти якийсь спільний ґрунт або хоч спільну відправну точку. Ми не можемо розуміти прийдешності з погляду невідомих нам прийдешніх людей, ми можемо її розуміти тільки з нашого теперішнього погляду, нам дорога вона тільки тими своїми елементами, до яких ми тепер пориваємось, хоч, може, прийдешні люди якраз тими елементами нехтуватимуть. Нехай і правда, що для прийдешніх людей ми будемо все одно, що для нас мав-

Па або, в найліпшому разі, «дикуни» і «варвари», але ж не дарма ніхто не вимагає від мавпи, щоб вона розуміла людську мову, а від дикуна і варвара, щоб вони читали твори науки і літератури нашої цивілізації. Та й чи не смішно було б, якби одна мавпа мала претензію навчити інших мавп розуміти людську мову, сама її не тямлячи, а дикуна або варвара узявся б «популяризувати» яке-небудь «останнє слово» нашої науки? Як же вийти з цього? Чим заспокоїти жадобу знати і почувати те, чого не дано нам бачити на очі?

Утопісти XIX в. сподівались осягти кончеюної ілюзії для свого читача дуже простим і навіть грубим способом: вони становили якусь видуману людину з XIX в. в обстанову більш чи менш далекої прийдешності і примушували раз у раз спогадувати «минуле» або «покинуте» і порівнювати його з «новим життям». Не можна сказати, щоб це був спосіб вдатний. Здумаємо собі, що хтось написав би таким способом історичний роман, побутову картину минулого, зробивши центральною фігурою людину нашої доби, пересаджену чисто механічно «за сто літ назад», або умістив би в сучасну нам обстанову середньовічну чи біблійну фігуру (як це і роблять малярі школи Уде *),— адже треба неабиякого талану, щоб скрасити і допомогти нам забути ненатуральність, потворність такої ситуації (коли тільки вона взята не просто для комізму).

Часом замість механічного способу перенесення в прийдешній вік (нап[риклад], на автомобілі, як у Суве-стра) новітні утопісти присипляють своїх героїв, наводять на них летаргію, гіпноз, і тоді вже блукання по прийдешньому місті та весь неминучий при тому катехізис питань та відповідей просто сниться тим героям, але це, звісно, мало змінє справу, хіба що додає їй, коли це можливо, ще більшої ненатуральності. Невдатна претензія на реалізм гірше псує правдоподібність твору, ніж щира фантастика.

Позичивши від поетів любов давнім пророкам-утопістам форму сну чи галюцинації (по давній термінології «видива»), белетристи, замість наблизитись до реальності, ще більше віддалились від неї. Відомо ж бо, що люди з побільшеною вражливістю нервовою, з так званим поетичним темпераментом, справді мають нахил до яскравих, образних снів, що неначе символізують їх почуття

та потаємні, ледве свідомі думки. Люди ці здатні в хвилини особливо інтенсивного напруження своєї взагалі дуже розвиненої уяви творити собі самохіть так звані псевдогалюцинації, а часом і справді галюцинації бачити. Але ж ті сні та примари ніколи не бувають і не можуть бути, навіть з чисто фізіологічних причин, об'єктивно-розсудними, діалектично-логічними, — в них завжди відбивається суб'єктивна, безпосередня вражливість самого «одержимого видивом», через те в них може бути тільки логіка почуття та несвідомої асоціації ідей. Коли нам хто розказує сон у формі політико-економічного трактату, докладно виробленої схеми громадського устрою, то це перечить художній правді і, вживаючи технічного виразу, «не заражає читача». Коли письменник одурить нас у цьому основному художньому принципі, то ми вже настроєні не вірити ні правдивості окремих деталей його картини, ні правді його ідеалу, ні навіть щирості його власної віри. Зрада художньої правди неминуче відбивається або на долі самого твору, або на чистоті його основної ідеї.

Це ми бачимо надто виразно на прикладі дуже славного в свій час і сильно призабутого тепер соціального роману Чернишевського «Что делать?» *. Колись твір цей славлено співами по гуртках передової російської молоді, де тости лунали «за того, хто «Что делать?» писал, за героев его, за его идеал» — тепер же цю строфу перероблено так: «кто что делал, писал...» — до такої міри вже незрозумілим стало тепер в широкій публіці первісне значення цього тосту... Чому ж воно так? Адже й тепер, перечитуючи твір Чернишевського поряд з іншими белетристичними творами подібного напрямку, ми бачимо, що мало хто з новіших белетристів дорівнює Чернишевському поважністю, щирістю в провадженні своєї ідеї, чистотою своїх замірів, завзятістю переконання. Не можна сказати, щоб у романі «Что делать?» не було зовсім щиро белетристичних елементів, але в тім-то й сила, що вони стоять зовсім нарізно від елементів ідейних цього твору. Найкращі в романі описи й діалоги ілюструють просто дрібний міщанський побут, не гірше, але й не ліпше, ніж у більшості письменників-реалістів середньої руки, але «нові ідеї» дуже слабо зв'язані з цією частиною твору Чернишевського, а до нашої теми вже й зовсім ніяк не відносяться. В міру того як у романі ви-

ступують на передній план «нові» люди («нынешние» по термінології Чернишевського), пластичність подробиць зникає, яскравість барв блідне, діалоги втрачають рухливість, коментарії «від автора» займають все більше місця, і важкої праці коштує теперішнього читача побороти це оповідання про «нових людей» до кінця. І це не через те, що ті нові люди вже перестали тепер бути новими — типи Тетяни й Онегіна, либонь, ще архаїчніші, а проте нам не трудно читати «Евгенія Онегіна» — це просто через брак барв і перспективи в цій схемі «нових» почувань, «нової» моралі і вчинків. З досадою ми завважимо, що белетрист Чернишевський сам гаразд не тямив, скільки «старого» (навіть як на його часи) в тій піонерці практичного соціалізму Вірі Павлівні, що «нежитья в своїй постельке» і там же п'є чай наполовину з товстою сметанкою з рук закоханого чоловіка в той час, коли швачки в її «ідеальній» соціалістичній робітні давно вже гнутья над шитвом, заробляючи «справедливу» плату і дивіденд не тільки собі, але й «закройщиці» Вірі Павлівні. Ця «нова» жінка все своє «нове життя» збудувала на жертві свого першого чоловіка, що проміняв наукову працю на нелюбу йому лікарську практику для утримування жінки, а потім відступив сам набік, як тільки жінка закохалася в іншого. Та й другий чоловік, либонь, для того став «світилом» медичним, щоб жінка мала змогу не тільки соціалістичну робітню провадити, але ще й гості щовечора скликати, зимові і літні «пикніки» справляти, «італьянців» слухати, а щоранку знов-таки «нежитья в своїй постельке» та між іншим, гуляючи, готуватись до медичних іспитів, «щоб здобути самостійність». Нові люди, перший і другий чоловіки Віри Павлівни, дуже багато балакають про нову мораль та провадять «боротьбу великодушності», відступаючи один одному право на кохання Віри Павлівни, але їх життя і роботу ми ще менше бачимо, ніж діяльність Віри Павлівни. Одна тільки понура постать стоїка-революціонера Рахметова натякає нам на щось справді оригінальне і нове, хоч, може, й нетипічне, виїмкове, — це найживіша фігура з усіх «нових людей» Чернишевського. Зрештою, всі ці нові люди не відносяться прямо до нашої теми, бо й сам Чернишевський називає їх не прийдешніми, а «теперішніми», цебто сучасними йому людьми, тільки додає, що згодом вони зникнуть, щоб потім, у дальших поко-

ліннях, відродитися, ще поліпшитися і статися загально-громадським типом. Таким способом усе те довге оповідання про нових людей мало бути неначе прологом до картини прийдешнього ідеального життя, коли всі люди на світі стануть «новими», а все «старе» щезне без сліду. І справді, перед кінцем роману Чернишевський умістив таку картину в окремому уступі, що зветься «Четвертый сон Веры Павловны». Дарма, що картина власне прийдешнього життя людськості займає в цьому «сні» всього 10 сторінок (інші картини в ньому з'являють епохи минулі), а цілий роман має 455 стор., але ці 10 стор., либонь, чи не найбільше придбали слави всьому творові. Це ж була в російській літературі перша белетристична популяризація соціалістичного ідеалу. За це читачі 60-х років простили Чернишевському всі гріхи проти «духа святого» художньої правди, а може, навіть і не завважили їх, хоча сам автор раз у раз одверто хизується тими гріхами перед зненавидженим «проницательным читателем» (цю іронічну назву Чернишевський дав естетикам-ідеалістам старої школи). Читачі однакового напрямку з Чернишевським, «реалісти-матеріалісти», вірили, що то всі гріхи не справжні, а тільки здаються такими людям «допотопного» світогляду. При всьому своєму «матеріалізмі» вони були великими ідеалістами і вірили, що досить, аби людям хто гаразд розтолкував ідею «розумного егоїзму», впевнив, що то дуже «для себе корисно» — бути добрими, благородними, саможертвними і т. ін., і люди не тільки повірять у справедливість самої ідеї, але й зараз же наберуться тих цнот і ще до того почуватимуть себе дуже щасливими, ламаючи все своє життя, розбиваючи собі серця для «розумного егоїзму» — саможертви. Роман, збудований по такій схемі, повинен був здаватися таким читачам зразком не тільки ідейної, але й художньої правди, бо вони вірили в правдивість самої схеми, та й життя ще не встигло дати своїх коментарів до неї, вона занадто ще була нова для Росії часів Чернишевського. Що ж до гріхів проти художньої правди в подробицях, то їх у письменників-реалістів напрямку Чернишевського було у всякім разі не більше, ніж в ідеалістів-романтиків старої школи. Публіка, захоплена головною ідеєю «Что делать?», не завважала чималих промахів в описах добре відомого їй життя, а вже тим більше могла прийняти на віру все, що писав

прославлений письменник-соціаліст про майбутнє щасливе життя нового ладу. Публіка прощала своєму авторові навіть і не дрібні, як на реаліста, гріхи, нап[риклад], такі алегорії в «Снах Веры Павловны», як любов до людей в образі італіянської співачки Бозіо, рівноправність жіночу в образі самої Віри Павлівни і т. ін. То що вже значили після цього «палаці з чавуну та скла», «паркети з алюмінію», величезні, завжди мокрі парасолі, що покривають цілий палац, куди з'їздяться прийдешні люди на літню домівку! Реалістам-матеріалістам могло здаватися, що той рай, який снівся Вірі Павлівні в її четвертому сні, змальовано дуже реально через те, що звернено головну увагу на його матеріальні прикмети: з чого і як зроблені будови, меблі («все алюміній!»), яка одежа у прийдешніх громадян, як розплановані їх селитьби («як шахівниці»), де вони живуть літом, а де зимою (зимою росіяни їдуть у Нову Росію, чудову країну, вряжену на місці теперішньої Сахари), як працюють («тільки ходять, їздять та керують машинами»), як обідають, ну і, нарешті, як танцюють і що співають. Про моральний бік життя відомо тільки, що людям тим добре, що вони всі веселі і щасливі і мають повну змогу любитися вільно, а виражається це в тому, що вони танцюють щовечора і кожне має окрему кімнату з важкими запонами та пухкими килимами, де всяк приймає кого схоче і коли схоче. А щоб того раю досягти, каже алегорична Рівноправність, «треба тільки бути розсудливими, вміти добре врядитися, довідатись, як корисніше вживати засоби».

Спочатку люди читали цей «сон» і вірили, що змальована в ньому прийдешність справді «ясна і прекрасна», близька і можлива. Але згодом малюнок перестав їм здаватися ясным і прекрасним, і тоді багато з них відцуралися його ідеї або втратили віру в його можливість. За гріх Чернишевського jako белетриста відпокутував ідеал, покладений в основу «Что делать?». Навмисну механічність, схематичність подій і характерів, убожество психології, тенденційну матеріальність описів пізніші читачі здатні були, хто щиро, хто нещиро, ставити на карб самим формам прийдешнього життя: «Коли вірити, що такий буде справді «грядущий рай» і що він неминучий, то — горе тому, хто доживе до такого!» — казали вони. І те, що Чернишевський був сам переконаним со-

ціалістом, ще тільки гірше шкодило його справі, бо вже ж ніхто не міг сказати, що це він вмисне змалював карикатурно прийдешній лад, аби дискредитувати соціалізм. Карикатура вийшла сама собою, не з волі автора, а таки з його вини, бо він свідомо розминувся з художньою правдою, замінивши її публіцистичним розумуванням і теоретичною схемою при белетристичних ситуаціях, і тим несвідомо занапастив свій твір і скомпрометував свій замисел.

Белетристична утопія, попавши раз на доктринерський шлях, ніяк не могла зійти з нього. Основна вада — зневага художньої правди — залишалася все в однаковій силі, змінювалися тільки доктрини.

Коли після 1871 р. в Західній Європі настало дочасне розчарування в доктринах соціальних, то белетристи публіцистичного нахилу взялися будувати свої тенденційні романи «на чисто науковій основі», намагаючись уживати наукових методів при своїй роботі або просто заміняючи колишню романтичну фантастику видуманими «дивами науки».

Типічним твором такого розбору єсть утопічний роман Бульвера-Літтона* «Прийдешня раса» (написаний 1872 р.). Роман цей можна назвати фантастичним, хоча в ньому зовсім нема традиційної «чортівні» старого романтизму, а весь час річ іде тільки про «натуральні» дивовижі та ні на хвилину не спускається з уваги залізний закон еволюції. Тая «прийдешня раса», що якимсь предивним, але «науково» поясненим способом живе під землею і розвиває там нечувану цивілізацію, все-таки частиною своєї історії, хоч і легендарною, зв'язана з нашою наземною расою, — підземний народ «вріля» походить, власне, від тих далеких наших пращурів, що мали б то провалитися у підземні природні тайники під час якоїсь великої катаклізму. Народ цей ділиться на багато племен з різними відмінами цивілізації, та має і сусідів-«варварів», що подібні культурою до сучасних авторові американців або англійців. У романі цьому видно розчарування автора в соціалістичних та й взагалі соціологічних доктринах, а зате надмірне покладання надій на перестрій усього людського життя через якесь корінне відкриття наукове. Власне, соціальний стрій у підземної раси не має в собі ніякого нового принципу: приватна власність і спадщина там не скасовані, а либонь,

чи не міцніші, ніж у нас, найвища політична влада належить «ватажкові племені», що здебільшого сам призначає собі спадкоємця (хоча ватажок може бути й виборним), а в трудних випадках ще дораджує ватажкові «колегія вчених» (це щось так, наче Платонова рада філософів-правителів у спілці з «вигідним тираном» його пізніших творів). Тільки ж ці старі інституції не заважають народові «вріля» жити по-новому: багатства вони не прагнуть, а здебільшого вважають його за тягар; владі не заздрають, бо вона здається їм тільки неприємним обов'язком; жінки, хоча мають право самі свататись до мужчин, після шлюбу коряться з доброї волі своїм чоловікам і т. ін.; спокій, згода і нічим не скаламучене щастя панує в підземній країні між племенем «вріля», що забезпечене навіки від нападів сусідських і давно вже не знає війни. І все то тільки через те, що плем'я цеє знає якусь основну силу природи, джерело всіх відомих нам сил, і вміє правити нею так, що вона все будує і все руйнує по волі премудрого народу. Сила та зветься по-тамошньому «вріль», і вона ото дає змогу жити у вічному «узброєному мирі» всім, хто владає нею, цебто хто має для того в достатній мірі міцну і розвинену волю. Через те всі люди цивілізовані, цебто з міцною, історично і спадково вихованою силою волі, звуться там «вріля» і займають в підземному світі приблизно таке становище, як англійці серед «варварських» рас у великобританських колоніях... Ідеал справді гідний вельможного англійського лорда, яким був автор роману «Прийдешня раса»! В кінці той автор пророкує словами свого героя, нібито наочного свідка всіх підземних див, що тая раса потужна вийде колись на поверхню землі, винищить своїм «врілем» усі наші наземні раси, пощадивши, може, деяких найгеніальніших людей, і буде собі ракувати віки незчисленні як під землею, так і на землі. Холод проймає людину при читанні такої «Утопії» — це тямив і сам автор та й запевнив своїх читачів, що він для того й змалював цей ворожий нам рай, щоб ми знали своє місце в ланцюгу еволюції і не квапились до раптового здобування найвищих щаблів цивілізації, бо то тільки нам на погибель — ми не створені для раю. Але ж хоч і як Бульвер-Літтон запевняє, що «вищі» створіння можуть почувати себе щасливими під охороною свого «вріля» в країні механічної музики, статуй-автоматів, штуч-

ного світла, підземних горизонтів, але все якось не віриться і, нарешті, в думку силоміць набивається питання: «Та яке мені до всього цього діло? Навіщо мені здалась тая «прийдешня раса», коли вона чужа моїй душі?..»

Роман Бульвера-Літтона мав свого часу чималу славу, але тепер він забутий, і це не тільки через його літературні вади (яких у ньому таки чимало), а головню через те, що після недовгого розчарування в соціології, викликаного деякими невдатними пробами соціалістів-утопістів насадити на землі комуністичний рай, в суспільстві відновився інтерес до громадянських наук та ідеалів. Цим тільки й можна пояснити, що славу Бульвера-Літтона хутко (в 80-х роках) потьмарила слава далеко гіршого від нього літератора Беллами *, що збудував свій партацький твір на дуже спотвореній, але все ж таки соціалістичній основі.

Беллами не признається так щиро, як Чернишевський, до своєї байдужості до правдивого завдання белетристики, але це видно з кожного рядка його роману. Починаючи з неймовірної, абияк збитої фабули і кінчаючи протокольними описами, все в цьому романі тхне ремісницьким, грубо утилітарним відношенням до сюжету. Щоб зацікавити ласого на модні новинки читача, Беллами присипляє героя свого модним у 80-і роки гіпнозом, пробуджує його в кінці ХХ ст., женить з правнукою його колишньої нареченої. Увесь час той герой карається за громадські гріхи ХІХ віку, розпливається в подиві перед добром нової культури та без упину становить наївні питання людям ХХ в., а ті без упину читають цілі лекції йому на відповідь, не маючи, либонь, пильнішої роботи. Беллами стилізував свій роман так, неначе він обрахований на читачів кінця ХХ в., але вже й читачам на початку цього віку багато що в романі здається застарілим анахронізмом. Наприклад, героїня роману нітрохи не нагадує навіть відомого нам типу «нової жінки» ХХ в., а скоріше скидається на призвоїту сентиментальну міс з якогось давнього буржуазного англійського роману. Ми зовсім не бачимо, як впливають на громадську та індивідуальну психіку ті одмінні від наших умови життя нового ладу. Нам показано навіщось тільки якийсь дивогляд психологічний: заздрість героїні до самої себе і досаду її на свого жениха, що він для неї, недостойної,

зрадив пам'ять її коханої прабабуні... Мусимо хіба вірити авторові і його діячам на слово, що кінець ХХ в. має бути дуже гарним і щасливим часом в житті людськості, але бачити цього ми не бачимо. Ні, ми бачимо велику нудну казарму, де мешкає армія праці з рядовими, офіцерами, генералами, інвалідами. І сумно нам від тієї погоні за орденами, тяжко від дерев'яної «громадської дисципліни» в тій армії, душно від педантизму, самовдоволеності та міщанства всіх отих прийдешніх людей. Варто було прокидатись «через сто літ», щоб побачити те самісіньке, чого й в ХІХ в. було доволі! Прокинувшись раз за сто літ уперед, герой Беллами вже не прокидався більше, щоб знов опинитись на сто літ назад, а так і лишився назавжди в своєму кошмарі, щоб легковірний читач міг мати повну ілюзію «реальності» того ідеального кінця ХХ в. Хто з читачів не завважив крізь усі quasi-белетристичні покраси, що «За сто літ» зовсім не картина живого життя, а просто недотепна схема, нездатна видержати ні наукової, ні літературної критики, тому, либонь, було дуже шкода наших бідних онуків, що їм суджено жити в таку нудну та безрадісну добу. Беллами показав прийдешнє життя в одній тільки площі, та й то найменше придатній для белетристичного освітлення. Яке діло белетристові і його читачам до всіх тих кнопок, автоматів, аеростатів, системи розсилання набутих в крамницях речей і т. ін.? Тим часом Беллами, як і більшість утопістів, не дає нам з тим всім просвітку. За тією технічною марницею не бачимо ми ні людини, ні природи, не чуємо ні правди, ні краси,— але чи можна ж повірити, що вони справді щезнуть з прийдешнього життя при новому ладі? Хто може в'явити собі ліс без дерев, життя без руху, той нехай вірить таким «пророкам», як Беллами.

Значно інакше почуття обіймає нас при читанні утопії Вільяма Морріса* «Звістки нізвідки» («News from nowhere»). Різкі очерти соціально-економічного трактату згладжені там не безсмачною фавбулою, як у Беллами, а лірично-мрійливим настроєм автора, атмосферою ідилічної приязності, що панує над країною прийдешніх щасливих людей. Перша картинка, як герой роману виїздить на Темзу серед природи, визволеної від плям нашої псевдокультури, просто чарує свіжістю колориту,

plein air'a¹ того, і примушує на час пробачити авторові невдалий вступ з традиційним присиплянням героя після суперечок на соціальні теми. Ми забуваємо, що нам загрожує в кінці руїна ілюзії при неминучій заяві, що все це був тільки сон, хоч і пророчий, на думку автора. Ми втішаємось гарним пейзажем і гарними людьми в чепурному вбранні, зграбними, приятними, щирими. Якби Морріс написав саму тільки цю картину, взяв її тільки як один момент, це було б гарне, поетичне видиво, що будило б віру в можливість краси життя і вільного братання межи людьми. Але Морріс так продовжив цей момент, що зосталось вражіння повної нерухомості, мертвої тиші на гладенькій, вирівняній поверхні колись бурливого життєвого моря. Морріс просторо нам розповідає про колишні бурі і намагається запевнити нас, що після заспокоєння тих бур уже не може бути більше ніякої негоди. І потроху ми переймаємось глибокою меланхолією героя, що починає почуватися ніяково серед цієї ідилії. Автор намагається пояснити сум свого героя тим, що герой цей, знатурений син XIX в., не вміє уживати натуральних втіх нормального життя, що для нього це занадто раптовий перехід, що він, пережиток минулої доби, відчуває себе непотрібним серед кращого ладу і через те чужим на безжурному бенкеті оновленого життя. Але нам чується, що тут не вся правда, що не в цьому вся сила. Бо й нам ніяково в тому прийдешньому товаристві, хоч ми й не сподіваємось опинитися в ньому непроханими гостями. Нам сумно серед того безхмарного щастя, бо наша уява страждає від довгої плетениці картин без тіней, перспективи і півтонів, подібної до безкінечних смуг єгипетських барельєфів. Ми тямимо, що це не життя, а повільне вмирання від щастя, від безцільного, непотрібного добробуту. Ті люди п'ють, їдять, працюють, навіть любляться, все те робиться в них гарно, вибірно, але при тому життя справжнього нема. Нема боротьби, цієї конечної умови життя, нема трагедії, що дає глибину і зміст життю. І ми готові радіти, коли автор хоч вряди-годи посилає тим щасливим людям якесь лихо, бо все ж це сплеск життя серед мертвого моря повної загоди. Але й тут автор запевняє

¹ Свіжого повітря (франц.).— Ред.

нас, що ці сплески тільки хвиливі, що це не порушить глибоко вічного спокою, і ми мусимо вірити, що це справді останнє тремтіння людського духу перед сконанням. Так, Моррісові люди подібні до богів, але то вмираючі боги, його утопія — справжнє «смеркання богів», невважаючи на ясний колорит без плям і тіней... Може, й справді такою буде смерть людськості,— з усіх смертей вона, може, й найкраща, але все ж сумно думати про неї і йти до неї свідомо, закликаючи й інших. Запевне, назад нема й не треба воріття, але невже перед нами немає нічого, крім смерті? Морріс багато говорить нам про матеріальний поступ, тільки всупереч іншим утопістам він бачить цей поступ в осягненні більшої простоти, а не розмаїтості способів виробництва («машиноманію» він вважає минучою стадією культури); він показує нам, як досконалі люди обходяться зовсім без державної політики примусу, замінивши її поспільною солідарністю і добровільним співробітництвом (цим Морріс наближається до Чернишевського); він малює нам пишний розцвіт умілостей (правда, тільки декоративних),— але ми все-таки не загоджені. Ми не розуміємо цих людей, як і вони не розуміють виходця з ХІХ в., хоча ми знаємо їх історію, а вони нашу. Річ у тому, що вони, ці Моррісові «прийдешні люди», зовсім не люди з нашого теперішнього погляду, а манекени для примірювання гарної одежі, автомати для справляння потрібних громаді робіт та добірних забавок. Хоч вони наділені, всупереч героям Беламі, деякими симпатичними людськими властивостями, а все ж вони маріонетки. Не дивно, що серед цих створінь мистецтво зійшло на забавку. Чим же іншим має бути мистецтво там, де нема ні боротьби, ні контрастів, ні глибокого страждання? Якщо ті прийдешні люди навіть більше, ніж ми, уділяють часу на мистецтво, то це тільки просто тому, що вони мають більше вільного часу до забави. Морріс дав їм тільки одну пристрасть — бажання чепуритись, одну ваду — безмірне самохвальство. Іскорки інших пристрастей, легкі сліди інших дисгармоній — це в них вважається тільки атавізмом, це в них належить до медицини, а не до мистецтва. Що ж тут зостається мистецтву? Стати декорацією, стилізувати форми створінь природи, наслідувати світляні ефекти, бавити погляд і слух ситих, спокійних, загоджених лю-

дей. Може, Моррісові, як відомому спеціалістові декоративного мистецтва, така перспектива і здавалась приємною, але, напевне, мало спеціалістів самостійних умілостей згодяться з ним у цьому.

Таким способом, всі утопісти XIX в. заводять свою уявлену прийдешню людськість у глухий кут, змалюваний не такими сумними барвами, як у Свіфта, але не менше страшний своєю безнадійністю. Це походило, здається нам, найбільше з того, що соціалістичний ідеал, покладений в основу більшини таких творів, здавався самим авторам таким далеким, ледве досяжним, що вони самі здатні були вважати його за останній ідеал людської думки, за крайню межу еволюції людської громади. Таке відношення часто було несвідомим, але воно давало ґрунтовний тон їх утопіям і такий несвідомий песимізм, як, нап[риклад], у Морріса, ще сумніший, ніж свідомий, нап[риклад], у Сувестра. Утопія Сувестрова остерігала від того шляху, якого автор не вхвалював і вважав неправим, але утопії Беллами та Морріса примушують читача боятися того, що самі автори вважали корисним і бажаним... Характеристичними здаються нам слова одного з прийдешніх людей у романі Морріса, промовлені на запитання: «Як ви уявляєте собі ваше даліше життя?» — «Не знаю», — відповів цей розпачливо-легкодумний чоловік... та й що ж би він мав відповісти? Але така відповідь вже не загоджує утопіста XX віку.

Той ідеал, що ледве мрів великому утопістові XVI в., що зник з очей людям XVII в., що здавався хистким і туманним філософам «віку просвіти», що був останнім кільцем в ланцюгу глибоко скептичної фантазії XIX в., наблизився тепер, зміцнів, виріс, з одного боку, в наукову теорію, з другого — кристалізувався в догму, близьку до релігійної. Утопіст нашої доби (нагадуємо, що тут цей термін вживається в літературному, а не в публіцистично-науковому значенні) вже не стоїть самотньо, як Томас Мор, що був голосом, волаючим в пустині, йому вже не треба працювати коло виховання першої громади апостолів нового євангелія, як це мусив робити Вільям Морріс, — навколо нього маси, жадібні пророчого слова про те, який буде той прийдешній світ, що його одні прагнуть, а другі жахаються. Вчені ідеологи дають

наукові схеми, вироблені плани та обрахунки pro і contra ¹, але нетерплячий юрбі цього мало: вона шукає «знамення часу», вона прагне дива чи хоч видива, домагається чогось більшого, ніж домагалась юрба в давні часи,— вже не воскресення мертвих, але надання життя ще не народженим. І вона має рацію! Треба їй знати чи хоч провидіти того, кому вона рівняє шлях, для кого терпить муки часом і свідомо. Їй треба не раз хоч мрії, хоч видива, щоб не впасти в розпач. Від неї вимагають свідомості, їй докоряють інертністю, вихваляють за героїзм, так невже ж їй загодитись на ролі «гарматного м'ясива», «святої скотинки», що йде невідомо за кого на муки, а часто й на смерть героїчну? Вона має право допитуватись, дошукуватись, хто такі будуть ті прийдешні люди, що на підвалині її тяжких страждань збудують собі нову оселю. До чого ж має бути подібна тая нова будова — чи до суворого, білого храму, чи до сірої, нудної казарми, чи до ідилічного, барвистого котеджу, чи до величного народного дому, де всі барви, й лінії, й форми поєднуються в вищій гармонії? Хто буде там жити — браття наші по духу чи якісь чужі істоти, що дивитимуться на наші бліді, скорбні тіні, презирливо всміхаючись з високості свого невідомо чим заслуженого щастя? Ні схема, ні план, ні обрахунок, ніяка наука не дадуть нам образу живого, щоб ми могли його любити чи ненавидіти, а це ж потрібно нам, щоб жити не тільки інтересами своїми та свого покоління. Щоб любити «дальнього свого», жертвуючи для нього і ближніми й самим собою, треба знати, за віщо його любити, інакше це буде рабство перед невідомим. Хто з нас не має хисту воскрешати ще не народжених, той шукає собі «ясновидящих», щоб повірити видивам їх. І не раз він стрічає фальшивих пророків, про яких мовив давній поет-прозорливець: «Часто покликають вони: «Так говорить господь!» А господь не казав їм нічого». Ті лжепророки показують на бездушних автоматичних ідолів, кажучи: «Ось прийдешня людина, поклоніться їй», а самі вже ладяться в жерці нового культу, зазіхаючи на традиційну «десятину»... Але нехай не бентежить нікого поява таких лжепророків. Коли такі «практичні люди» починають спекулювати на якийсь ідеал, то це тільки значить, що той ідеал здатний до життя

¹ За і проти (лат.).— Ред.

і має великі шанси на здійснення. Хоча, звісно, кому дорогий ідеал, той мусить тим більше дбати про його чистоту і боронити його від профанування через людську «практичність».

Ідеал соціалістичний профанується плиткою, чисто буржуазною тенденцією комфорту для комфорту, проведеною у Беллами. Профанується він і дрібним політиканством таких «утопістів», як Шпронк *, Моклер * або Галеві *, що будують всю прийдешню долю нашого світу на рішенні мароккського інциденту, східного питання або франко-російських відносин. Ці добродії провадять не раз ще й іншу «політику» в своїх «утопіях». Нап[риклад], Галеві запевняє нас, що поліпшення добробуту нас приведе тії маси тільки до повного морального занепаду. Інший знов утопіст, Уеллс *, лякає, що визволений пролетаріат здичавіє так, аж поїсть усіх позосталих аристократів, і людськість загине від канібальства... Ми не можемо згодитись з Анатолем Франсом, немов у цих утопіях відбився щирий песимізм душ, опанованих «світовою тугою», нам чується в них просто старече гдирання підупалої групи і бажання залякати читачів вигаданим страхіттям соціалізму. Ці політиканські утопії варті уваги з публіцистичного погляду, але з художнього боку вони зовсім не цікаві. Немає в них ні образів нових, ні ситуацій, ні свіжого колориту, як то ми бачимо в Т. Мора та В. Морріса, цих щирих, поетичних натур, що мали єдину тенденцію — потішити хоч маревом раю наземного своїх страждених сучасників.

З усіх теперішніх утопістів найбільше наближається настроєм до цих двох «утішителів людськості» Моріс Метерлінк в своєму утопічному творі, недарма названому «Оливне гілля» («Les rameaux d'olivier»). Нам трудно зважити, до якого відділу літератури залічити цей твір. Це не роман і не оповідання; для поеми в прозі в ньому забагато наукових гіпотез та філософських проблем. Якби він був написаний іншим стилем, ми б залічили його до наукової утопії, як, нап[риклад], «Дисгармонії людськості» Мечникова, і полишили б його науковій критиці. Але ж «Оливне гілля» написане стилем Метерлінка, цебто мовою поета-філософа з пророчими нахилами, мовою, повною художніх образів, ліричного нестямю. Так писав би Екклезіаст, якби він відродився в оптимісті.

Метерлінк нам говорить, що ми живемо в плідну та рішучу добу, що віки прийдешні заздритимуть нам, свідкам зорі нової ери. Дарма, що курява, збита великим рухом людськості, сліпить нас — від того не меншає величність руху. Ми перебуваємо добу основного оновлення світогляду, а нове розуміння світової системи конечно не приводить до нової моралі і психології. Ми виходимо з періоду релігійного і вступаємо в період науковий, хоч і блукаємо ще навколо правди при димних світачах гіпотез, а магичні слова ще й досі керують нами. Хоч релігійність «випарувалася» з нашого життя, але сума справедливості, добрості, громадської сумлінності все більшає, бо такий, видно, закон розвитку людськості, тільки ми не знаємо ще формули свого закону. Кожне наукове відкриття — а їх так багато в наші часи — додає нову рису до того великого невідомого, що мріється на нашому горизонті, тільки ми ще не вміємо поєднати докупи ті риси. Так під час ілюмінації спочатку окремі вогненні фігури спалахують раптом на темному небі, але ми не тямимо, який межи ними зв'язок, поки раптом яскрава нитка поєднає їх в несподівану будову з проміння. Цей яскравої нитки нам ще бракує, але ми чуємо, що вона де-як є і що досить, може, одної іскри, щоб вона спалахнула. А поки що — ми ждемо, але наше ждання повне життя й поривання вперед, кожний новий факт будить нашу думку, не дає їй заснути і тим рятує її й нас від смерті. Ми зрозуміли, що нас оточує жива загадка, а не абстрактне божество індусів чи євреїв, і ми шукаємо відгадки в самому житті, а не в теологічних чи в логічних розумуваннях. Режим нашої думки змінився. Ми були подібні до сліпців, що марять про вільний світ у замкненій хаті; ми й тепер ще сліпці, але вже нас веде якийсь мовчазний поводитар то в ліс, то в поле, то на берег моря... Ще заплющені очі, але жадібні, тремтячі руки сягають дерев, мнуть колоски, зривають квітки, натикаються на скелі і поринають в прохолоду хвиль, вуха вчаться одрізняти — для цього ж розуміти не треба — тисячі співів сонця і тіні, вітру й дощу, листя і хвиль...

Ми готуємо шлях новій істоті. Ми закладаємо підвалини нової моралі, що має обходити інтереси не тільки ближнього, але й дальнього, має утворити гармонію не тільки людського, але й всесвітнього життя. Ця нова мо-

раль готує ґрунтовніші зміни, ніж усі найбільш реформаторські релігії.

Ми маємо причини вірити в кращу долю нашого роду. Найгірші небезпечності вже минули. А перед нами безкрай надії. Може, ми збагнемо таємницю того, що тепер зветься законом тяжіння (гравітації), відкриємо її раптом, як радієві промені, і будемо керувати земною кулею, — тоді нам не страшна смерть сонця, земля буде вічна, людськість її справить до нових світів, до нових сил, нового невичерпаного життя.

Нехай ця безкрая надія непевна, але ж хіба розпач певніший? Коли так, то вибір залежить від нас. Навіщо ж вибирати найгірше?

Ми, немов ті стародавні пророки та праведники Сікстинської капели*, пробуваємо в сподіванні, може, в останніх хвилинах сподівання. Здається, ми чуємо рух: гомін надлюдських кроків, ляск величезної брами, пестощі подиху чи світла — хто знає? Але це сподівання = чудова й яскрава хвилина життя, найкраща пора щастя, молодощів, дитинства!..

Так говорить Метерлінк. Поет незбагнугих загадок, містичного жаху смерті, безвихідної самотини людської душі і вічних трагедій нашого життя — заговорив тоном оптиміста. Чи це ж не «знамення часу»? Нехай він, всупереч іншим утопістам, замало значення надає суто громадському чинникові, нехай надії його на опанування законами природи замало певні, а з громадського погляду й зайві, але ми, читаючи цю філософську поему в прозі, мимохіть заражаємось її ясним, енергійним, жвавим настроєм — і готові на слово вірити, що людям нема чого впадати в розпач.

Метерлінк поклав в основу своєї утопії зовсім одмінний від інших художній спосіб. Здебільшого утопісти не песимістичного напрямку вдавались до способу контрасту, відтіняючи ясну прийдешність похмурими барвами з теперішнього життя. У Метерлінка темне тло зостається десь в глибині, як спогад про хаотичне минуле землі й людськості, а центр картини, її найясніша цята — це теперішній час, і від цієї цяти йдуть промені в прийдешнє, в безкрай. Подекуди пробивається щось з давніших настроїв Метерлінкових, коли він порівнює своїх сучасників із сліпцями, що навколо себе почувають світло, а в собі темряву носять. Щось є проймаюче і героїчне в

цьому образі, і віриться нам, що таким він здаватиметься й дальшим поколінням і через це вони немов рідняться з нами, так як ми, по волі Метерлінка, ріднимось духом з людьми давніх віків, неважаючи на відмінність нашої історичної обстанови.

В «Оливному гіллі» нема дешевих ефектів, що легко даються способом різкого контрасту, та нема і втомної одноманітності, що загрожує творові без контрастів, — від неї Метерлінк врятувався, впровадивши трагічний елемент у свою центральну антитезу сліпців, заблуканих посеред світла, і видющих, спізнених на свято світання і через те заздрих на нас, темних.

Метерлінковий оптимізм не вирахований на те, щоб, ідеалізуючи теперішній час, одвертати людей від всякого новаторства. Ні, Метерлінк виразно каже, що він ні в якому разі не боїться за культуру та цивілізацію. Він не вірує ні в «жовту», ні в яку іншу небезпеку, не страшний йому ні хатні, ні околинні вороги. «Хоч би навіть, — каже він, — прийшли варвари з наших сіл та городів, — зо дна нашого власного життя, то вже ж і вони були б зачеплені тією самою цивілізацією, яку вони нібито мали б знищити, адже вони могли б одібрати від нас добра цивілізації не інакше, як тільки вживаючи найголовніші її придбання. Отже, в найгіршому випадку могла б трапитись дочасна задержка, зате по ній настав би новий переділ духовних багатств». Завважмо, що це говорить той, хто ніколи не виставляв себе речником ідеї пролетаріату, кому часто закидали духовну кривність з «гнилою буржуазією». Недарма Метерлінк запевняє, що «безмежність кругозору виховує в нас безпосередню величність духу, і тоді нам не треба ніякого встановленого кодексу моралі, щоб розуміти наші обов'язки, сполучені з нашим місцем в природі». Він доказав це власним прикладом.

Хоча, як уже сказано, утопія Метерлінка виходить поза стислі межі нашої теми, але ми спинились на ній так довго тому, що нам видиться в ній нове перехрестя, новий відправний пункт для белетристичної утопії наших часів. Її провідна думка — безмежність кругозору, тверда свідомість невпинності і поступовості людського розвитку і однаковості в цьому відношенні всіх найрозмаїтіших історичних епох — цей *Leitmotiv*, навіяний новітньою наукою, повинен витіснити з свідомості дійсно сучасного белетриста пристарілу ідею про рай і пекло, що

неначебто ділять життя людськості на дві одрубні половини. Тільки несталістю і невиробленістю їх психічних звичок можна пояснити дивну живучість цього примітивного поняття, утвореного найвпим дуалізмом первісних релігій. Але є вже тепер ознаки того, що ця нерухомість звичок починає трохи подаватись перед натиском нових ідей.

В новішій, щодо часу, белетристичній утопії Анатолія Франса ми бачимо певні ознаки перемоги новітнього принципу над старосвітським, але сліди їх боротьби в ній ще занадто помітні, і це відбилось навіть на її формі. А. Франс назвав свою книжку «На білому камені» («*Sur la pierre blanche*»), взявши до неї епіграф з Платона: «Ти неначе спав на білому камені, посеред народу снів». І техніка твору чимало нагадує Платонову,— він цілий складається з ряду діалогів, сполучених до купи досить слабо й довільно. Не можна сказати, щоб від цього твір легше читався: повсякчасна зміна аргументів *pro* і *contra*, що не раз зводяться нанівець, часті й довгі ухилення набік, важкий багаж ерудиції розмовників інтелігентів (*intellectuels*),— все це чимало томить і не раз навіть дратує трудністю вишукування провідної нитки. Але, певне, ця форма була психологічно кінцевою для А. Франса. Він, либонь, сам шукав і не знайшов виразного погляду на цікаве для нього питання, через те він, не вдаючись до штучних висновків, просто виложив самий процес шукання і полишив читачеві давати собі з тим раду, як хоче.

Серед діалогів (дуже мало белетристичних) компанії французьких інтелігентних туристів з ученим італійським археологом на всякі історичні, публіцистичні та утопічні теми А. Франс умістив два «оповідання», що неначебто прочитали два розмовники до слуху своїм товаришам. Оповідання ці складаються, властиве, теж з діалогів. Перше: діалог римського проконсула Галліона в Корінфі з своїми приятелями патриціями та з грецьким софістом, перерваний раз епізодом сперечки апостола Павла з корінфськими євреями-колоністами. Цей епізод єдине живе місце в цьому академічно важкому оповіданні про розмови, але Галліон з приятелями хутко перейшов над апостолом і його «сектою» до «порядку дневного», цебто до своїх безкінечних розмов на утопічні теми. Вгадуючи долю прийдешніх людей і релігій, римські інтелігенти I в. по р[іздві] Хр[истовім] зовсім спустили з уваги

майбутнє панування «секти» християнства, бо не могли визволитись від помилок свого часу і вийти поза тісний античний кругозір. Це, видно, стало за осторогу інтелігентам ХХ в., бо вони пильнували, щоб не проминути в своїх діалогах соціалізму, хоч він, очевидно, здається їм «сектою», а один з компанії прочитав навіть своє оповідання-утопію про прийдешній лад, збудований на соціалістичний зразок.

Перед цим оповіданням приятелі багато балакали про те, як належить писати утопії: утопія повинна малювати не те, що бажане, а те, що може бути; утопіст повинен визволитись від сучасної йому моралі і намагатися збагнути мораль прийдешню, залежну від прийдешнього ладу життя, і це не для яких «поучень» чи потіх, а просто для шукання правди. Не слід заглядати в надто далеку прийдешність, бо то мало порушить сучасних нам людей. Утопіст мусить бути напеготові прийняти всяку догану від сучасників, бо люди здебільшого не можуть стерпіти думки, що їх теперішня мораль не вічна, а згодом, може, вважатиметься неморальністю. Проте слід пам'ятати, що все ж в людській натурі є якийсь такий «незмінний фонд», що як він щезне, то зникне й саме розуміння про людину як про певний біологічний тип.

Вигаданий автор уміщеної серед розмов утопії-оповідання, названої «Par la porte de corne, ou par la porte d'ivoire», робить заяву, що він мав одвагу одірватись від моральних забобонів свого часу і дивиться цілком спокійно і на сучасне життя, і на всякі можливості. Однак з перших рядків його оповідання чується тон скорботний, навіть мізантропічний, хоч він і заглушає це розумуванням на тему, що нема лиха без добра, а добра без лиха. Потім він згадує про колишнього свого вчителя-соціаліста, що мимохіть виховав з свого буржуазного ученика не революціонера, а переконаного лицеміра, зневажливого до сучасного соціального ладу, але свідомо покійного всьому тому, до чого пошани сам не має. З цим спогадом вигаданий автор заснув, і через те ми отримали найбанальнішу форму утопії-сну, неможливого, ненатурального сну, зложеного переважно з діалогів теоретичних, з історичних вказівок та з маси технічних подробиць. Про нову мораль ми довідуємось дуже мало, нова психологія там і не сниться. Головна відзнака нової моралі супроти нашої це та, що по ній не годиться годувати нікого,

хто не працює, хіба що слабих. В Новій Франції гостя, що прибув «дуже здалека», не приймають і не частують, як то бувало у всі попередні віки, а голодного й виснаженого посилають на фабрику, де він стоїть нерухомо до вечора, дивлячись, як машини-самольоти працюють, а вже по цій «роботі» дістає страву з громадської кухні і до того приправу з просторих поучаючих розмов (це вже *gratis*¹). За обідом жінки в хлоп'ячих убраннях балакають про операції і функції товстої кишки (нова естетика!) і вкупі з чоловіками показують новоутопійську грізність гостеві: вихваляють усе своє і ганять звичай тієї країни, звідки, як вони думають, походить гість. Та й самому гостеві перепадає: його в вічі «дурнем» називають, але він «спокійно» терпить такі об'яви нової звичайності, і за те його винагороджують довжезними розповідями про те, про що він і сам міг би вчитати, та ще й в кращому викладі, з творів різних ідеологів-соціалістів. Правда, нові утопійці додають деякі поправки: вони кажуть, що при новому ладі слова Рівність, Братерство і Воля втратили всяке значення і вважаються навіть «шкідливими», яко «фальшиві ідеали», що взагалі не ухваляються в новій державі. Цікава теж історична справка про Росію: ця країна здобула собі конституційний лад найпізніше з усіх і то тоді, як уже «кожен мужик» міг діставати через бездротовий телефон, «лежачи в ліжку», найсвіжіші новинки агітаційного красномовства з Марселя і Берліна... Міжнародний мир забезпечено так, як у народі «вріля», якимись «проміннями У», бо ними можна миттю знищити «мільйони варварів», натиснувши клавішу якогось згубливого рояля, а «громова зона» обороняє межі «цивілізації» від запізнених в громадському розвитку «варварів» — це, бачте, така «нова політика». «Нова» фізіологія зробила відкриття, що люди діляться не на два, а на три пола, — третій пол це щось наче «робочі бджоли»; завдяки їм інші два пола можуть без страху перенаселення «потурати своїм бажанням», як того вимагає нова мораль: формального шлюбу і спадщини у них, звісно, нема, а про спадковість і психологічні наслідки всякого необачного потурання вони якось не думають.

Оце і вся нова мораль. Прийдешні люди кажуть, що й при ній все-таки існують в житті «скупі й марнотратники,

¹ Безкоштовно (франц.).— Ред.

роботящі й ліниві, багаті й убогі, щасливі й нещасні, вдоволені й невдоволені», бо це ж і є «незмінний фонд» людськості. Ми готові цьому вірити, але шкода, що нам це тільки розказано, а не показано, як годилося би в белетристичному оповіданні. Нам дано тільки сухе перерахування «цнот і вад», а не змальовано форм їх при нових умовах, нам розказано тільки про ті умови життя, а самого життя ми не бачимо, замість нової психології ми довідалися тільки про якусь нібито нову мораль. Замість живих людей ми бачили знову маріонеток, як у Белламі і йому подібних «утопістів».

Між іншим, в утопії А. Франса розказується й про нове мистецтво: прийдешні поети залишили зовсім глузд і зміст і пишуть якісь «делікатні речі» особливою мовою з особливою граматиною, вживаючи консонансів та алітерації (зовсім як французькі декаденти!). Театр живе самою лірикою, драма, комедія й трагедія втратили інтерес, але музика й пластика процвітають. Прийдешні люди кажуть, що так далеко краще. Про смак нема що сперечатися...

Розказується теж і про прийдешні релігії, що їх чимало: релігія людськості, християнство, позитивізм, спиритизм і т. ін. Але нічого живого з цього перерахування не виходить.

Раз тільки, на закінчення, автор спробував дати живу сценку, та й та вийшла, на жаль, непевного смаку. Змальовано там, як автор ні з того ні з цього почав залицятися до ледве знайомої жінки на вулиці, і все йшло «як звичайно в таких випадках», мовляв автор, от-от уже наближався «рискований» момент — аж тут слуга перебив віщій сон свого пана, і ми вже ніколи не довідаємось, як поведуться нові жінки в ситуаціях, позичених з старих бульварних романів.

Прослухавши оповідання, один приятель автора згадав Платонові слова, поставлені в епіграфі всієї книжки. Дивно бринить ця красна антична фраза після оповідання, де нема ні легкості сну, ні фантастики видива, ні навіть жадного народу!.. Другий приятель заявив, що він не бажає, але й не боїться пришесть соціалізму, бо, як і всі великі політичні та релігійні напрями, соціалізм, запанувавши, зміниться й спотвориться до невпізнання. Зрештою, рішає вся компанія, людськість, властиве, мало міняється, а коли зміниться, то це вже буде надлюд-

ськість, і ми вже будемо для неї все одно, що для нас наші «предки», допотопні мавпи...

Отак все це «грище думок» зводиться нанівець. З публіцистичного погляду можна б пояснити такий порожній результат класовим становищем автора, що не може одірвати своїх звичок від того ладу, якого вже не поважає, то й тішить себе тим, що, мовляв, і кожен інший лад не кращий. З погляду літературно-психологічного неживий характер цієї утопії пояснюється тим, що почуття автора зосталось незацеплене його темою, а тільки розум озвався довгою вібрацією та й загубивсь у просторі.

Але краще б робили резонери-утопісти, якби викладали свої думки в спеціальних розправах, і нехай би тоді філософи та моралісти цінували їх — серед тих думок є справді багато вартих уваги, дотепних і навіть оригінальних. Тільки навіщо розмальовувати тії схеми абиякими линючими фарбами і видавати їх за справжні картини? Віримо, що це робиться з найкращими замірами, але ті заміри вже вимостили пекло зневір'я в найкращі ідеали сучасної людськості, розчарування в ще не досягненій меті, страху й розпачу за «душу живу» прийдешньої людини. Коли ж розвіється отой кошмар? Коли з'явиться щирий мистець і покаже нам «на незмінному ґрунті» нові, справжні картини, повні художньої правди і нерозлучної з нею краси?

Вже ми бачимо «предтечу» в постаті Метерлінка, що готує «шляхи господні» в пустині, досі неплодній, белетристичної утопії; деякі «знамення часу» відбилися і на А. Франсі, а давнішні утопісти Томас Мор і Вільям Морріс та гурт поетів посіяли чимало живих зерен на тому облозі, тільки зерна ті ще ждуть якоїсь живущої сили — може, бурі? — щоб зійти й процвісти. Коли б який новітній утопіст, мистець натурою, продумав, а головню перевірів і освітив почуттям ті елементи, які вже досі визначились в белетристичній утопії, то він уже міг би створити видиво прийдешнього життя, а не вмирання людськості. Котрий момент взяв би він з того життя, дальший чи ближчий, це залежало б від його фантазії, бо їй не можна становити штучних границь, але якби він малював життя, то змалював би у всякім разі й боротьбу з її стражданням і, може, навчив би нас любити й поважати її, яко високий й конечний життєвий чинник. Адже не страждання, конечне сполучене з боротьбою, робить її часто ганебною й брудною, а ті умови, в яких вона від-

бувається тепер. Сором не болю від ран, а того, що вони завдані биттям головою об золотий мур, виведений нашими ж власними руками. Ганебне не трагічне горе подоланого в чесному бою, не те високе щастя, що здобувається перемогою в рівному поєдинку, ганебне те, коли безсила лютість душить невільника, що сам себе запродав у неволю, а мусить цілувати руку панові своєму, хоч ладен би був гризти її; ще ганебніша тупа самовтіха робовласника, що чваниться скарбами, здобутими з чужої поневоленої праці. Брудні не інстинкти й пристрасті наші, а їх спотворення через купівлю й продаж того, що не повинно ставитись на торг. Оцей сором, ганьба й бруд заводять гнилизну в нашому житті. Всі розглянуті тута утопісти від Т. Мора і до А. Франса згоджуються в цьому, свідомо чи несвідомо, і їх оптимізм чи песимізм залежить від їх певності чи непевності в тому, що ця гнилизна може зникнути колись із людського життя. Але самого переконання чи скептицизму ще мало для утопіста-белетриста. А. Франс даремно становить ідеалом для такого белетриста «не бажати й не боятись»,—кому «ні гаряче ні зимно» від думки про можливість інших, справедливіших або тяжчих форм життя людськості, той краще б не брався до пера, щоб писати «утопію», бо, напевне, вона вийде в нього «подібна до міді дзвінкої» і своєю мертвотою тільки вгашатиме живий дух читача. Але хто здатний почувати щастя й горе, боротьбу й перемоги «дальнього свого» на просторі всіх віків прийдешніх, хто тямить розпізнавати не тільки кришталі та скам'янілості людської психології, що звуться «мораллю», але й живі індивідуальні форми її, хто має снагу на основі їх творити живі, не автоматичні образи, той нехай би не ховав світача свого під накриття, а постановив його на високому місці просвічувати шляхи в прийдешнє. Учений скаже нам, чи певні ті шляхи, чи справді доведуть вони до визначеної мети; публіцист оцінить, чи справедливі вони та чи корисна й сама мета; але тільки белетрист і поет можуть нам розказати про терни та квітки нових шляхів, про світло й плями нових світачів. Вкупі з митцями будемо ми прагнути й боятись, любити й ненавидіти, будемо жити не тільки в минулому й теперішньому, але й в прийдешньому, але й у вічності, наскільки може сягнути в неї наша фантазія. Хто відкриває прийдешність нашому почуттю, той поширює межі вічності нашій душі.

НЕЗАКІНЧЕНІ СТАТТІ

Про козаків маємо певні звістки тільки з XVI в. В князівстві Литовському всі землі були власністю державною і ділились на служби (по 200 десятин), їх роздавали, а за те ленник (привілейованик) мав постачати одного чоловіка на службу до війська, хто того не справляв — «службу» тратив. Господарство було натуральне (хліборобство менше цінилось, а більше пасіки, «боброві гони», «затони», дигтарство і т. ін.). В XVI в. через татарські напади «служби» на півдні України розбирались неохоче, їх тоді уряд став роздавати громадам з тим же обов'язком: постачати одного вояка, а громаді давалась автономія адміністративна. Се, певне, початок козацтва. XVI в. спогадуються козацькі походи на татар і один бунт селянський (з ватажком козаком) проти подільської шляхти за землю. XVI в. козаків вже багато.

Староста черкаський і канівський Дашкевич просив у великого князя литовського особної організації для козаків, але не дано.

В половині XVI в. заснована Січ. Козаки й січовики провадили оборону [слово нрзб.], але й мали «уходи», місця для промислів (рибні, мисливські і т. ін.). По Київщині, Полтавщині, Херсонщині, Катеринопільщині цінився не грунт, а натуральні багатства. Боронились «уходи» кордонами козаків в дві зміни (осінню й весняну).

В Литві селян-кріпаків не було, «холопи», здається, були бранці. Дев'ять десятих селян були зовсім вільні особисто і юридично, переважно безземельні орендарі, часом оренда була спадкова, тоді за неї платилась дань (часом натурою) або відбувалась військова служба.

Польське право (після Люблінської унії *) волю скасувало, в Польщі вже було на той час кріпацтво; «земляне» [слово нрзб.] отримали право на особу селян.

По польському праву служилих селян не було і козаків хотіли повернути в стан наємного чужого війська та обмежити реєстром. Їм ішла плата, але абияк. Їх мало бути 6000 з «старшим» (козаки звали його гетьманом). Ніколи організація козача не була виразно затверджена сеймом, і були вічні суперечки між козаками і польським урядом.

Багато людей читає велику поему «Утрачений і повернений рай», де говориться про створення світу, про те, як перші люди утратили рай, як потім віра в Христа вернула їм той рай. У нас на Україні від певного часу почали читати «Утрачений рай» не тільки люди дуже письменні, але й такі, що не мають часу багато читати і займатись великою освітою, хоч і раді б її мати. Найбільше люблять сю поему ті «брати-християни», що то їх інші люди звивають «штундами», читають вони її, запевне, через те, що там гарною і величною мовою розказується про те, що кожний з них читав у Біблії з вірою і повагою. Може, дехто з таких читателів запам'ятав і ймення того, хто написав сю поему, отже, знає, що звався той письменник Джон (по-нашому Іван) Мільтон і що писав він «Утрачений рай» по-англійськи, а потім вже була та поема перекладена на різні інші мови, між іншими і на російську (ми чули, що хтось переклав її і на українську, та не знаємо, чи вже той переклад де надрукований). Але не кожний навіть і з більш письменних читателів знає про життя Джона Мільтона, не кожний знає, що Мільтон був не тільки великим поетом, але й завзятим борцем за вільність віри, думки і слова у своїй країні, що він усе своє життя служив тому, що сам уважав за правду <і що й тепер чесні та освічені люди правдою називають>. Служив він сій правді, не жалуючи ні часу, ні здоров'я, за те ж його й досі шанують і пам'ятають в його рідній стороні Англії, дарма що вже більш ніж 200 літ минуло з того часу, як він умер. Ми думаємо, що кожному з його читателів цікаво знати про його життя, та не кожний знає, де про нього довідатись, а хоч би й знав, то не кожний вміє читати на чужих мовах, а на них багато є напи-

сано про Мільтона. По-українськи досі ще нічого не було про нього написано, та й по-російськи дуже мало. Отож ми надумали списати коротко по-нашому те, що вчитали про нього у його власних книжках і в книгах інших людей, писаних на різних чужих мовах. Може, ті наші земляки, що читають «Утрачений рай», схотять прочитати і нашу книжечку, може, хто схоче довідатися більше про ті часи і справи, про які ми могли б тут згадати тільки дуже коротко, то ми будемо цьому дуже раді і, якщо матимем силу і змогу, розкажемо колись довше про все те.

Тепер же ми розкажемо про життя і писання Джона Мільтона, а разом з тим мусим розказати хоч коротко і про те, що діялось в його країні в той час, як він жив, бо інакше трудно розказати про його думки і роботу і трудно зрозуміти їх. Мільтон щирим серцем обзивався на все, що діялось навколо нього, він жив не монахом-пустельником, а щирим робітником серед своїх людей і коли часом у чому помилявся укупі з ними — бо як і коли люди не помиляються, — то зате вкупі з ними шукав правди і боронив її, а це значить, що життя його народу було його життям. <Зате було у нього багато друзів, а ще більше ворогів.>

Вже хутко 300 літ мине з того часу, як вродився Мільтон, було це 1608 р. в місті Лондоні, столиці англійського королівства. «В Лондоні я вродився, і роду я чесного, — писав він потім сам про себе, — батько мій чоловік порядний, мати відома всім як жінка добродійна і милосердна».

Батько його був нотаріус, чоловік не дуже багатий, але й не вбогий, протестант¹, дід був католик, і кажуть, що ніби він одібрав спадок од свого сина, Мілтонового батька, і вигнав його з дому за протестантство, так що той ще зовсім замолоду мусив сам на себе заробляти, однак не зрікся нової віри протестантства, а виховав у ній свою родину. І було те виховання не тільки протестантське, а навіть пуританське. Пуританами (себто «чистими») звалися протестанти, що дуже міцно трималися своєї віри і поводитися в житті дуже поважно, уминаючи всякої

¹ Протестанти — християни, що не тримаються ні греко-, ні римсько-католицької віри, наприклад лютерани*, кальвіни*, англікани* і інші.

розпусти, а часом навіть таких речей, що скрізь уважаються дозволеними, як, наприклад, танці, музики, театри і т. п. Правда, батько Мільтона не був таким уже суворим пуританином, він сам був добрий музикант, чудово грав на органі і складав пісні для органа, навчив грати і співати і свого сина Джона, що мав гарний голос, коли той був малим хлопцем, і не раз потім дякував син своєму батькові за його милу науку, що потішала його сумні дні при старощах і сліпоті.

Хоч батько Мільтона і не був дуже заможним, але дуже дбав про виховання свого сина. «Ще за дитячих літ,— писав потім Мільтон,— навчили мене окремі учителі і дома, і в школі чужих мов і деяких наук, за се я дякую своєму батькові, боже, заплати йому за його дбайність і горливість до мене». Дома вчив його дуже вчений і знакомий чоловік Томас Юнг, суворий пуританин, за своє пуританство він згодом був навіть вигнаний з Англії і скільки літ прожив за морем. Мільтон дуже його любив і писав йому щирі листи і гарні вірші на чужину. Мільтон був у добрій згоді і з учителями, і з наукою. Ось як він писав про своє тодішнє вчення: «Батько мій призначив мене ще змалку до науки, і я взявся до неї так щиро, що, маючи ще тільки 12 літ, часто просиджував за книжкою до півночі, це, мабуть, найперше й пошкодило моїм очам, бо вже й тоді мені часто голова боліла. Але се не зменшало у мене завзяття до науки, і батько мій, окрім школи, ще дома учив мене, беручи окремих вчителів, а потім, як я вже багатьох мов навчився і набрався ще більше смаку до солодоців науки, послав мене батько в Кембрідж, в нашу крайову вищу школу».

Життя у вищих школах в Англії було в ті часи подібне до монастирського. Устави їх були такі й зовсім монастирські, та тільки не скрізь і не завжди їх твердо трималися, багато залежало від начальника школи та від учителів. В тій школі, де був Мільтон, життя учнів було досить вільне, часом аж занадто вільне, як сам Мільтон пізніше писав, ганячи англійські школи. Учили в них по-старосвітськи, не давали ученикам нових книжок, а все більше вчили по старих латинських та грецьких, дуже старались про те, щоб учні добре говорили і писали по-латині та виучували багато всього напам'ять. І тут запевне багато залежало від учителя, як учитель був добрий і тямущий, то й ученики більше знали такого, що справді

варто знати. А в тій школі, де був Мільтон, було скільки добрих учителів, між ними один надто розумний, Міде. Він писав різні роз'яснення на св. письмо і в одній своїй книжці про Апокаліпсис пророкував, що в Англії хутко настануть великі зміни в церкві і в державі; якщо він помилявся у тому, що власне так треба розуміти Апокаліпсис, то все-таки в пророкуванні своєму не помилився. Міде був великим ворогом католиків і намовляв усіх протестантів-різновірців з'єднатись і боротись проти католицизму. Учив він дуже зручно, так що в нього ученики не заучували напам'ять нічого, а до всього розумом доходили. Він задавав завданки ученикам, давав їм ради, але не втручався в те, як вони вчили задане. Удень вони вчилися, як собі хотіли, а тільки увечері приносили вчителеві свою роботу. Завжди він починав розмову з учениками словами: «Чого ти не знаєш? (у чім ти не певний? *guid dubitas?*)» — і роз'ясняв їм те, чого вони самі не розуміли, а потім з молитвою і благословенством відпускав їх. Той учитель, що найближчий був до Мільтона, був завзятим кальвіністом і мав собі велику шану у пуритан. Та й між учениками, товаришами Мільтона, було більше пуритан, ніж звичайних протестантів, про них говорили, що вони, наприклад, не стають при молитві на коліна і моляться не по молитовнику і не заученими молитвами, а так, як кому на думку та на серце спаде. Деякі з учителів були неприхильні до короля, одного такого учителя, на ймення Джіль, тяжко покарав суд за те, що він, будиши напідпитку, сказав: «Нашому королеві за прилавком торгувати б, а не королювати!»

В той же час, як Мільтон був у вищій школі, туди приїздив учений голландець Доріслав і прочитав скільки лекцій про давній Рим, а при тому говорив, що тільки тоді цар має право царювати, коли його вибере увесь народ і згодиться по волі слухатись його. За такі речі Доріслові заборонили читати лекції, і він мусив вибратись з Англії. Таких учителів, як Міде і Доріслав, було у вищій школі небагато, і Мільтон пізніше не дуже-то добрими словами згадував вищу школу, та раз і в школі прилюдно говорив проти того способу учити хлопців, якого всі учителі тримались, але все-таки він там багато навчився, бо хто сам до науки здатний та охочий, той, певне, скрізь чогось доброго навчиться. Мільтон у школі, як і дома, просиджував над книжками цілі ночі і надто

любив читати про життя і державний лад у давніх і новітніх народів. З його тодішніх писань видно, скільки він учених книжок перечитав і скільки мусив знати напам'ять усякої всячини з латинських, грецьких та англійських книжок.

Окрім учіння, молодий Мільтон знаходив час і охоту читати пісні та оповідання давні і новітні, завчасу почав їх любити і навіть сам почав складати пісні дуже рано — дитиною 10 літ, а підлітком 15 літ перекладав Давидові псалми на англійську мову. Найбільше любив він поважні книжки, наприклад, пісні та оповідання про події з святого письма, але не цурався він і «світських» пісень, аби тільки були вони гарні. Як усі освічені люди того часу, читав він найбільше латинські та грецькі книжки і сам спочатку писав більше по-латині, бо тоді всі учені люди вміли писати і говорити сею мовою. У вищій школі часто приходилось писати латинські промови, вірші, бо тоді був звичай, що коли приїздив у школу який вельможа або король, то школярі вітали їх віршами, латинськими промовами і складали та представляли для них комедії.

Мільтон написав багато таких віршів, та вони не дуже гарні, бо навряд чи можна з примусу написати щось гарного. Найкраще, що він написав за той час, се листи в віршах до свого батька, до учителя Юнга та до свого друга, бо там він писав з меншими хитроцями та з більшою щирістю. Щирість була і в тих його промовах, що він писав, коли приходилося з кимсь сперечатись про яку-небудь наукову річ (такі сперечки не тільки не заборонялись у вищій школі, а навіть навмисно уряджались). З гострих завзятих слів знати було, що той, хто говорить так замолodu, буде колись не останнім бійцем за правду і не дасться легко на наругу, якщо до чого прийдеться.

Не цурався Мільтон і тих забав, якими тоді займалися молоді паничі, умів зброєю володіти, співав у хорі, грав у церкві на органі, тільки не приставав ні до яких розпусних вигадок своїх товаришів, а ще навіть ганив їх за те. Тим же, певно, й вони прозвали його «кембріджською панянкою», а може, так прозвали його ще й через те, що був він тоді гарний на вроду, мав ніжне безвусе обличчя і довге, ясне, кучеряве волосся, вдачі був тихої, не любив битись і сваритись, а тільки говорив те, що йому правдою здавалось. Уже тоді писав він якось:

«Робити по правді, не ждучи слави, се краще, ніж усяка слава».

У вищій школі пробув Мільтон 7 літ і скінчив добре, так що йому дали звання «магістра» (то значить «старший в науці»). Після того він поїхав додому, до батька. Там родичі та знайомі стали йому казати, що пора йому вибрати якусь таку роботу, щоб уже самому заробляти на хліб, але він щось не міг одразу ні на що зважитись. Мати його хотіла, щоб він став за попа, але він не мав до того жодної охоти, бо вже й тоді дуже невисоко цинив попівський стан. Неволя церковна і присяга були йому противні. Батько хотів, щоб ішов служити в суд, але й се було йому не до мислі. Так він прожив собі у батька скільки літ, провадячи ще далі науку, читаючи книжки та пишучи вірші, за той час він чимало гарних пісень написав. Тоді ж написав він і комедію, що потім представлялась при дворі однієї графині; комедія та була дуже поважна, в ній не було нічого лихого та пустого, але все-таки пісні його кращі від неї. Згодом Мільтон надумався поїхати за море, подивитись на чужі сторони та звичаї. В ті часи, та й тепер воно так, в Англії кожний вчений та хоч трохи заможний панич коли кінчав школи, то мусив потім поїздити по чужих країнах, щоб побачити, як там люди живуть, а при тому й собі переїняти, що доброго побачить; і тепер в Англії виховання панича або панни вважається неповним, нескінченим, поки вони не побувають за границею.

Коли Мільтон виїздив на чужину, то один великий пан, даючи листи до своїх знайомих, казав йому на прощанні: «Нехай у тебе будуть думки закриті, а очі відкриті», себто будь собі на умі, до людей придивляйся, а себе не виявляй. Не радив йому пан той говорити про віру, як де до того прийдеться, бо, мовляв, їде він у католицькі сторони, де протестантизм і так не конечно велика честь. Але Мільтон був уже такої натури, що правди ховати не вмів. Скрізь його чужі люди добре приймали і щиро вітали, бо всякий бачив, що це людина вчена і дотепна, але він хоч і був дуже вдячний добрим людям і повадився з ними гречно, а все-таки як де заходила мова про віру, то він не ховав своїх думок, і за те йому часом, і в очі і поза очі, давали догану чужі люди.

Іздячи по чужих краях, Мільтон бачив багато такого, що стало йому на весь вік згадувати, і потім писав він,

що то були його найкращі часи, коли він їздив по Італії та дивився гарні картини, статуї, перечитував нові хороші пісні та слухав чужих розумних людей. Бачив він чудові картини італіянських найкращих малярів Рафаеля та Мікеланджело, де було намальовано і рай, і пекло, і потоп, і перші люди, і свята сім'я.

Все то картини чудово гарні, славні не тільки по Італії, але й по всьому світі, ще й тепер багато людей з чужих сторін з'їздять до Рима дивитись на них. Все те, либонь, стояло Мільтоніві в думці тоді, як він, уже сивим дідом, писав свій «Утрачений рай». Там же, в «Утраченому раю», видно, що часто спогадував він і великого вченого Галілея, що був засуджений ченцями за свою науку про те, що не сонце ходить навколо землі, а земля навколо сонця; тепер се всі знають і по школах учаться сього, а тоді вважали за великий гріх, коли хто так казав. Цікаво було б розказати довше про сього Галілея, та тут уже не маємо на се ні часу, ні місця. Бачив Мільтон багато академій, таких товариств з учених людей, скрізь там його добре приймали, і він написав немало італіянських та латинських віршів на спомин тим товариствам.

Загостювався Мільтон на чужині, більше ніж проїздив він там, хотів було й більше пробути, хотів проїхати в грецьку країну і в німецьку, та почув, що вдома, в Англії, щось не гаразд діється, тоді залишив він думку їздити далі, а вернувся додому, у своє рідне місто Лондон, бо гадав він, що не годиться доброму громадянинуві вештатись по чужих краях, коли він може дома щось допомогти чи порадити при лихій годині. А година була справді лиха. Тут ми мусимо на який час залишити розказувати про самого Мільтона, а розказати, хоч коротко, про те, що діялось в Англії за той час, поки Мільтон вчився і їздив по чужині.

Ще тоді як Мільтон вступав у вищу школу, часи в Англії були тривожні, старий король умер, умер і наслідник, що любив пуритан, а замість нього на троні сів брат його Карл I, чоловік химерний, протестант, але до пуритан неприхильний, не дуже розумний, та завзятий. Молодий король усе хотів по своїй волі робити, та англичани вже й в ті часи не звикли були слухатись короля, як бога, а звикли свої ради скликати і радитись про нові закони та різні крайові потреби, а часом і про те, чи слід

робити так, як наказує король, чи ні. Після тих рад часто виходило таке, що пани й міщани, було, не хотіли помагати королю на війні ні людьми, ні грошима, не давали йому грошей на його потреби, зменшували податки в казну і на церкву. Коли ж молодий король Карл задумав потроху скасувати ті ради, то англічани почали бунтуватись, спочатку де-не-де робили проти короля змови, а потім зняли велике повстання, про яке ми ще розкажемо далі, як до того дійдеться. В той же час, як Мільтон вчивсь у вищій школі, багато людей було покарано, деяких навіть на смерть, за те, що вони замишляли проти короля або не слухали його. Незабаром молодий король оженився з французькою королівною, і то було прикро протестантам та пуританам, бо молода королева була католичка, отже, пуритани боялись, що вона заставить короля дати різні права та милості католикам, що уже в ті часи не мали такого права в Англії, як протестанти, і дуже ворогували з ними. Звичайним протестантам гірше не стало, але пуританам прийшлося погано і деякі мусили втікати за море, от як учитель Мільтона Юнг. З того всього повстав неспокій в краю і, не вважаючи на суди та кари, все ріс і розширювався.

Мільтон був уже тоді поетом і вченим, вдача у нього була палка, і через те не дивно, що пізніше він зробився борцем за волю слова, віри, людини і за політичну волю взагалі. Чого воно так мусило вийти, ми зараз допровадимо.

Люди, що складають пісні до послухання або до читання, звуться поетами, ті, що пишуть оповідання, звуться письменцями. Справжніми поетами і письменцями варто називати не тих людей, що можуть складати пісні та оповідання тільки для заробітку, або для слави, або з примусу, а тих, що не можуть не складати, хоч би й не хтіли. Їсть такі люди, що коли їх вразить що або дуже втішить чи засмутить (а діймає їх і своє і чуже горе та радість), то зараз у них немов огонь загориться в серці, а в голові думки роються так швидко, що здається, якби не спинити їх та не вимовити їх гарними голосними словами або не списати щиро та доладно, то можна збожеволіти або так засумувати, що серце розірветься. Як тільки ж складеться пісня чи оповідання, то хочеться їх людям віддати, щоб і вони журились тим горем, тішились тією втіхою, що вилита в пісні, в словах, бо поетові чи письменцеві і вті-

ха, і горе однаково милі, коли вони вже виспівані в голосній пісні, вимовлені чи списані щирими словами. І нема поетові-письмовцеві гіршої кари, як коли хто заборонить йому свої пісні пускати між люди або хоч для себе списувати (складати у думці ніхто не може заборонити, та незаписане забувається, а гірко, коли заставляють забувати те, що миле). Отже, бувають такі лихі часи, коли лихі люди можуть забороняти поетам і письменцям списувати свої думки по волі. Такі лихі люди для своєї користі (вони-то часом кажуть, що то робиться для добра всіх людей!) не пускають на світ не тільки пісень та оповідань, а й жодних таких звісток в газетах, що немілі або небезпечні для них, не дають друкувати нічого такого, що їм не до мислі. Для того вони настановляють осібних урядників, щоб гляділи, переречитували все, що тільки де люди хотять друкувати, і щоб забороняли все, що, на їх думку, здасться не до ладу, а потім би пильнували, щоб хто не надрукував забороненого. Коли ж хто надрукує, то такі книжки спалити чи як-небудь знищити, а того, хто їх написав чи надрукував, карати. Де панують такі звичаї, то там, звичайно, не тільки писати, але й говорити прилюдно про недозволені речі забороняють. Коли в якій країні робиться так, то кажуть, що в такій країні панує неволя слова. Так робилося в Англії за часів Мільтона, <так робиться тепер у нас, в Росії>.

Як гірко поетам і письменцям без вільного слова, так само гірко і вченим людям. Справжній учений чоловік тяжко працює, доходячи розумом до правди, скільки книжок мусить він перечитати, скільки розумних речей переслухати, скільки чужих мов навчитися, щоб розуміти усі книжки, які потрібні для його науки. Часто губить він своє здоров'я, ночей не досипляючи за наукою, трудячи очі над писанням та читанням або над розгляданням дрібнесеньких звірят, рослин та порохів (бо й вони для науки потрібні!). От врешті довідається він чогось такого, чого люди ще досі не знали, і радіє він з своєї нової правди, і хотів би він її всім розказати, щоб усі просвітилися і скористали з неї. Добре, коли має він вільну волю, але ж часом буває так, що не дають йому ні писати, ні говорити про його правду, ні йому самому, ні ученикам його, бо не подобається вона тим людям, що взяли собі право дозволяти і забороняти, і гине тоді марне тяжка праця, і мовчить нова правда.

Коли де діється таке,— там = неволя науки. Так діялось в Англії за Мільтона, <так тепер у нас>. Колись давно в Англії і в других країнах палили не тільки вчені книжки, а навіть самих вчених людей, <у нас людей не палять, та зате часто «печуть без вогню»>.

Єсть люди, що звуться християнами, та мало думають, що воно таке, теє християнство, ходять собі до церкви, до якої там хто звик, і не дуже дбають про те, щоб розуміти, що там у тій церкві читається, «вже ж,— думають собі,— святе воно, коли його в церкві читають, а чи до ладу читають, то вже попове діло, він до того вчився, то й знає». Але є такі люди, що не можуть вірити наосліп, от вони й читають святе письмо сами, не впевнюючись на попа, і читають, і думають, і додумуються часом до такого, що і попам, і парафіянам здається нечистю, гріхом, безумством. Та вже гріх чи не гріх, а не може людина, коли тільки вона щира, одректись од того, що здається їй правдою, так як не може поет мовчати про те, що палить його серце, так як не може учений уважати свою нову правду брехнею. Тяжко бити поклони перед іконами тому, хто вважає їх просто за мальовані дошки, тяжко сповідати гріхи попові, уважаючи його за гіршого грішника, ніж сам, тяжко молитися тому, у що не віриш. Не можна вірити, коли не віряться, хоч би й хотів. Тяжко ховати свою віру чи своє безвір'я. Отож попи, хоч тепер вони вже й знають, що вірити вони не заставляють, то все-таки заставляють хоч про людське око триматися їхньої віри, щоб, мовляв, не було соблазну поміж християнами. Не трудно зрозуміти, чого їм такий страшний той «соблазн». Врешті, в давні часи були такі попи, та, може, й тепер де знайдеться такий, що думали, ніби вони рятують грішну душу єретика тим, що мучать і палять його тіло, і тепер інші думають, що вмовленням, «собеседованием», ляканням пеклом та обіцянками раю можна когось заставити повірити в те, що для нього перестало бути святим. Та таких щирих людей мало, а більше таких, що дбають тільки про людське око та про свою кишеню, або таких, що сами і не дуже-то вірять, та думають, що коли мужик не боїтиметься пекла та не багатиме заслужити раю, то зробиться харцизякою і злодюгою і «зовсім пуститься берега»; таких людей було і є багато і поміж попами, і поміж панами, і скрізь вони намагаються силувати старовірів, нововірів, чужовірців і «безбожників» ходити до тої

церкви, яка найбагатша та найсильніша в цілій країні, де православна, то до православної, де католицька, то до католицької, де яка інша, то до тієї. Отож в якій країні силують людей триматись якої одної віри і забороняють їм відправляти одправи, які хто хоче, говорити і писати про віру по волі, то там, значить, неволя віри. В Англії вона була за часів Мільтона, <а в нас і тепер є, се всякий знає>.

Кожна людина хотіла б, щоб у тій стороні, де вона живе, та були б такі закони і порядки, щоб при них їй було ліпше жити. Коли тяжкі податки, то хотілось би, щоб вони були менші, коли військова служба довга і тяжка, то щоб була коротшою і легшою, коли суди погані і дорогі, то щоб були ліпші і дешевші, і багато може знайтись такого, що не кожному здається добре впорядкованим. Та тільки один чоловік не може переробити цілої країни так, як йому до вподоби, треба, щоб так, як він, думало багато людей, щоб вони схотіли поправити усе те, що в країні не гаразд, або й зовсім що-небудь нове придумати. Коли хто спокійної вдачі, то терпить, хоч і погано йому жити, а коли хто рухливий та завзятий, то метушиться, ходить, говорить між людьми, та громаду збирає, та переконує ту громаду, щоб вона поправляла закони й порядки сама або просила б у старших чи там у царя якої полегкості. Та часто і таким завзятим людям приходитьсь мовчати, бо старші і царі часто дуже не люблять, коли хто в державі втручається до тих законів та порядків, що встановили вони самі та прадіди їх. Отож вони й наказують хапати всякого, хто буде «мутити народ», хто заводитиме усякі спілки, недозволені від уряду, хто ходитиме сам і скликатиме других на всякі ради (віча). Хто мовчить, «аби лихо тихо», той хоч ні до чого доброго не домовчиться, та зате сам буде цілий, а хто такий вдався, що не вміє мовчати або вже дуже його кривда дошкуляє, то завдадуть покуту, посадять у тюрму, вишлють геть з рідної сторони. Таке робиться в тих сторонах, де нема волі зібрань і волі спілок. Воля зібрання була вже досить велика за часів Мільтона, та все-таки не повна, <а в Росії її і досі немає>.

Нема нічого гірше, як коли людина не має спокою і вільної волі у себе дома і в своїх власних справах. Коли тебе завжди хтось підслухає та висліджує, а потім ще й набреше на тебе, то вже хоч який ти спокійний та смирний,

а се тебе до серця дійме. Отож у тих сторонах, де нема волі слова, волі віри, волі зібрань та спілок, ніхто не може бути певним, що за ним не наглядають, надто коли він освічений, учений чоловік, напевне підслухають, а чи не говорить він чого «небезпечного», а чи не пише він чого забороненого, а чи не ходить він куди не слід. Для сього в таких невільних країнах старші і царі тримають окремих людей — шпигів, шпівонів (часом сю роботу роблять і жандарми та поліцейські) — і платять їм за се чималі гроші. Вони підслухають, наглядають, слідкують, читають на поштах листи «небезпечних» людей. А потім по доносу таких шпигів або й просто по першій-ліпшій брехні приходять жандарми з поліцією, трусять небезпечного чоловіка, і коли витрусять щось небезпечного, то забирають до поліції, саджають у тюрму або й висилають куди-небудь без жодного суду, так що людині нема перед ким навіть оправдатися, і нема кари жандармам і поліції, хоч би вони кого арештували або заслали, «помилившись». <Коли де такі добрі порядки, що до людей можуть щохвилини по першій-ліпшій брехні убраться в хату, все перетрусити, а потім господаря трусити, хапати і запроторювати без суду і розправи, хоч би й нічого не знайшли, або «помилившись» запроторили, то не буде їм кари.> Там ніхто сам собі не пан, бо він не має особистої волі. В часи Мільтона в Англії була особиста неволя, <але й на десяту долю не така люта, як тепер у нас>, хоч по закону вважалось, що її не повинно бути.

Усе оте вкупі — неволю слова, науки, віри, зібрань і спілок і особисту неволю — освічені люди звуть політичною неволею (громадською, державною неволею). Вона була в Англії за часів Мільтона, <чи єсть вона в Росії, не будемо казати — розумному досить, та й тепер наша річ не про се — так, до слова прийшлося — уже й так ми дуже довго розговорилися про сее. Вернімось же до Мільтона>. Чи міг же він терпіти її мовчки? Запевне ні, перш усього через те, що у нього було щире серце, вразливе на кривди і чутке до правди, а до того ж він був справжнім поетом і письменцем, значить, не міг промовчувати своїх думок.

<Передмова. Тема книжки. Що таке політичний стрій (пояснення слова «політичний»). Маємо говорити про готові форми, про здобуту вже іншими людьми волю, не дуже вдаючись в те, який би міг бути ще кращий лад на світі, і чи можна його осягти, і як власне це зробити. Про се прийшлося би багато говорити і ще більше сперечатись, а тут ми хочемо коротко і без сперечки розказати про те, які уже тепер де встановились у людей політичні звичаї, котрий же звичай краще, а котрий гірше, кожний читець нехай зважить сам. Наше діло тільки розказати. Говорячи про різні звичаї, ми будемо спогадувати про те, чи єсть вони в тих сторонах, де живуть.> Наші люди, такі, що говорять нашою мовою, живуть, як те всякий знає, більш усього в Росії, а менша частина їх живе в Австрії, в Галичині, і правляться вони законами тих держав і мусять коритись тому ладові, який у тих державах заведений, хоч і не знають добре, які ті закони і що то за лад <панує в їх рідній стороні>. Інші люди думають, що простому чоловікові того й знати не треба, що досить з нього, коли він буде слухати старших і вірити людям ученішим або просто багатшим та сильнішим від нього. Однак же і простого чоловіка тяжко карають, коли він вчинить що проти закону, а до того ж навіть в російських законах сказано, що ніхто не має права відмовлятися, ніби не знає закону. А звідки ж його знати простому чоловікові, що по вищих школах не бував і навіть прочитати законів тих не вмів, а хоч і прочитає, то навряд чи розбере, бо в Австрії вони писані по-німецьки, а в Росії по-російськи, та часом так круто, що не кожний і вчений одразу второпав. Слід би було, щоб люди тямущі написали хоч про найважливіші закони так, щоб кожний міг

розібрати. В сій книжечці пишеться не про всі закони, а тільки про ті, що належать до державного ладу, бо про всі закони, які тільки єсть, було б дуже довго писати, в одну книжечку не зложив би! По інших сторонах то навіть підлітків по школах учать про те, який лад панує в їх рідній стороні, які вони матимуть права і які обов'язки, коли дійдуть до літ. Там учать, що до громадських справ та до державних законів кожному чоловікові є діло, бо ніхто не повинен вповати тільки на начальство та на його розум, а й сам мусить знати, яке в нього є право і якого закону має слухати.

У нас діти того в школі не вчать, а з дорослих теж мало хто доходить, а хто хоче доходити та не має спромоги піти до вищої школи, то мусить читати сам по книжках. На нашій мові досі мало було написано про ці справи, та й те, що написано, не зведено до купи, тим-то думаємо, що і ся невеличка книжка, може, стане декому в пригоді, поки люди більше та краще понаписують.

Тут пишеться тільки про ті закони, що належать до державного ладу, або, як кажуть вчені люди, до політичного устрою. Політика — то слово грецьке і значить воно *г о р о ж а н с т в о*, бо колись було, та й тепер воно здебільшого так є, що в городах складались закони, а села мусили тільки слухати їх, отож усякий заведений по закону лад межи людьми через те звуть *г о р о ж а н с ь к и м* ладом або політичним строєм, хоч воно було б краще назвати громадським або державним ладом, бо не в тім сила, чи в городі, чи в селі видумано його перше, а в тім, що він вкоренився у великій громаді людей, що він стався законом для цілої держави. Думаючи так, ми і назвали оцю книжку «Державний лад».

Так от говориться тут про громадський лад, або політичний устрій, і не тільки тих держав, де живуть наші люди, але й чужих. Багато такого, чого в нас нема або тільки що починає заводитись, в чужих сторонах уже давно заведено, всі до нього звикли, а часом навіть воно вже їм обридло, і вони його скасували та завели собі інше.

Говорячи про чужі громадські порядки, ми все будемо одзначувати, чи схожі вони на наші, чи ні. Не будемо тільки говорити, чиї порядки кращі, а чиї гірші, бо то кожний може собі сам роздумати. Наше діло тільки розказати.

Державою зветься кожна така сторона, де над усіма людьми править один цар або один уряд. В одній державі може бути багато народів, як-от, наприклад, в Росії, де єсть і наші люди, і москалі, і поляки, й жиди, і багато інших, або як в Австрії, де теж, окрім нашого народу, є теж поляки, жиди, чехи, німці та інші. Часом один народ буває поділений межі двома державами, як, наприклад, наш, а польський, наприклад, поділений навіть межі трьома. Але єсть такі держави, де тільки один народ живе, от як в Італії. Тільки таких держав мало.

Держава може бути або підданою, або незалежною. Отак, наприклад, Болгарія має свого князя і свій уряд, але той князь і уряд мусять де в чому слухати турецького султана, залежать від нього, отже, значить, то держава залежна, піддана іншій державі. Знов же Росія — держава незалежна, бо російський уряд і цар не примушені нікого чужого слухати, мають свою волю у своїй державі і сами правлять нею, не питаючи сусідів.

Так само і народ може бути або незалежним, або підданим. Наприклад, італіянський народ незалежний (не весь, а більша частина його, менша ж частина і тепер піддана австрійському цісареві), бо над ним править не чужий король, а теж італіянець і всі старші чиновники (міністри і т. ін.) теж італіянці.

А наприклад, польський народ вже не можна назвати незалежним, бо він підданий російському цареві і урядові.

Коли яка держава незалежна, то то ще не значить, що у ній всі її народи вільні, бо вільність і незалежність то не все одно. От, наприклад, Росія, як ми вже сказали, се держава незалежна, але всі народи, що в ній живуть, залежать від російського царя, а до того ж не всі мають однакове право, наприклад, поляки мають менше права, ніж росіяни, жиди ще менше, ніж поляки, значить, ці народи, хоч живуть в незалежній державі, але сами не вільні. Знов же можуть бути народи піддані, але вільніші, ніж інші незалежні. Так, наприклад, до Росії належить країна Фінляндія, в ній нема окремого князя чи короля, вона піддана російському цареві, не має права сама починати з ким війни, але закони вона

собі має свої, не такі, як у всій Росії; фінляндський народ може сам собі закони писати і тільки здавати на розгляд цареві, цар, правда, може не ствердити якого там закону, але ж сам завести другого не може, а в Московщині може завести якого схоче, не питаючи своїх підданих. Отже, й виходить, що хоч московський народ незалежний ні від кого чужого, а фінляндський залежний, проте фінляндський народ вільніший від московського. Фінляндський народ має свої порядки, окремі від держави російської, а то зветься, що він має а в т о н о м і ю. Автономія — слово грецьке і значить по-нашому в л а с н и й з а к о н, своє право.

Держава може бути тільки або незалежною, або автономною, а зовсім поневоленою не може бути, бо тоді вона вже перестане зватися державою, коли в ній не буде ніяких своїх законів і уряду. Так, наприклад, Польща колись була державою незалежною, потім залежною, але ще мала деяку автономію, а тепер уже зовсім не має автономії, то й не зветься ні царством, ні державою, а просто Привіслянський край, та й годі.[...]

Як уже сказано, мало єсть таких держав, де жив би тільки один народ, а ще менше таких, де б усі народи були автономними і рівними межи собою, а се походить від того, що мало де різні народи збирались в одну державу по власній волі і розуміючи, навіщо вони те роблять, а частіше було так, що один сильніший народ завойовував інших, слабших, та й накидав їм такі закони і такий державний лад, до якого він сам звик. Часом же слабші народи, бачивши, що сами не можуть відборонитись від ворогів, нібито своєю волею ішли у підданство до сильного сусіда, а вже він не завжди планував їх автономію, надто коли вони не вміли за нею обстоювати. Через те ж і виходить, що держави раз у раз то більшають, то меншають, то й зовсім розпадаються, бо той, хто сьогодні сильний, завтра може ослабнути, хто сьогодні покірний, завтра може збунтуватись. Багато люди думали і писали про те, що може зробити державу міцною і не давати їй розпадатись. Інші думали, що коли держава буде оточена навколо морями, високими горами та широкими ріками, то тоді їй найлегше буде встояти незалежною.

Проте були держави, мало не з усіх боків одділені морем від іншого світу, а проте вороги вміли і з моря,

і з-за гір дістатися до них і повоювати їх. Китайці колись обгородили всю свою державу довкола високим муром, але стіна та нічого не допомогла ні від ворогів, ні від бунтів; тепер той мур стоїть в руїнах, і ніхто не думає поправляти його. Інші знов думали, що коли б усі люди, що належать до одної віри, та належали б до одної держави, то се вже було б найміцніше. Тим-то колись папа римський вважав себе найстаршим від усіх католицьких королів і хотів, щоб його слухались у всіх політичних справах усі католики. Але з того повстала така страшенна колотнеча на світі, стільки було війн, що й списати трудно. Врешті, люди думали і тепер багато хто думає так, що найкраще буде, коли в одну державу збиратимуться люди, що говорять одною мовою або хоч і не зовсім однаковою, а на скількох похожих між собою і мають однакові звичаї, себто люди одного народу. Тільки ж і се не завжди добре вдається, перш усього через те, що не завжди люди, говорячи однаковою мовою, мають однакові звичаї і однакові бажання. Так, наприклад, трапилось колись в Англії, що одна частина англійців навернулася до іншої віри, подібної до нашої штунди (баптизму), а коли уряд і другі люди, що держались давнішої віри, почали мучити нововірців, то вони вибралися зовсім з Англії і поїхали геть аж за море, до Америки, куди в той час багато людей з різних країн з'їздилося, шукаючи кращої долі. Перше ті англійські переселенці все-таки були залежними від Англії і підданими англійському королю, платили йому деякі податки і мусили помагати у війнах, але ж коли їх стало більше, вони забагатіли і стали міцніше, то вони зважили, що з англійського підданства користі їм ніякої нема, бо Англія нічого їм не дає, а тільки від них вимагає. Отже, вони об'явили, що хочать бути окремою державою, а коли англійський король на те не згодився, то вони воювали з ним, аж поки мусив згодитись, і тепер вони живуть окремою від Англії державою, хоч і досі говорять англійською мовою. На чому ж, коли так, може встояти держава, коли ні гори та моря, ні віра, ні спільна мова не можуть удержати людей вкупі, як тільки вони не схотять жити в згоді? От ми спогадаємо ще один приклад, а тоді й побачимо, як на се одповісти. Єсть на світі одна маленька держава Швейцарія, в ній зібралися люди з чотирьох різних народів — з французів, з німців, з італіянців і з романців*; навколо Швейцарії, з усіх чотирьох сторін,

лежать інші держави: Франція, Німеччина, Австрія та Італія, у сих чотирьох державах живуть такі ж люди, як і в Швейцарії, говорять такими самими мовами і віра в них така сама: католицька, лютеранська та кальвінська. Одного разу ті італійці, що перше були піддані австрійському цісареві, а потім одбилися від нього і заклали собі свою незалежну державу, запрошували швейцарських італійців пристати до них у нову державу. Але ті не схотіли, кажучи, що вони вже давно живуть при швейцарській державі і знають, що в ній добрі порядки, що в ній єсть людям воля, а чи буде їм така воля в новій італійській державі, вони не знають, але думають, що ні, бо в Швейцарії люди сами собою правляться, а в Італії править король та великі пани. Отак-то не схотіли швейцарські італійці змінити волю на неволю; краще їм було жити в спілці з чужими людьми та при вільних правах, ніж йти у підданство до італійського, хто б сказав свого, короля. І багато раз одбивались швейцарці від своїх сусідів, французів і німців, боронячи свою швейцарську волю, і таки оборонили її та й досі живуть незалежною і вільною державою. З сього прикладу ми бачимо, що найкраще стримати державу і вдержати добру згоду між людьми може воля і добрі порядки.

II

Але що ж то таке воля і які то добрі порядки? — може спитати інший. Що для одного добре, то для другого може здатись і злим. І справді, про се сперечок між людьми і вченими, і невченими було багато. Ми не будемо тут розказувати про ті сперечки, а скажемо тільки, яка думка вважається тепер найслухнішою: воля — се право кожної людини робити все, що їй хочеться, аби тільки не робити шкоди іншим людям, себто не ламати їх прав. Тут же просимо завважити, що коли людина обороняє свою волю навіть збройною рукою, то сим вона, хоч неначе й робить шкоду іншим людям, охочим нищити чужу волю, але ж, роблячи се, не ламає нічийного права, а тільки обороняється від напасника. Адже кожний має право обороняти своє життя, свою родину від розбійників, так само кожний повинен би мати право обороняти свою волю від кожного, хто хоче її зламати. На таке пра-

во далеко не всі пристають, бо не всім вигодно приставати на нього: одні занадто покірні та плохі або занадто ліниві, щоб могли боротись за свою втрачену волю, інші ж знов так звикли неволити других людей, що вже й не потрапили б жити серед вільного люду, тим-то вони, часом щиро, часом нещиро, говорять, що ніби не всі люди здатні жити по волі, і що, як світ світом, були, єсть і будуть між людьми пани і піддані, та що так і повинно бути, а хто хоче змінити такий лад, той або дурень, або злочинець. Нехай же й правда, що не всі люди здатні жити по волі, але які ж то люди? Се або люди хворі душею, божевільні, тих запевне мусимо замикати в шпиталі і наглядати, щоб вони не вчинили якої біди собі чи іншим, бо вони, звісно, непритомні; або знов се люди, що не хочуть розуміти чужих прав та для своєї користі вбивають, грабують та мучать інших людей, або такі, що не вміють поважати чужої волі і хочуть робити все, що їм хочеться, не думаючи про те, чи є від того шкода іншим людям, дбаючи тільки про свої права, а чужі ламаючи без ваги, — такі люди злочинці, і від них треба оборонятись <судом, правом і законом, а коли суд, право і закон не обороняють, то хоч і власною силою>. Не здатні жити по волі ще діти і ті люди, що не тямлять своєї власної волі і не знають свого права — сі люди не дурні і не злочинці, а просто або ще недорослі, або мало учені, темні, — діти можуть вирости, темні просвітитись, і тоді не здатні до волі стануть здатними. Невже ж того, хто виховує дітей і просвіщає темних, можна назвати дурнем чи злочинцем?

Люди покірні і безсилі, хоч і тямущі, теж не здатні жити по волі, але се тільки в тих країнах, де за волю треба ще боротись, де вона не встановлена і не забезпечена законом. Отже, виходить, ніби для того, щоб уміти жити по волі, а не по сваволі, то треба учитись. Се так справді і єсть, хоч, може, се багато кому здасться чудним. <Навіть ті люди, що з діда-прадіда звикли до вільних порядків, і ті все-таки вчать по книжках і вчать своїх дітей по школах навіть тому, що вони сами бачать щодня у своїй країні, аби розуміти, нащо і до чого воно діється і чи так воно діється, як треба. Коли хто хоче жити вільно, але не свавільно, то мусить учитися і думати про те, що таке воля.>

Тут, у сій книжці, ми найбільш говоритимем про політичну волю, себто про ті права людські, що залежать

від державного ладу. Про ту волю, що зветься економічною, себто таку, що залежить від багатства та бідності межи людьми, тут говоритиметься менше через те, що про се треба б написати другу книжку, бо в одній, та ще й маленькій, всього не зложип. Проте треба пам'ятати, що економічна і політична воля дуже залежать одна від одної, і се ми не раз спогадаємо, як будемо говорити про порядки і закони різних держав. Як ми вже знаємо, не в усіх країнах однаковий державний лад, а через те і не скрізь люди мають однакові права, однакову політичну волю. Одні народи вибороли вже собі такі права, про які другі ще ледве думати сміють; оце ж ми зараз будемо говорити про таку політичну волю, якої досягли в наші часи найвільніші держави.

Найвільнішою державою можна назвати таку, де люди мають всі людські і громадські права, які тільки встановлені на світі.

Людські права — се ті, які належать кожній людині окремо, а громадські — ті, що стосуються до цілої громади людей. Запевне, і ті, і другі дуже тісно сплетені межи собою.

СПОГАДИ ПРО МИКОЛУ КОВАЛЕВСЬКОГО *

Особисто трапилось мені пізнати його 1888 р. навесні, коли дочка його, що тоді недавно скінчила гімназію, почала збирати у себе молодь на журфікси. Були то не звичайні журфікси, а, краще сказати, зібрання для самоосвіти, і то самоосвіти спеціальної: там мали вестися розмови і читатися реферати з літератури, історії, географії України, взагалі з «украиноведения», як тоді говорилося в нашому товаристві, тим часом ще не дуже вправному в українській мові. Кажу «тим часом», бо тож, власне, одним з найголовніших завдань нашого товариства було привчання себе і других до поправної української мови: для цього мали служити реферати, зладжені молодими товаришами, а потім спільні розмови на теми, зачеплені в тих рефератах. До викладання систематичних лекцій були запрошені люди поважнішого віку, «старі». Скільки мені відомо, лекції ті,— з географії України,— викладались недовго, врешті, і само товариство існувало недовго, хіба з рік, воно хутко зменшило число своїх членів, змінило свою форму і програму. Зміна та мусила конечно наступити, бо в товаристві були люди по більшій часті дуже молоді, так звана «зелена молодіж», з дуже не виробленим напрямком і далеко не виясненим світоглядом, отже, в міру того, як розвивалися наші думки, вирізнялись і незгоди в думках. Про цю еволюцію не буду тут докладно розповідати, бо не прийшлося мені стежити за нею до кінця, та й взагалі розказую тут лише те, що так чи інакше належить до моєї властивої теми.

При самому заснуванні товариства мені не трапилось бути, отже і не знаю, наскільки і як власне проявилась

при тому участь чи ініціатива Миколи Васильовича. На першому ж зібранні, на якому мені прийшлося бути, Микола Васильович тримався здержано, сказати б, нейтрально, неначе боячись накидатись нам. Він вийшов, привітався з нами приязно, перемовився скількома незначними словами і пішов собі в свій кабінет. Він здався мені мовчазним і навіть трохи суворим, вразив мене також його блідий вид; та блідість ще збільшувала його подібність до мармурового бюсту. Обличчя його було класично гарне: біле, як срібло, довге волосся і борода хоч і робили його далеко старішим, ніж він був (тоді було йому літ 45), але надавали ще більшої краси та поважності його скульптурно правильному профілю і чудовим синім очам. Ті очі міняли свій вираз, як море свої барви, і часто в них можна було ясно прочитати думку раніше, ніж вона вимовлялася словами. Пізніше не раз трапилось мені бачити, як ті очі «грили» перед яким-небудь жартом, яким-небудь характерним анекдотом, заправленим незрівнянним, властивим тільки Миколі Васильовичу, юмором; як вони метали блискавиці гніву, грізби, одваги; але в той перший раз вони були тихі й спокійні, тільки глибоко-глибоко лежав якийсь великий смуток. Пам'ятаю, що, йдучи з тієї кімнати, де ми зібрались, до свого кабінету, він трохи заточився, утримався за одвірок, постояв трохи і потім вже подався далі. До кінця вечора сидів він у своєму кабінеті, відділеному від великої хати аркою, і нам видко було, як він собі щось писав за столом, вдаючись раз у раз до книжок. Здавалось, повільна й спокійна була та робота і ніщо не заважало їй, навіть наші голосні, завзяті розмови, що часто переходили в змагання або перебивались музикою та співом.

Коли ми вже зібрались розходитись, господар вийшов, повітав нас на прощання, лагідно всміхаючись і виражаючи надію бачити знов нас усіх через тиждень в своїй хаті.

Йдучи додому, в нашому гурті розмова йшла, звичайно, про враження цього вечора. На мої слова, що, здається, господар тільки з гречності терпить товариство своєї дочки в своїй хаті, хтось із товаришів сказав:

— Знаєте, коли це навіть так, то можна дивуватись, як у нього стає сили хоч би на гречність, інший на його місці й на світ не дивився б. Хіба ви не чули про смерть

тієї Ковалевської, що отруїлась недавно на каторзі,— адже це його жінка!

Тоді це ще було недавньою новиною, що Марія Ковалевська (жінка Миколи Васильовича) отруїлась на каторзі з іншими каторжанками, протестуючи проти нелюдського поведіння начальства з арештованими¹.

Микола Васильович і Марія Павлівна розійшлись задовго до її заслання, років через три після одруження. Люди, що знали близько їх обох, кажуть, що головною причиною розстання була несхожість в поглядах. Микола Васильович хоч завжди належав до радикального напрямку, але терористом, або, як тоді казали, «бунтарем», ніколи не був; жінка ж його належала власне до «червоних», що признавали «пропаганду фактами». У Марії Павлівни часом збирались її товариші на пораду, Микола Васильович ніколи не сперечався проти таких зборів у його домовіці, тільки сам ніколи не брав у них участі і навіть виходив з дому під час їх, щоб не заважати.

Марія Павлівна, набираючись дедалі все гострішого напрямку, вважала, що не має права підводити несолідарного з нею, а тільки високо толерантного чоловіка під риск бути арештованим за бунтарські збори у його хаті і за «укривательство» її самої на случай чого,— і зважила за краще забезпечити його від себе і своїх товаришів. Може бути, що несхожість в поглядах внесла певний холод в відносини подружжя Ковалевських. Так чи інакше, вони розійшлись. Поки Марія Павлівна була на волі, вона від часу до часу одвідувала чоловіка і дитину, що залилася у нього. Микола Васильович і після розстання відносився до жінки приязно і з пошаною, ніколи ні одним словом не винував її прилюдно за розірвання шлюбного зв'язку, потім підтримував її матеріально, коли вона сиділа у неволі, і навіть сам раз попав під суд за нелегальну поміч жінці, що вже була тоді на каторзі. Ніхто не важився при ньому повторяти ніяких здогадів і брехень про його жінку, про можливі причини їх розстання і про її життя на волі. Сам він дуже рідко говорив про свою жінку, при мені це трапилось тільки двічі; раз він розказував, як його судили за поміч їй, а вдруге, не хутко, через десять літ після її

¹ Про це розказано в Кеннана *, в його книжці «Спбір».

смерті, він говорив, що вона вмерла, як справжня героїня.

На другому зборі ми застали Миколу Васильовича в зовсім іншій настрої. Спочатку сидів він за столом поруч з двома-трьома старими, до яких прилучилось і кілька молодих і де велась мова про те, які книжки давати читати народові. Тим часом по інших гурточках велись окремі розмови, що переходили часом в гарячі сперечки. Микола Васильович не втерпів, вийшов з-за стола і, переходячи від одної групи до другої, то перебивав сперечку жартом, то ясною фразою пробував дати формулу заплутаній і затемненій для самих бесідників розмові, то спинявся надовше, і тоді розмова уступала місце довгому палкому монологові Миколи Васильовича. Треба сказати правду,— слухати довго і терпляче Микола Васильович не вмів, йому не ставало терпцю чекати, поки бесідник його манівцями добредеться до своєї мети, Микола Васильович переймав свого бесідника і, запанувавши над ним своєю блискучою діалектикою, вів його напростець і часом заводив туди, куди молодий бесідник ніяк не сподівався дістатись. Щоб витримати такий словесний поєдинок з Миколою Васильовичем і зостатись не збитим зі свого становища, треба було мати чималу діалектичну практику, а надто пильно стерегтись, щоб не потрапити в сперечку з самим собою, бо як тільки Микола Васильович завважив це, то вже перемога була його. Заневне серед нашої тодішньої громадки навряд чи були такі, що могли б удержати свою зброю перед таким «гартованим в боях ветераном», як Микола Васильович.

Тепер, за давністю часу, не можу пригадати, на яку тему говорив тоді Микола Васильович, пригадую тільки одну його промову, де він говорив нам, що ми повинні якомога швидше і завзятіше братись до роботи серед українського народу, підтримувати і розпалювати в ньому національне самопізнання, поки воно ще до решти не згасло, бо воно й так ледве блимає. Робота ця мала бути й легальна і нелегальна, при допомозі друкованого чи усного слова, при допомозі всяких заходів, окрім крутих і терористичних. «Коли ми зараз, не гаючись, і то завзято, запекло не візьмемось до роботи, то через 20 літ Україна буде трупом!» Ця фраза лишилась мені в пам'яті й досі, певне, через те, що тоді вона зробила

велике враження на нашу громадку. Промовлена вона була з таким щирим переконанням, з таким болем, з таким електризуючим поглядом, з таким тремтячим поривистим жестом, що після неї ми хвилини дві-три сиділи, як загипнотизовані. Далі знялись розмови, палкі та хаотичні, серед яких інший надто завзятий промовець вилазив на стілець або й на стіл, імпровізуючи тим собі трибуну,— в таких випадках Микола Васильович смикав палкого оратора за полу і просив дати води, аби вгасити «пожар красноречия», такі жарти нікого не ображали, а тільки вносили яснішу, спокійнішу ноту щирого юмору в наші доволі безладні дебати. Хто зна, коли скінчились би в ту ніч наші розмови, якби один з присутніх не положив їм кінця гучним акордом 12-ї сонати Бетховена. Останні згуки бетховенського *presto* зустріли весняне рожеве світання.

На останньому зібранні, яке мені трапилось бачити, вдача Миколи Васильовича виявилась ще в іншому, новому для мене світлі. Сталося це при таких обставинах. В той вечір були прочитані два реферати, зложені молодими членами нашого товариства. Обидва були написані з приводу статей в галицькій «Зорі» *. Один з приводу статті М. Комарова * «Хто ж справді винен і де наша робота?», другий з приводу статті Драгоманова * на ту ж саму тему, підписаної «Чудак, або й...». Та стаття Драгоманова була початком цілої серії статей, що потім були зібрані докупи під заголовком «Чудацькі думки». Ніхто з нашого товариства, навіть сам референт, не знав, хто, власне, схований під псевдонім «Чудака», і, може, через те взявся до роботи зовсім вільно, не криючи своїх симпатій чи антипатій до тих чи інших рад, поданих в статті, симпатії, однак, значно і виразно переважали. Статтю д. Комара спіткала інша доля, вона не сподобалась референтці і була розкритикована з чималим азартом. Обидві розprawки читала одна особа, а власне, референтка статті д. Комара, бо автора рецензії на статтю Драгоманова не було на той час в Києві. Після читання лекторка збирала уваги слухачів, щоб передати їх потім своєму товаришеві, аби він знав, яке враження зробила його праця. Ледве почалась дискусія над рефератами, як устав один із «старих», власне, той, що був запрошений читати лекції з географії України, і заявив, що обидва реферати здаються йому тенденційни-

ми, з явними і нічим не оправданими симпатіями до «Чудака», і то, власне, тільки через те, що той «Чудак», як відомо, єсть Драгоманов. На запевнення референтки, що справжнє ймення «Чудака» не було звісне ні їй, ні товаришеві, «старий» опонент не звернув жодної уваги, а накинувся на Драгоманова з нескритою ненавистю, називав його і москвофілом, і утопістом, і терористом, основуючи тероризм Драгоманова на якихсь приватних розмовах, які нібито він, «старий», провадив з Драгомановим колись ще в Києві. «Добре Драгоманову бути «червоним», сидючи 15 літ в чарівній Женеві, звідки його й сам чорт ключкою не дістане, а спробував би в Росії! Запевне, безпечніше посилати молодіж на каторгу при допомогі всяких «червоних» ідей, ніж самому проводити на практиці ті ідеї». — «Та де ж ви бачите у Драгоманова терор?» — домагалася референтка. «Де? Та от хоч би в такій фразі, що він колись мені сказав у приватній розмові: «Якби я міг, то взяв би літературного ножа і поодрізував би носи моїм ворогам».

Все товариство вголос засміялось на такий доказ, але Микола Васильович не сміявся. Він виступив проти «старого» і потребував, щоб той вказав виразно хоч один факт заслання когось на каторгу через Драгоманова, а крім того, щоб не ставив за доказ своїх спогадів про якісь приватні розмови, бо їм ніхто не обов'язаний вірити. Що він, Микола Васильович, знає Драгоманова краще, бо вважає його своїм другом і не радить нікому без доказів клепати на нього, що ж до 15-літнього пробування Драгоманова «в чарівній Женеві», то нехай би «старий» перше, ніж говорити про тії «чари», скуштував би сам емігрантського хліба. Ця одсіч була така різка та енергійна, якої, видно, добродій «старий» не сподівався, бо він якось одразу спустив тона і постарався звести розмову на жарти.

Пізніше розказували мені, що на одному досить людуному зібранні цей самий «старий» назвав Драгоманова «російським шнигом», — тут Ковалевський стукнув кулаком по столу і заявив, що він готов проломити голову всякому, хто це скаже. За вірність свого переказу не відповідаю, але факт той, що від певного часу «старий» не любив сходитися з Ковалевським і хоч не став його запеклим ворогом, а стріватися з ним око в око уникав.

НОВЕЙШАЯ ОБЩЕСТВЕННАЯ ДРАМА

(Доклад Л. Косач)

Общественная драма в новейшем смысле этого термина,— т. е. драма массы, драма борьбы разных общественных групп между собою,— есть создание последних десятилетий XIX века.

Конечно, элементы такой драмы можно проследить и в литературе прежних времен, особенно в комедии. Некоторые намеки на общественную борьбу мы видим в древнегреческих трагедиях и комедиях, но общественная борьба выступает там под покровом личной драмы или под маской аллегории. В средневековых интермедиях и интерлюдиях, от которых произ[ошел позже так] называемый «народный [театр]», отразились, хотя в очень отрывочном и карикатурном виде, исторические антагонизмы, политические, национальные и общественные. В комедии Мольера и Бомарше великая драма борьбы аристократии и буржуазии выразилась опять-таки в форме личной борьбы и в такой веселой, анекдотической форме, что, как известно, сами исполнители (они же и модели для типов) долго не понимали того, что они, в сущности, играют трагедию. Толпа, хотя бы в виде стереотипного «народа» драмы первой половины XIX века, почти не появлялась в театре с тех пор, как исчез со сцены классический хор; правда, мы видим ее в драмах Шекспира («Кориолан», хроники), но она выступает там эпизодично, играет служебную роль фона для фигур главных героев, хотя все же прогрессирует против греческого хора в том смысле, что не представляет уже однообразной массы, [произносящей] монологи, а является собранием ясно намеченных индивидуальностей, но все же ей отводится слишком скромное место, особенно если принять во внимание, что такие сюжеты, как, например,

«Кориолан» или «Король Джон», могли бы дать именно вполне законный повод для создания драмы толпы. Но роль, отводимая толпе в драме XVII и XVIII веков, соответствует вполне тогдашним понятиям о народе как о материале для всяких политических комбинаций сильных мира сего. Демократическая идея искала ощутую дорогу и должна была брать себе в провозятые другие стремления, более или менее случайно и притом не всегда совпадавшие с ней, например, стремление к национальной независимости, к автономии провинций, к свободе вероисповеданий и т. д.

В первый раз серьезное отношение к толпе как к выдающемуся элементу в драме мы встречаем у Шиллера. Если в «Лагере Валленштейна», этой живой жанровой картине в тяжеловатом фламандском стиле, мы видим толпу только в виде пролога, т. е. опять-таки в виде фона для последующих действий героев, то в драме «Вильгельм Телль» она занимает такое большое место, что фигура героя мельчает и теряется перед ней. Но это исключительная, необыкновенная толпа, состоящая почти сплошь из героев, выражающих самые возвышенные чувства самым возвышенным стилем. И все же она несамостоятельна. Подобно тому, как народная фантазия не могла себе представить, чтобы швейцарский народ мог освободиться сам от ига, и потому создала ему легендарного героя-освободителя, так и Шиллер заставил свою героическую толпу бездействовать, пока ей не подаст сигнала к освобождению случайно выделившийся, не обладающий даже организаторским талантом, герой. Телль не предводитель, не организатор (он даже не принимал участия в заключении союза трех кантонов), только меткий стрелок, а главное, отмеченный перстом драматурга избранник.

Как бы то ни было, это не случайность, что именно в драме, где наиболее проявилась демократическая идея, толпа впервые была выдвинута на первый план и даже идеализирована, как не случайность и то, что роль ее, при всей обширности, не выяснена и запутана, — конечно, это зависит не от свойств таланта драматурга, а от неясности самой идеи в его сознании. Идея просвещенного деспотизма и мессианической роли гениев среди толпы слишком доминировала тогда над идеей о свободном, самоуправляющемся народе.

Сравнительно с «Вильгельмом Теллем» ни «Разбойники» и «Заговор Фиеско» самого Шиллера, ни «Гетц фон Берлихинген» и «Эгмонт» Гете не составляют шага вперед в направлении общественной драмы, хотя, по сравнению с другими драмами того времени, они наиболее подходят к этой категории в том смысле, что в них если не само общество в виде толпы, то, во всяком случае, общественные дилеммы занимают видное место и обуславливают действия главных героев.

Романтическая драма в начале XIX века, разрабатывая тему борьбы личности против среды, освещала все-сторонне только личность, а среду, если она представлялась в виде толпы, изображала какой-то темной, однообразной, хотя подчас капризной стихией, подчиненной непонятым, неправильным и бессмысленным приливам и отливам, после которых чаще всего остается грязная пена на месте разрушенных дикой стихией гордых скал. Иногда на поверхности всплескивали изредка светлые волны, как будто другой воды, неизвестно из какой глубины идущие, и вновь исчезали,— это были силуэты людей «из народа», но не из «толпы». Термины «народ» и «толпа» иногда употреблялись как синонимы, иногда как разные оттенки, иногда даже как антитеза, по произволу авторов и без точного определения значения этих слов. Никто не давал себе труда проследить источники темных и светлых волн, законы приливов и отливов, потому что самое существование их недавно было признано литературой и изображалось как слишком непосредственное впечатление.

Бытовая драма и комедия, имеющая много общего с французской *drame du milieu*¹, тоже не выработалась в общественную драму, так как изображала главным образом формы общественной жизни (притом одной какой-нибудь группы), а не ее содержание, и в свою очередь выродилась в так называемую «народную пьесу», которая процветает на всех третьестепенных сценах Западной Европы. Такая «народная пьеса» представляет смесь этнографии и маскарада, мелодрамы и фарса, обыкновенно лишенную всякой художественности, бющую только на дешевый эффект; она в лучшем случае

¹ Драма середовища (франц.).— Ред.

лишена всякой тенденции, а до идеи не возвышается никогда.

Впрочем, был драматург, небезуспешно стремившийся поднять из ничтожества «народную пьесу», это недавно умерший австрийский писатель Анценгрубер *. В основание каждой его пьесы всегда положена какая-нибудь серьезная идея, иногда боевая, злободневная тенденция. Его действующие лица не марионетки, пляшущие, поющие и кривляющиеся, а тонко схваченные силуэты народных типов, хотя только силуэты, а не полные, рельефные изображения. Шаржа и двусмысленной шутки он тщательно избегал, хотя далеко не свободен был от мелодрамы и все-таки водевильности. Так, в самой знаменитой в свое время (да и теперь еще крепко держащейся на сцене) его пьесе «Das vierte Gebot», где изображен антагонизм средней буржуазии с ремесленниками, мелодрама видна даже во внешних приемах: в патетических местах, например, в тюрьме, перед казнью героя, играет музыка; эта мелодраматичность мешает даже развитию главного мотива пьесы, классового антагонизма, направляет драму в сторону столкновения страсти влюбленной четы (девушки-ремесленницы и молодого буржуа) с деспотизмом родителей и сводит ее в конце концов к такому тезису: родителей следует слушаться, но не всегда и не до крайности; ради этого тезиса и драма названа «Четвертой заповедью» ¹.

Другая, не менее популярная пьеса Анценгрубера «G'wissenwurm» («Червь совести») страдает чисто водевильной произвольностью положений, злоупотреблением тирольскими песнями и волшебным-внезапным перерождением самых черных характеров в самые светлые под влиянием веселой крестьянской девушки «Герляховой Лизы» (Herlacherlies), которой почти все обаяние заключается именно в тирольских песнях. А мотив пьесы опять-таки взят серьезный: отношение зажиточных крестьян к обедневшим и к батракам, т. е. опять-таки тот принцип антагонизма между общественными слоями или группами, на котором основывается новейшая общественная драма. Анценгрубер был вполне «народным» писателем в том смысле, что не только знал жизнь на-

¹ По лютеранской версии заповедь о почитании родителей — четвертая, а не пятая.

родной среды, но знал и ее вкусы и умел угождать им, иногда, к сожалению, в ущерб художественности и правде. В драмах его чувствуется недостаток широты и глубины, суженность горизонта, отсутствие определенных общественных идеалов, что и является главной причиной недоразвития его народных пьес в общественные.

Другой, тоже стоящей выше обычного уровня составителей «пьес для народа», австрийский драматург Бар (Bahr) * еще менее художник, чем Анценгрубер, это публицист, придающий своим передовым статьям драматическую форму. Его пьесы иногда имеют шумный успех, но редко держатся долго на сцене по той же причине, по какой передовые статьи редко перечитываются во второй раз даже теми, кому они нравились в первом чтении.

К такому типу пьес-передовиц значительно подходит и драма Октава Мирбо * «Дурные пастыри», о которой речь впереди, так как ее нельзя зачислить вполне к «народным пьесам».

Подготовительной стадией к чисто общественной драме можно считать так называемую обличительную комедию и драму, ведущую свое начало от древней сатиры. Обличительная пьеса царила, под влиянием Дюма, в середине XIX столетия на всех сценах Европы, и царство ее еще далеко не прошло, хотя она уже отошла значительно в тень перед истинной общественной драмой, являющейся, в некотором смысле, синтезом материалов, доставленных аналитической обличительной пьесой. Обличительная пьеса тем отличается от общественной, в новом смысле слова, что имеет в виду узко практическую (хотя и несбыточную) цель: исправление нравов данной среды (класса, группы, учреждения) в рамках существующего строя, при помощи только морализирующей проповеди или легкого изменения деталей общественной машины,— она обвиняет личности и охраняет или, по крайней мере, щадит учреждения. Тогда как новая общественная драма имеет в виду именно критику самих учреждений, она стремится понять и выяснить причины общественных антагонизмов во всей ширине и глубине.

Переходной стадией от старой обличительной драмы к новейшей общественной представляется нам скандинавская драма в лице Ибсена, Бьернстерна и их последователей. Все драмы Ибсена проникнуты обличениями, каждая из них написана на какой-нибудь нравственно-

философский тезис, и только громадный художественный талант «северного богатыря» не допустил его превратить свои драмы просто в диалогические проповеди. Ибсен не столько излагает, исследует причины или решает дилеммы, сколько обличает, и драмы его часто напоминают суд, в котором процедура ведется только для формы, так как всем заранее известен приговор. Несмотря на новаторство во внешних приемах и в идеях, драмы Ибсена все-таки принадлежат к старому типу: личная драма преобладает над общественной, и герои слишком доминируют над толпой, которая служит им как бы пьедесталом (даже в таких драмах, как «Бранд» и «Враг народа»).

Бьернстьерн уже гораздо ближе Ибсена подошел к новейшей общественной драме, если его «Столпы общества» можно еще отнести к категории обличительных пьес, то вторая часть его «Выше сил» всецело относится к разряду новейших общественных драм, но так как эта драма написана не так давно, гораздо позже «Ткачей» Гауптмана, то мы будем рассматривать ее в ряду новых произведений этого рода, считая Бьернстьерна как автора драмы «Выше сил» не основателем, а продолжателем направления, указанного впервые Гауптманом.

В то время как роман и повесть 70-х и 80-х годов шли рука об руку с научной психологией и социологией, заявляя претензии на чисто научную точность в данных и логичность в выводах, драма оставалась при старых рутинных приемах условности и всепокоряющей себе интриги, продолжая быть, по выражению Сент-Бева *, «преувеличением кстати» (*une exagération à propos*).

Когда выработанная в науке теория эволюции проникла в изящную литературу, то роман и повесть, в которых царили тогда натуралисты, превратились как бы в ряд документов, иллюстрирующих теорию борьбы за существование в ее биологическом и особенно социологическом смысле.

Манера, выработанная этой «экспериментальной» беллетристикой, совсем не годилась для драмы, так как она требовала непременно большого нагромождения материала и кропотливой выработки деталей, особенно таких, которые совершенно непередаваемы на сцене. Поэтому большинство драматургов остались в стороне от нового течения при старых традициях романтической тех-

ники. Драматическая же литература натуралистов почти сплошь была не оригинальна, а состояла из переделок романов, которые не имели особенного успеха,— если не считать «успеха скандала» некоторых из них,— и теперь уже почти забыты. Такие вещи, как «Жерминаль», «Западня» * и пр., производящие большое впечатление в романе, на сцене его не производили.

Из всех «человеческих документов» натуральной школы оказалось также невозможным создать драму, как невозможно было бы путем вырезки и наклейки составить из фотографических снимков картину. Истинный драматург может пользоваться этими документами только так, как истинный художник фотографиями,— он может справляться с ними, чтобы помочь своей памяти, но не подчиняться им.

Первым таким независимым художником в общественной драме явился Гауптман. Свободный от буржуазных тенденций, которые все-таки лежали в основе всех обличений натуралистических, Гауптман вступил на путь общественной драмы с новыми идеями, стремлениями и приемами.

В его «Ткачах» мы видим тщательную отделку деталей,— взятых, впрочем, не из коллекций натуралистов, а из собственных, личных и семейных воспоминаний автора,— техника этой отделки не уступает технике натуралистов, но его человеческие фигуры не сливаются с этими деталями и не представляют из себя однообразной массы: каждая из них вполне индивидуальна и, несмотря на их многочисленность, их невозможно смешать между собой. В то время как в «Жерминале», романе совершенно сходном по теме с «Ткачами», все женщины под конец превращаются в фурий, а все мужчины действуют как стадо, ткачи и ткачихи Гауптмана сохраняют до конца особенности своих характеров и ни разу не удивляют нас каким-нибудь неожиданным поступком. Уже в самой первой сцене расчета ткачей толпа, вначале кажущаяся однообразной, выдвигает из себя яркую и оригинальную личность «рыжего Беккера», которому только недостаток культурного развития мешает сделаться организатором, и личность эта не является светлой волной, неизвестно откуда идущей: понятно, почему этот человек так бравивирует своего патрона в то время, как все товарищи принуждены покорно склонять свои головы,—

«рыжий Беккер» одинок, не связан семьей, искусный ткач, уверенный в том, что им, как мастером, будет дорожить всякий хозяин; кроме того, он силен и крепок, вырос в горах, в лучших условиях, чем его товарищи, живущие в грязных деревнях долины, он может быть более уверенным, чем они все, в своей выносливости на случай безработицы или стачки. И действительно, он наиболее стойко держится до конца стачки вместе с Йегером, который уж совсем независим от окружающих условий, так как он солдат, вошедший во вкус городской жизни, не думающий снова приниматься за неблагоприятное ремесло ткача и принимающий участие в стачке отчасти ради бравлады, «из любви к искусству», отчасти из чувства справедливости и жалости к той среде, из которой сам недавно вышел. Организатором Йегер, хотя он несколько культурнее Беккера, тоже не может быть именно потому, что он посторонний для своих недавних собратий, практически солидарным он уже не может быть вполне, а для идеолога он слишком неучен. Он, как и Беккер, может быть только зачинщиком, а не организатором.

Эти два зачинщика, Беккер и Йегер, занимают в драме подобающее им место,— они бросаются в глаза, но они не герои. Герои там все те, в лице которых толпа переживает все перипетии страдания и борьбы. В лице детей, молоденьких девушек и древних старух толпа испытывает разные оттенки пассивного страдания; в лице молодых матерей она переживает порывы отчаяния, готового на самоубийство или на преступление; в лице взрослых мужчин и не совсем одряхлевших отцов семейств она действует и гибнет в неравном бою, увлекая на гибель и тех, кто не хочет бороться с ней ни против нее. Ни один из ее членов не герой ни по характеру, ни по положению, но вся она вместе героична, потому что ее страдание превышает среднюю меру человеческого страдания и судьба ее слишком трагична для обыденной жизни.

В драме «Ткачи» сказывается веяние новоромантизма с его стремлением к освобождению личности. Старый романтизм стремился освободить личность,— но только исключительную, героическую,— от толпы; натурализм считал ее безнадежно подчиненной толпе, которая управляется законом необходимости и теми, кто лучше всего умест извлекать себе пользу из этого закона, т. е. опять-таки толпой в виде класса буржуазии; новоромантизм

стремится освободить личность в самой толпе, расширить ее права, дать ей возможность находить себе подобных или, если она исключительна и при том активна, дать ей случай возвышаться к своему уровню других, а не понижаться до их уровня, не быть в альтернативе вечного нравственного одиночества или нравственной казармы. В драме «Ткачи» это веяние сказывается в том, что личность в толпе освобождается отвлеченным образом, т. е. признаются ее права в литературе; личность, какова бы она ни была и какую бы скромную роль ни играла, не стоит уже в новейшей общественной драме на степени аксессуара, бутафорской принадлежности или декоративного эффекта; как бы ни была она связана окружающими условиями и зависима от других личностей, она все же наделена своим, личным характером и имеет интерес сама по себе; ей не надо ни ходуль, ни магниева света, чтобы быть заметной; таким образом уничтожается толпа как стихия, и на место ее становится общество, т. е. союз самостоятельных личностей. С этого момента начинается общественная драма в полном смысле этого слова.

Драма «Ткачи» послужила не только эрой, но и до значительной степени прямым образцом для большинства новейших общественных драм. Намеченных в ней одной тем хватило на несколько отдельных сочинений разных авторов.

Так, в драме Октава Мирбо «Дурные пастыри» взята совсем та же тема, что и в «Ткачах», борьба рабочих с предпринимателями, только в несколько измененных условиях. Дело происходит на фабрике, очень организованной и централизованной. Вместо зачинщиков Беккера и Йегера у рабочих есть организатор, агитатор по специальности, Жан Руль и вдохновительница Мадлена, возлюбленная Руля и его эхо, повторяющая его же фразы, только более кротким тоном. Кроме этих двух личностей, рабочие Мирбо не представляют существенно новых типов по сравнению с ткачами драмы Гауптмана, не говоря о том, что обрисованы они несравненно бледнее, да и вся драма не может идти даже в сравнение с «Ткачами». Где у Гауптмана трагизм, там у Мирбо мелодрама или публицистика.

Единственный вполне художественный во всей пьесе эпизод — это сцена рисования молоденькой дочерью

хозяина этюда «продавщицы апельсин» в итальянском живописном костюме с голодной, исстрадавшейся старухи работницы, которая вместо требуемого от нее «печального лица» делает злое и устремляет неподвижный, полный ненависти взор на глупенькую дилетантку-художницу.

К сожалению, и этот художественный момент испорчен резонерским вмешательством брата художницы, молодого идеолога, тщетно стремящегося к примирению борющихся классов.

Роль этого молодого идеолога вообще незавидна, как и роль его прототипа в «Ткачах», домашнего учителя в семье фабриканта,— правда, учитель едва осмеливается произнести два-три слова в защиту ткачей, а идеолог Мирбо, Роберт Гарган, ведет длинные и тщетные диалоги со своим отцом, хозяином фабрики, но обоих их в конце концов выгоняют из дома, потом Роберт Гарган гибнет на баррикаде во время усмирения стачки, стараясь под градом пуль примирить умиряемых с умирителем, гибнет без всякой пользы для той или другой из борющихся сторон. Их участь подобна участи тех героев Шпильгагена *, которые брали на себя миссию примирить враждующие классы и послужить связующим звеном между ними. Гауптман не показал нам, что делал домашний учитель после своего изгнания из хозяйского дома, и вообще эта личность у него едва намечена; Мирбо посылает своего идеолога к рабочим, которые устроили стачку против его отца, но молодой идеолог попадает к ним в момент, очень трудный для кроткой деятельности примирителя, как раз во время горячей перестрелки на баррикадах. Ни рабочие, ни умиряющие их войска не слушают криков Роберта Гаргана: «Остановитесь! остановитесь!» — и он погибает незаметно, бесславно и напрасно от чьей-то шальной пули. Смерть его вызывает раскаянье отца, но примирения не достигает, так как рабочие не склонны забыть вражду.

Капиталисты Мирбо, которых он попытался выставить как толпу буржуа против толпы рабочих,— не толпа и не общество, это — вырезки из газетных статей на экономические темы, они говорят о себе то, что могли бы сказать о них их противники и чего не стал бы говорить о себе ни один даже самый бестактный человек; они все похожи друг на друга, как по характерам, так по убеждениям, и реплики их легко смешать в чтении. Если разго-

воры капиталистов напоминают вырезки из газет, то, с другой стороны, речи Жана Руля — совсем цитаты из агитационных брошюр или из минимальной программы.

Заглавие драмы, «Дурные пастыри», повергло в недоумение многих зрителей и критиков, которые спрашивали себя, — кто же, собственно, дурные пастыри? Идеолог ли Роберт, не умеющий даже приступить к «пастве»? Организатор ли Жан Руль, не имеющий ничего в перспективе, кроме самой минимальной программы улучшения рабочего быта, играющий роль какого-то пришельца и кое-как поддерживающий свое влияние на толпу, благодаря заразительному, но, в сущности, вовсе не убедительному экстазу Мадлены? Капиталисты ли, считающие себя призванными «пасти стадо сие»? Или, наконец, депутаты демократического направления в парламенте, которые на сцене не появляются, но которых зато Жан Руль прямо называет дурными пастырями, решительно отрицая их деятельность, как, впрочем, и вообще всякую политику? Возможно, что все эти люди являются, по мнению Мирбо, дурными пастырями, во всяком случае едва ли он имел в виду исключительно парламентских деятелей, о которых только вскользь упоминает Жан Руль, сам все время действующий, т. е. говорящий, «как депутат», по едкому, но справедливому замечанию одного из недовольных им рабочих.

Гораздо определеннее проведена антиполитическая тенденция в комедии Доннея * и Декава * «La clairière» («Просека»), где выставлена группа рабочих и интеллигентов, основавших ремесленно-земледельческую колонию на чисто коллективных началах. Говорят, эта комедия списана с действительного факта и некоторые из живых прототипов пьесы присутствовали даже на ее первом представлении.

В «Clairière» мы видим изображение попытки осуществить утопию в жизни. Люди основывают «колонию» не где-нибудь на необитаемом острове, а намеренно в стране, которой весь строй бесконечно далек от идеала, намеченного колонистами, именно во Франции. Организатор колонии, фанатично убежденный «новокоммунист», в первом же своем выходе пространно излагает теорию и практику, на которых основывается жизнь колонистов. Он прежде всего отрицает политику и всякие программы

улучшения быта рабочих и земледельцев, требующие увеличения платы, уменьшения налогов и т. д., считая, что все это деморализирующая благотворительность, освящающая в принципе те несправедливые учреждения, которые она стремится улучшить.

Колонисты постоянно впадают в противоречия со своей теорией: произносят длиннейшие речи, протестуя против всякой пропаганды словом, набирают себе членов при помощи воззваний в печати, в силу которой не верят; покупают для колонии землю на средства, завещанные одним благотворителем, хотя не признают ни благотворительности, ни купли, ни продажи, и, стремясь к упразднению податной системы, продают значительную часть своих продуктов для уплаты податей или работают на стороне за деньги для той же цели, несмотря на свое отвращение к деньгам. Отрицая всякую власть и главенство, они фактически находятся под властью организатора, который выбрал первых членов, а потом остался среди них чем-то вроде судии во Израиле.

Колония, наконец, разбивается, частью благодаря таким существенным противоречиям собственным принципам, частью благодаря противодействию окружающей среды, частью же благодаря несогласиям и раздорам среди членов, из которых далеко не все оказались на высоте своего призвания.

В колонию намеренно набирались люди разных профессий, чтобы всесторонне провести принцип обмена труда без денег, но это и было главной причиной раздора, так как менее интеллигентные завидовали более интеллигентным (доктору с женой и учительнице), а интеллигенты в свою очередь не умели сойтись с остальными. Каждый принес в колонию запас предрассудков и привычек той общественной группы, из которой он вышел, и старые антагонизмы повторились в новой обстановке.

В этой пьесе слишком заметно, что ее писали два автора, которых мысли не слились в одно стройное целое. Один из авторов, видимо, на стороне фанатического организатора колонии, другой — на стороне скептика, бывшего анархиста и дезертира по принципу, который говорит: «Нечего вбивать гвоздь в гнилую доску: надо прежде доску переменить», — и сравнивает отношения колонии к обществу с отношениями разведенного мужа к жене, которую он продолжает содержать на свой счет,

не пользуясь супружескими правами. В конце, правда, скептик раскаивается в своих речах, даже обвиняет себя в том, что он со своим скептицизмом был главной причиной охлаждения колонистов к общему делу, но раскаяние скептика не восстанавливает нравственного равновесия в пьесе, так как зато фанатик теряет в конце свою уверенность и начинает резко критиковать свои промахи и органические недостатки колонии, которых до тех пор он упорно не хотел сознавать.

Таким образом, идея пьесы от начала до конца колеблется и оставляет впечатление сильной качки, при которой линия горизонта и точка зрения никак не могут прийти в согласие.

В комедии «*Clairière*» видны иностранные влияния как в содержании, так и в самой форме, в которой проявляется почти полное пренебрежение французской традицией «крепкой» драматической интриги. Диалоги по-гауптмановски длинны, отвлеченны и программны, действие по-гауптмановски просто и лишено театральных эффектов. Сами авторы подчеркивают русское влияние на идеи своих колонистов. Так, в колонии, в зале общих собраний написано мелом на черной доске изречение Толстого: «Богатство — главная причина нищеты», — и главные члены колонии постоянно цитируют Толстого, не указывая только источника, хотя не могут усвоить себе вполне главных толстовских принципов: опрощения и непротivления. Они все желают сохранить для колонии достижимые при наличных в ней силах блага цивилизации (для доктора даже строят лабораторию), не думают отказываться от своих профессий в пользу земледелия, хотя оно находится у них на несколько привилегированном положении, как наиболее «натуральная» форма труда; принцип же непротivления грубо нарушают именно самые интеллигентные члены, доктор и организатор: один колотит мальчишку, поющего насмешливые песни под его окнами, другой «трясет» и силой ставит на колени свою жену за донос на товарища.

Русскую идею «хождения в народ» открыто и определенно признают доктор и его жена в разговоре с отцом доктора, не сочувствующим переселению сына в колонию. Доктор выражает мнение, что роль благосклонного зрителя, к которой привыкла интеллигенция по отношению к народу, слишком удобна и постыдна, на что отец

возражает, что так рассуждала 25 лет тому назад в России молодежь, ходившая «в народ» и растратившая напрасно свою силу. В ответ на это жена доктора заявляет, что она готова сопровождать своего мужа в колонию так, как русские девушки следовали за своими братьями в деревню и на фабрику. Затем молодое супружество рассчитывает свою прислугу (в колонии прислуга упразднена), забирает с собою свою мебель и фортепиано и отправляется «в народ».

Такой вид приняла в французской обстановке русская идея ремесленно-земледельческой колонии интеллигентов, которая лет 10—15 тому назад была довольно популярна в русской литературе и жизни.

При чтении «Clairière» невольно вспоминается один из давних рассказов Каролина * «Борская колония», написанный на подобную тему, хотя в развитии темы французская версия представляет значительные различия от русской. Основателями Борской колонии являются не рабочие, а интеллигенты, стремящиеся прежде всего к опрощению и признающие исключительно за земледельческим трудом обновляющие и спасительные качества; они меньше думают о воздействии на окружающую среду, чем об удовлетворении своей нравственной потребности, и хотели бы смыть с себя малейший след своих прежних профессий (впрочем, у некоторых из них вовсе не было никакой определенной профессии раньше); общее у них с инициаторами «Clairière» и приставшими к ней интеллигентами то, что все они одинаково усталые, изверившиеся во всякой «политике», выбитые из колеи люди, ищущие в колонии прежде всего убежища от угнетающей лжи и зла обычных общественных отношений; но французские колонисты сохраняют еще фонд непочатой энергии, они новаторы, утописты, у них даже скептицизм принимает беспокойную, стремящуюся к совершенству форму, тогда как русские, в сущности, консерваторы, желающие возвратиться вспять к хозяйственному строю и нравственному укладу русского крестьянства, скептицизм их совершенно обессиливает, потому что приводит в глухой тупик, из которого уже выхода нет никуда.

Среда оказывает разрушающее действие на колонию «Clairière», тогда как борские колонисты сами в конце концов наносят непоправимый ущерб радушно отнесшей-

ся к ним крестьянской среде. Против выродившихся интеллигентов Борской колонии ее члены из крестьян являются идеальными типами, что очень характерно для русской народнической литературы, тогда как в «Clairière» именно крестьянин является самым несимпатичным (даже в ремарке автора о нем сказано: «бритое и хитрое крестьянское лицо»), что очень типично для французской демократической литературы. Наконец, история «Clairière» все-таки производит впечатление хотя не удавшегося, но серьезного опыта устройства жизни на новых началах (по крайней мере, там был хотя недолгий, но значительный материальный успех); в то время, как Борская колония является чем-то вроде покушения с негодными средствами и даже материально представляет из себя пародию на человеческое хозяйство, в ней все, и вещи и характеры людей, носит отпечаток заброшенности, безнадежной унылости.

Наконец, в «Clairière» уже чувствуется присутствие новоромантической освободительной идеи: ее члены, так же как и авторы, пуще всего боятся, как бы колония не походила на фаланстер или на казарму, и представляют каждому свободу устраивать свою личную жизнь по своему усмотрению (т. е. так поступают члены, стоящие на высоте призвания), тогда как в Борской колонии, да и во всей современной ей русской литературе на подобные темы, царит затхлая атмосфера насильственной нравственной нивелировки, постоянных обысков чужой души и несносного педантизма так называемых «учителей жизни».

«Просека» представляет больше художественного интереса, чем «Дурные пастыри», хотя в ней постройка фабулы слабее, длиннот масса и действие настолько лишено центра, что в нем сразу довольно трудно ориентироваться, но зато в ней больше живых типов и живых сцен, в ней больше видна оригинальная мысль, это не драматизированный памфлет, во всяком случае.

Живее всего в ней вышли второстепенные типы, двое молодых жизнерадостных рабочих, жены колонистов (кумушки-сплетницы) и «благодетель города» Вердье, антагонист колонии, выскочка-делец, любящий повторять, что он вышел «из народа» и гордится этим, издающий республиканско-демократическую газету, считающий время по республиканскому календарю, вместе с тем очень не-

чистый на руку в политике и в частной жизни, настоящий тип политика-интригана, какими так богата политическая практика Франции. Это французский вариант типа, истинная родина которого Америка и который известен в Европе под американской кличкой *self-made man* (самодельный человек, сам себя выведший в люди).

Тип этот и литературно разработан лучше всего именно в Америке. Там вышел недавно роман рано умершего писателя Весткотта, названный по имени главного героя, такого «самодельного человека», «*David Harum*»; роман этот, теперь переделанный в драму, в смысле фабулы и руководящей идеи довольно нескладный, но он очень интересен, благодаря центральной фигуре, которая изображена почти с диккенсовским юмором и добродушием. Автор относится к своему герою с нескрываемой симпатией, и тем оригинальнее получается впечатление от этого жилистого, цепкого и крепкого потомка полунищих фермеров, сколотившего себе миллионное состояние всякими правдами и неправдами. *David Harum*, как и Вердье в «*Clairière*», не только не стыдится своего плебейского происхождения, но даже щеголяет им, преувеличивая свой простонародный говор и неджентльменские манеры, которые представляют яркий контраст его безукоризненному костюму и вполне комфортабельной обстановке. Интересна та спортсменски-деловая настойчивость, с которой он «тренирует» себе секретаря и помощника в лице захудалого потомка шотландских лордов Джона Ленокса, держа его намеренно впроголодь в отвратительно грязном постоялом дворе, и только убедившись, что «малец маленько пообтерся» уже, приближает его к своей особе и переселяет к себе в дом.

Своим самодурством *David Harum* напоминает самодуров комедий Островского, только американский самодур всегда имеет в виду какую-нибудь определенную цель. Без нужды он никому не вредит, разве так иногда немножко, для спорта, для упражнения смошенничает иной раз, он даже не лишен порывов великодушия, так, например, он выкупает от всех кредиторов вдову человека, который когда-то в детстве сводил забитого фермерского мальчишку Дэви *Harum*'а в цирк и подарил ему десять центов, доставив ему таким образом первое наслаждение и первые деньги. «Старый Дэв», как фамильярно называют его во всем околоте, самоуверен, са-

монадсян и самодоволец, он self-made man в полном смысле слова.

Роман «David Harum» имел колоссальный успех в Америке, где имя героя его сделалось нарицательным для людей его типа. Таким же громадным успехом пользуется драматическая переделка его на американских и английских сценах.

Тип «самодельного человека», так любовно обрисованный американским романистом, обыкновенно не пользуется симпатиями европейских писателей. Кроме «Набоба» Додэ *, кажется, нельзя указать ни на одно выдающееся сочинение, где бы этот тип был идеализирован. Как «самодельные» бароны, так и самодельные «граждане-республиканцы» не сумели привлечь к себе симпатии лучшей части европейских писателей. Прототипом «самодельного человека» новейшей общественной драмы является конторщик Пфейфер из «Ткачей» Гауптмана, этот пронырливый, беззащитный пройдоха, правая рука эксплуататора Дрейсигера, безжалостный притеснитель нищих ткачей, из которых он сам так недавно вышел. Это тип человека, признающего принцип *saue qui peut* ¹, который готов сбросить сотни людей в огонь, лишь бы самому вырваться через узкую дверь из пожара, тип, в сущности, очень понятный в виду воспитавших его условий жизни.

Впрочем, тип «самодельного человека» нашел себе в последнее время идеализатора в итальянской литературе, в лице молодого писателя Энрико Коррадини *, которого первый роман «Santamaura» * сразу привлек к нему внимание литературного мира. В романе этом изображена была судьба мечтателя, всю жизнь занимавшегося филантропией и насаждением новаторских общественных принципов среди своих сограждан и под конец жизни увидевшего, что он все время «метал бисер перед свиньями», которые поправили дар ногами и, обратившись вспять, не прочь были растерзать благодетеля, принужденного бежать куда глаза глядят из охваченного пожаром и народным бунтом своего родного города Santamaura.

Теперь Энрико Коррадини написал драму, как бы в pendant к роману «Santamaura», в которой победоносным героем является человек совершенно противоположного типа, чем мечтатель-филантроп из Сантамауры.

¹ Рятуйся кто може (франц.).— *Ред.*

Джакомо Веттори, по имени которого названа пьеса, есть итальянский self-made man ломбардского типа. Это фабрикант, вышедший «из народа», создавший своею энергией образцовую фабрику, которую он блюдет пуще глаза и собирается передать со временем своему сыну, когда сам устанет от дел. Но сын этот возымел желание сам себе проложить дорогу в жизни, потерпел фиаско во всех своих планах самостоятельности, а когда вернулся в качестве блудного сына к отцу, то отец запер свою дверь перед ним.

Возвращение сына совпало с началом стачки на фабрике отца (как ни была она образцова, но и в ней не всегда царила тишь да гладь), и вот рабочие, так же как в драме Мирбо, берут сторону сына против отца. Но старик не сдается, сжимает всю фабрику в ежовых рукавицах, побеждает стачку, приводит сына к повиновению и тогда уже, убедившись в его совершенной покорности, передает ему ведение фабрики, а сам удаляется на покой. Джакомо Веттори поступает так, как поступил бы, наверное, David Hagim на его месте, у них обоих характер сильный, смелый и совесть не страдает большой чувствительностью, они не плачут в критические минуты, как старик Гарган в «Дурных пастырях», не дрожат и не бледнеют, как Дрейсигер в «Ткачах», не стушевываются трусливо, как Вердье в «Просеке», они — серьезная сила, к которой принужден серьезно относиться читатель и зритель, к какому бы направлению он ни принадлежал. Наоборот, молодой Веттори, подобно всем интеллигентам-«примирителям» новейших драм, оставляет какое-то жалкое впечатление своей пассивностью и растерянным метаньем между двух враждующих сторон, — быть может, этот тип еще не выработался в жизни, быть может, ему только в литературе не нашлось еще достойного выразителя, но он не производит даже впечатления утописта-мечтателя, бесплодного, но по-своему сильного типа, а просто представляется какой-то нравственной амфибией, расплывчатой и дряблой. Скорее всего этому типу суждено навсегда остаться таким в литературе, ибо таким он является в жизни, т. е. жалким идеализатором, сидящим между двух стульев, фатально обреченным на неудачливость.

К типу «самодельных» примыкает в литературе один тип, тоже намеченный Гауптманом в «Ткачах», — тип

женщины «из народа», случайно, путем замужества, попавшей в класс привилегированных. В большинстве случаев она быстро приобретает привычки и проникается инстинктами своей новой среды, благодаря свойственной женщинам эластичности. Такова жена фабриканта Дрейсигера в «Ткачах», в которой бывшую ткачиху можно узнать только по силезскому говору, впрочем, и то уже значительно «облагороженному», да по легкой вульгарности платья и манер.

Но есть и другой тип, соответствующий уже скорее «примирителям». Такова героиня новой драмы под заглавием «Schlagende Wetter» молодой немецкой поэтессы Делле Грации*. Эта героиня, дочь и внучка углекопов, отец которой погиб в шахте, благодаря преступной небрежности старого хозяина копей, «самодельного человека» Либмана; за сына и наследника этого Либмана выходит по любви замуж молодая работница. Вначале либеральничавший муж подает ей надежду на возможность примирения ее нового положения хозяйки с ее врожденной любовью к своим бывшим собратьям и к оставшимся в прежнем положении родным. Но при первом же столкновении между ее мужем и рабочими все ее надежды рушатся. Рабочие посредством стачки хотят добиться оздоровления шахт, хозяин же, одержимый врожденной жаждой барышей, старается убедить не только рабочих, но и себя, что их требования несправедливы, для доказательства этого спускается в шахту сам вместе с первой партией побежденных стачечников и — вместе с ними погибает от взрыва подземных газов. (Эти подземные газы имеют в драме и некоторое символическое значение, поэтому их названием озаглавлена драма «Schlagende Wetter»). Героиня, под конец драмы отступающая на второй план, оказывается в печальном положении страдающей зрительницы, вызывающей только подозрения и даже ревность мужа своими попытками заступничества за бывших товарищей, в то время как она не в силах даже помочь своей больной сестре и деду, который, будучи главарем стачки, не может ничего принять из дома своего противника, боясь связать себя благодарностью или навлечь подозрения в подкупности.

Делле Грации вообще пессимистка, поэтому в ее драме много искренней, горячей симпатии к угнетенным, переходящей в страстную жалость, так как она не видит

никакого выхода всем этим страданиям, кроме катастрофы, после которой уже ничего не видно за удушливым дымом. «Schlagende Wetter» ее первая драма — до сих пор она отдавалась исключительно поэзии.

Настроение драмы Делле Грации напоминает скорее скандинавские образцы, чем немецкие. Хотя здесь не может быть речи о прямом заимствовании, но есть что-то родственное между драмой немецкой поэтессы и последним драматическим произведением Бьернстерна «Выше сил». То же мрачное настроение, те же реально-символические диалоги, то же отчаянное решение вопроса все-разрушающей катастрофой, только драма Бьернстерна глубже, разностороннее и еще мрачнее драмы Делле Грации.

Первая часть драмы «Выше сил» относится, собственно, к типу личной, психологической драмы, — это история пастора, творящего чудеса силою веры своей и гибнущего от чрезмерного нравственного усилия совершить чудо исцеления над своей неверующей женой, в присутствии скептически настроенных дочери и сына. Вторая часть драмы, или, лучше сказать, вторая самостоятельная драма под тем же заглавием, есть история последующего поколения. Скептические дети страстно веровавшего пастора, разочаровавшись в христиански религиозной деятельности отца, сохранили его идеализм и жажду служения человечеству. Дочь ушла в чистую филантропию, выстроила госпиталь и предалась медицине и благотворительности. Сын сделался издателем демократической газеты крайнего направления и отдал все свои силы на служение рабочим массам. Незаметно для самого себя молодой идеалист попадает в один лагерь не только с честными представителями рабочего движения, но и с подонками его, желающими вызвать катастрофу, чтобы погреть руки у огня.

Драма начинается стачкой рабочих, которые надеются отстоять свои права при помощи широкой и крепкой организации. Журналист жертвует все свое громадное состояние (какое-то американское наследство) на поддержку стачечникам и напрягает все силы для поддержания духа стойкости и веры в победу. Но вот разнесся слух, что предприниматели взяли пример с рабочих и тоже задумывают бороться организацией, замысливают что-то небывалое, грандиозное — всемирный синдикат

предпринимателей против рабочих. Рабочие понимают, что против такого синдиката, ворочающего миллиардами капитала, им не устоять, и молодой журналист видит, что он напрасно напрягал все свои силы для мирной борьбы с неукротимым и безжалостным врагом. Остается или сложить совсем оружие, или бороться выше сил. Потеряв союзников среди честных рабочих, отчаявшихся в победе, молодой идеалист наперекор своему сердцу соединяется с самыми темными личностями из пролетариата и подготавливает катастрофу. Заговорщики минируют замок местного предпринимателя, в котором собрался совет капиталистов, устраивающих синдикат против рабочих.

Подготовив катастрофу, все заговорщики спасаются, остается только журналист, переодетый слугой, да его неотступный товарищ — сумасшедший, которые и производят самый взрыв. Замок рушится и хоронит под развалинами гордый синдикат вместе с пылким идеалистом. Так кончилась борьба выше сил...

Эта небольшая драма в трех действиях захватывает так много типов, вопросов, загадок, трагедий, что если бы вдаваться в ее подробный анализ, то пришлось бы посвятить ей одной целый доклад. За неимением времени приходится уделить ей гораздо меньше внимания, чем она заслуживает, и только указать на то новое, что она дает.

Ново прежде всего то, что она показывает борьбу рабочих с предпринимателями в полной обстановке, показывает отношение к этим двум классам остальных общественных групп, главным же образом отношение церкви.

Ново прежде всего то, что драма затрагивает вопрос об анархизме как религии отчаяния. Почти в каждой из разобранных нами драм стачка является наиболее резкой формой борьбы классов, вслед за тем оставался открытым вопрос, что станут делать стачечники на другой день после подавления стачки?

— Они будут бороться выше сил! — отвечает Бьернстьерн своей драмой, и в этом его новое слово. Правда, и другие драмы показывали нам неизбежные кровавые катастрофы и взрывы «убивающих газов», но то были финалы чисто оборонительной борьбы стачечников, финалы, совершенно независящие от их воли.

Бьернстерн показывает нам начало наступательной борьбы людей, отчаявшихся в мирных средствах.

Новы у него и типы предпринимателей, борющихся массой против массы, организацией против организации, а не вразброд и без системы, как то мы видели в других драмах. Особенно нов тип местного предпринимателя, своего рода идеалиста, мечтающего о всемирной международной капиталистической монархии, независимой от всех местных государственных органов власти. Этот идеалист также задумывает борьбу выше сил, также теряет приверженцев среди более честных капиталистов и находит их среди наиболее низких, которые в критическую минуту не прочь бы оставить его в огне взрыва одного, если бы их только не заперли заговорщики в замке.

Ново также намеченное в драме отношение церкви официальной и неофициальной к великой борьбе двух классов. Официальная церковь сознательно занимает выжидательное положение, готовая стать на сторону того, кто окажется сильнее, неофициальная же, в лице сельских проповедников, разбивается на два лагеря — примирителей и подстрекателей, агитируя священными текстами вместо прокламаций.

Новы и намеченные, но, к сожалению, не выведенные на сцену силуэты двух женщин: один силуэт серьезной филантропки (не барыни-благотворительницы), занявшей в общественной войне нейтральное, но ответственное и опасное положение, подобно сестре милосердия на перевязочном пункте; другой силуэт сознательной, крайне фанатической мученицы из рабочей среды, которая уморила себя и детей, чтобы избавить комитет стачечников от лишних забот и чтобы смертью своей подать товарищам сигнал к более деятельной борьбе.

Нова, наконец, и сама форма драмы «Выше сил», т. е., пожалуй, она не нова, так как ее наметил Ибсен, а довершил Метерлинк — это форма драмы построения, символически-реальная — ново применение ее именно к социальной драме; применение удачное и нашедшее себе талантливых приверженцев не только в драме, но даже в опере.

Но несмотря на все промахи и недочеты, свойственные вообще первым драматическим начинаниям, драма эта сразу обратила на себя внимание критики всех лагерей искренностью и мрачной отвагой молодого таланта.

Средний тип работницы, в своем роде «независимой», не желающей ни примирять враждующие классы, ни самой мириться с ними, нашел себе выражение не в драме, а, как это ни странно, в опере, или, как ее назвал сам автор, «музыкальном романе». Талантливый французский композитор и вместе драматург Шарпантье * сделал серьезную и удачную попытку привить новейшую общественную драму на оперной сцене. Либретто его оперы «Louise», написанное самим композитором, вовсе не похоже на обыкновенные оперные либретто, которые без музыки не представляют никакого интереса, напротив, оно имеет вполне самостоятельное литературное значение.

Опера Шарпантье «Louise», в смысле содержания, имеет то же значение для оперы, что «Ткачи» для драмы. В обоих этих произведениях совершенно несходная фабула, но очень родственный дух.

Действие «Louise» происходит в очень непривычной для оперы обстановке: в мансарде рабочей семьи, в мастерской дамских нарядов; на рынке среди торговок, нищих и ночных гуляк; в маленьком дворике на Монмартре среди артистической богемы и уличных зевак. Герои оперетты: поэт из предместья, а за ним вся масса ему подобной артистической богемы с анархическим настроением, презирающей филистерство, где бы оно ни проявлялось, в буржуазной ли, в рабочей ли среде, и украшающей поэзией все неприглядные стороны своей жизни; героиня оперы — швейка Луиза, а за ней все ее товарки, вечно сжигаемые жаждой к удовольствиям и блеску парижской жизни, рвущиеся на свободу из-под ферылы семьи, из тисков фабрики и мастерской. Луиза борется между привязанностью к строгим в правилах отцу и матери и любовью к поэту, который в ее глазах является освободителем, *prince charmant*¹, выводящим красавицу из сонного царства на свободу, в этот блестящий заманчивый Париж.

Париж имеет в опере Шарпантье мистическое значение, подобно тому как святой Грааль * в рыцарском цикле опер Вагнера *. Веселый Париж богемы остается победителем в борьбе разных групп пролетариата с буржуазией и между собой, он увлекает молоденьких работниц в гризетки и выбрасывает их потом на улицу старыми

¹ Прекрасным принцем (франц.).— Ред.

тряпичницами, он окружает ореолом головы артистов предместья, а потом предоставляет им умирать, как ничем, подобно Верлену, Рембо и многим другим. Финалы эти знает всякий, но кто не надеется быть исключением из правила? И, наконец, жизнь мечте не указ.

В легкой форме шутки, иронии, даже дивертисмента, автор «Луизы» выражает серьезные мысли. Вот образчик одного уличного разговора — уличный философ говорит:

«Идеал рабочих — быть буржуа, желание буржуа — быть вельможами, мечта вельмож — быть артистами, мечта артистов — быть богами». — «Будьте прежде людьми», — возражает старый рабочий, отец Луизы, но его поднимают на смех собравшиеся артисты: «Да здравствует рабочий! слава честному труженику!» — и взрывы смеха покрывают этот иронический возглас. «Вы никогда не будете для нас людьми», — заключает рабочий.

В опере «Луиза» резко отмечен антагонизм богемы и рабочего пролетариата, тогда как до сих пор обращалось внимание только на антагонизм богемы с буржуазией, между тем этот класс или группа недаром назван «богемой» (цыганами), так как он занимает в больших городах именно то положение, которое занимают цыгане в деревне, — это настоящие *déclassés*¹, выбитые из колеи и не желающие, а часто и не способные вернуться в нее.

Новейшая драма затронула и этот тип настоящего цыгана в деревенской среде. Таков герой драмы Карла Гауптмана* (брата Гергарта), которая названа «*Ephroïms Breite*» (т. е. «*Brigitte*»), по имени героини-крестьянки, вышедшей по любви замуж за цыгана. При всей взаимной любви супружество принуждено разойтись, так как жена и ее семья едва мирятся с цыганскими наклонностями мужа, а ему претит хозяйственность и филистерство жены и ее презрительное снисхождение, да, кроме того, он не выносит жизни без свободы, не терпит тисков обычая и деревенских приличий. Входить в более подробный анализ этой драмы мы здесь не будем, так...

¹ Декласовані (франц.). — Ред.

ЗАМІТКИ З ПРИВОДУ СТАТТІ «ПОЛІТИКА І ЕТИКА»

При читанні статті д. Ганкевича * «Політика і етика» спали мені на думку деякі міркування, і бажалось мені ще тоді ж таки подати їх на увагу читачів «Молодої України» *, та з деяких випадкових, від мене незалежних причин написані вже замітки мусили припізнитись з виходом в світ. Все ж таки, може, на дискусію про питання, зачеплені у д. Ганкевича, ще довго не буде у нас запізно, тому і подаю мої припізнені замітки, в надії, що вони будуть ще не кінцем прилюдної розмови на сю тему в нашому органі молодечі.

Я не маю претензії на авторитетність в історико-політичних справах, та, може, се не біда, бо варто часом знати, що думають про живі питання нашого часу не тільки наукові авторитети або політичні провідники, але й звичайні, середні люди «з юрби», що, зрештою, в останньому рахунку найбільше платять не раз і за помилки, і за геройства авторитетів та провідників. Нехай мій голос буде просто «голосом з народу»,— на більше значення я не важу.

Перш усього зазначую виразно, що, роблячи уваги проти думок д. Ганкевича, надрукованих в «Молодій Україні», я не думаю тим самим виступати ворожо ані проти поважаного публіциста, ані проти шановного органу. Рівно ж застерігаю, що я не прихиляюсь зовсім до д. Копача * і тих неполітичних політиків та безпартійних партизанів, проти яких виступає д. Ганкевич в своїй статті. Я, власне, маю найбільше розглянути критично ті уступи, де д. Ганкевич несподівано і, певне, несвідомо сам попадає в ті самі помилки, які так заззято поборює у своїх противників.

Д[обродій] Копач, признаючи, слідом за Паульzenом, кінченість існування партій, думає, що то сумна кінченість, бо партійність є і мусить бути чудовищем неморальним, бо сама природа партійної боротьби веде до обману, до занедбування правди і справедливості, бо «політика псує характер» і т. д.,— але, для спокою душі, д. Копач виражає бажання, щоб те чудовище згуманізувати, та навряд чи він вірить в можливість поправити те фатальне чудовище.

Д[обродій] Ганкевич теж думає, що при партійній боротьбі неможливо дбати «про загальне добро», про «добро цілості» (якого загалу і якої цілості, се неясно окреслено); йому навіть дивно, як то можна бажати, щоб політичні борці придержувались «правил гуманності» супроти ворогів. В тім тут і вся різниця від погляду д. Копача, що д. Ганкевич зрікається навіть і всяких *ria disederia*¹ моралізування фатального чудовища, але ж і він, як видно, признає, що політична, партійна боротьба є і мусить бути, по самій своїй природі, чудовищем.

Що ж робити з тим чудовищем тому, хто не вірить в можливість поправки фатальностей, але вірить в гуманність реальну, не тільки ідеальну, хто ненавидить «золоту середину», але і «загорілим фанатизмом» не очарований? Йому лишається або втікати від того чудовища, як від злого духа, або згадати приповідку: «Не такий чорт страшний, як його малюють»,— та й приступитись до чудовища без страху і без обожання, як належить приступатись до кожного «діла рук людських».

Коли придивимось ближче, як малює того «чорта» д. Копач, то бачимо, що тільки через неуважну мішанину барв вийшов малюнок таким фатально страшним. У д. Копача виходить, ніби «душоловство» — то щось таке, як душоубство, і що при ньому чогось «всі средства добрі»; ніби «освітлювання» фактів — то все одно, що їх затемнювання, а висновки з фактів і діл — то щось шахрайське. Ну, звісно, коли хто до такої «тонкості почуття» дійшов, той може мати тільки відразу до партійного та й взагалі до активного життя, бо в жодній діяльності без душоловства, освітлювання і висновків з фактів

¹ Добрих побажань (лат.).— Ред.

і діл не обійтись. А хто розрізняє барви спокійніше, без надмірно дражливого почуття, той може побачити, що партійна, як і всяка інша боротьба, може бути і чесною, і безчесною, як до борців, бо не так політика псує характери, як характери політику. І чесний «душолов» може поставити собі девізою: «Чиста справа вимагає чистих способів»,— та й триматись тої девізи до краю, не спокушаючись ніякою «золотою серединою» в тім напрямі.

Були і в нашій недавній історії приклади людей, що фанатично і консеквентно держались сеї девізи і видержували до кінця, отже, се не утопія.

Погляд на партійну боротьбу як на якусь антиномію (протилежність) гуманності цілком сходиться з уважанням її за елементарне лихо, таке як землетрус, повінь і т. ін. Але ж і ті лиха люди якось намагаються гуманізувати, то упереджуючи їх способами оборони, то залагоджуючи їх наслідки. По думці ж д. Ганкевича, ніхто не повинен зараджувати з лиднем партійної боротьби під карою зачислення до «ідейно-заячсердих».

Д. Ганкевич, прийнявши таку антиномію, все ж не може скрізь однаково консеквентно погодитись з нею, просто, певне, через те, що його власна гуманність заважає йому в тім. Через те він то впадає в патетичний тон, осуджуючи негуманні способи боротьби у різних консервативних партій, то старається оборонити від етичного засуду подібні способи у партій революційних. Се досить зрозуміла неконсеквентність, але від неї малюнок багато тратить ясності.

Вже самий початок історичної аргументації д. Ганкевича вражає неясністю. Кому, наприклад, має імпонувати те, що і перші християни були загорілими фанатиками? Хіба тому, хто, як толстовці, марить про відродження примітивно-християнських ідеалів і практики. Коли перші християни, як і всі фанатики, думали і казали: «Нема правди й розуму, як тільки в мені»,— то се було тільки залогом їх пізнішої т р а н і і і само по собі нічиєї вільної душі «вловити» не могло. Вже більше вільного духу було в гумористичній, сливе іронічній приповідці запорізькій: «Нема в світі правди, як тільки в богові та в мені трошки...» Невже справді тільки й до-

ріг людській думці, що загорілий фанатизм (фанатизм є синонім сліпої віри, безкритичної) або «золота середина»? На щастя, є ще дорога твердого переконання, основаного на критиці, та гаряча, ненаситна жадоба пізнання дальшої правди. І таки римські філософи були ближчі до наукової, об'єктивної правди, коли казали *errare humanum est*¹, а тим самим віддавали під науковий сумнів всяку ортодоксію, всяку претензію одної людини або партії на виключну монополію правди і розуму. А нарешті, і перші християни, і римські філософи гинули не стільки від взаємної ідейної боротьби, скільки від тої державно-економічної сили, що кидала апостолів непротивлення звірам на поталу, а філософів вірнопідданих примушувала гинути від штучної анемії. І ті, і другі однаково не були заячесердими перед мученицьким вінцем (адже й філософи сами собі перетинали жили з непротивлення філософського та й просто з *taedium vitae*²), але ідейної одваги і тим, і другим бракувало, бо всі вони вижидали згори, від бога чи від цезаря, а нічого не важились здобувати сами. Дух Спартак не жив ні в філософах, ні в християнах, тому одні не винайшли нового «духу законів», а другі не зруйнували ні одної Бастилії, та ще й нові побудували.

Д. Ганкевич каже, що християни з конечності тільки корились цезарській державі. Либонь, з конечності були пущені в світ і ті християнські принципи, що кожна влада єсть від бога і що цезареві належить цезареве віддати? Та, певне ж, і філософський опортунізм походив з якоїсь конечності, а не з капризу. Тільки чи була то ідейна конечність, чи тільки практична? Чому не корився такій конечності Спартак і всі славні бунтівники нехристиянського Риму? Християни, правда, боролись виключно духом, але й убивали дух так, як ні один цезар не вмів убивати. Вони вірне зберегли формулу, взяту від теократів жидівських: «Нема правди й розуму, як тільки в мені»,— і, прикрасивши її мученицькими пальмами, передали її в спадок, по праву, всім ідейним тиранам дальших віків. Що ж се доказує?

¹ Помилатися властиво людині (лат.).— *Ред.*

² Відрази до життя (лат.).— *Ред.*

Хіба те, що загорілий фанатизм ще не рятує ні від опортунізму, ні від тиранства.

Д. Ганкевич, либонь, помилився, ставлячи християнське мучеництво і прозелітизм * прикладом політичної, партійної боротьби. Адже перші християни ніякої політичної партії з себе ніде не творили і творити не бажали, хоч і як їм накидали ту роль їх вороги. Вони охоче пробачали своїм релігійним адептам їх політичні гріхи і класові привілеї. Християнські прокльони і громи на багатих і сильних були теоретичні, а практична «політика» була така: ударять в одну щоку, підстав і другу, здеруть плаща, віддай і сорочку. «Мінімальна програма» казала так: «Робітник в а р т и й їжі, але ні просити, ні дбати про неї не повинен, можна просити хліба,— і то від бога, а не від людей,— тільки на сьогодні, а далі дійся воля божа». Багачам, правда, загрожувала екскомунікація по смерті, на тім світі, але нехристияни-багачі і так неохочі були до християнського раю, та й не вірили в нього, а християни-багачі, либонь, з великодушія відступали вічний рай «малим сим», а сами загоджувались короткими благами земними. «Якобінці» крайньої апокаліптичної фракції хоч і нетерпеливо, а все-таки покійно вижидали, поки господь сам зробить революцію в Римі, як зробив колись у Содомі й Гоморрі, сами ж по-рабськи підставляли то одну щоку, то другу під римську залізну правицю, а потім радо віддавали останню сорочку християнсько-візантійським благочестивим кесарям. Далі босоногі монахи та обдерта паства віддавались в опіку завтрашньому дневі і високим достойникам церкви і держави, аж «поки не вкучилось» — перше монахам, а нарешті й пастві. І потроху, та дуже нехутко пізніші християнські покоління почали робити енергічніші практичні висновки з етичної абстрактної теорії царства божого аж тоді, коли нові філософи Відродження та Реформації отрясли порошок мертвеччини з творів своїх римських попередників і збудили заклятий в поганській давнині дух Спартака. Тоді почалась справді систематична і методична проповідь чисто етичних принципів, спільних християнству з загальнолюдським гуманізмом, до того ж часу її не було. Первісна християнська література була зрадагована хаотично, переважно в афористичній формі, афоризми і парадокси сполучувались межи собою здебільшого механічно, без жодної критики в ви-

борі, тавматургія *, фанастика, алегорія додали ще більше темноти, а фанатичний тон збив з пантелику читачів і надовго відстрашив їх від спасенної критики того непротивленського «якобінства», та не раз і досі ще відстрашує. Скільки вдатних афоризмів, високопоетичні образи та натхненний настрій Апокаліпсиса чарують людей і досі, часом так, що аж призводять бачити там все, що хто хоче, навіть знаходити якобінство в покірних підданих римського цезаря і в «нищих духом» рабах божих. Тільки чому поклонники загорілого фанатизму перших християн не славлять уже заодно і не менше загорілого фанатизму «якобінця» Торквемади *? Він же, власне, для рятунку своїх противників, для оборони *respublicae dei*¹, для щастя всіх народів і всього роду людського допускався одваги незаконності з залізною енергією. Чому його тактика має зватись «варварством», а тактика загорілих фанатиків кінця XVIII ст. має бути вільна від такої назви? Певне, тому, що ні фанатичність, ні уміркованість не може сама по собі служити критерієм для оцінки етичної вартості якоїсь діяльності чи наряду.

Зрештою, д. Ганкевич абсолютних критеріїв не знає, тільки релятивні, але і з релятивними обходиться не однаково, та й знов-таки неясно аргументує. Він, наприклад, розбиває критерій «не убивай» тим аргументом, що він не віковичний та ще й оспоримий, а не віковичний він має бути через те, що його раз у раз порушували такі релятиви, як релігійні, політичні та економічні інтереси. Та хто ж коли сперечався, що заповідь «не убий» конкретно нерушима? Інакше нащо б її заповідувати чи проповідувати? Ніхто ж не заповідав людям: будьте смертні, бо се ж і так ненарушимо, і неоспоримо, і настільки тривке, як і рід людський на землі. Ідеал поти й живе, поки він порушуваний та оспоримий, а як перестане ним бути, то йде до архіву історії. Не в тім діло, чи який критерій або ідеал ненарушуваний та неоспоримий, а в тім, чи він ще живий або чи не завчасний. Дивно, що д. Ганкевич спогадує всі можливі факти і наслідки порушення заповіді «не убий», так мов хоче доказати, як то зле, коли її люди

¹ Божої республіки (лат.).— *Ред.*

нарушають, а тим часом має власне тим знищити її. Причини ж тих фактів, що ведуть до таких страшних наслідків, він не показує, хоч вона сама собою напрошується на увагу. Він, правда, показав деякі конкретні причини, але ідейної, психологічної причини руйнування людьми свого власного ідеалу не спогадав ані словом, так начеб справді вся сила була тільки в реальній недосяжності ідеалу «не убий». Але ж є і моральна, ідейна причина того, чому і папа, і місіонери, і шовіністи європейські, і джингоїсти*, — все християнські діячі! — м у с и л и порушати ту кардинальну заповідь християнську. Бо вони, окрім всіх політичних, економічних і т. п. конкретних факторів, корилися ще й моральному, християнсько-ортодоксально-старозавітному ідеалові виключності: «Нема правди й розуму, як тільки в мені», — а се ж теж кардинальний принцип християнства. Психологія християн і перших, і середньовічних, і новітніх завжди ґрунтувалась на двох супротивних принципах: етичному і теологічному, бо християнство ж не було ніколи тільки філософією, але і релігією, теологічною догмою, що, як звичайне, переходила в фанатичну ортодоксальність. Отже, один принцип, етично-гуманістичний, казав: «Не убивай, людська кровця не водиця, і кожний має таке саме право на життя, як і ти, і нема нікого без гріха, і ніхто не знає всієї правди»; другий же, догматично-фанатичний принцип наказував: «Убий єретика, бо інакше твоя правда і розум не будуть фактично єдиними в світі, і світ не буде безгрішним, і царство правди не запанує». Боротьба сих двох принципів, одного, що рятував духом свободи, і другого, що хтів, хоч і силоміць, вводити людей в царство небесне, була завжди трагічною в душі окремої людини або в житті якої партії, коли була щира, лицемірство робило її трагікомічною, а заячесердя просто комічною. Так і до нашого часу. Хто визволяється з тої трагедії, той виходить з догматичної релігії і вступає в науковий або практичний релятивізм. Чи може релятивіст запевняти себе і других, що вся правда і розум може бути в чомусь, та ще й в комусь одному? Коли він справді консеквентний, то не може, інакше мусить зректись свого релятивізму і признати «абсолют» своїм ідеалом або — винайти якусь «золоту середину», щоб погодити два супротивні світогляди. Д. Ганкевич, власне, вибрав останній шлях:

абстрактно він релятивіст, а в практичній політиці признає конечність абсолютів,— власне, кожна партія, по його думці, мусить мати свій абсолют і боронити його фанатично, хоч би й з свідомою одвагою незаконності, аби енергічно. Таке має, може, і мильне, розуміння провідної гадки його статті, і я гадаю, що так її не один розумітиме, завдяки її стилізації та аргументації, поки д. Ганкевич не дасть яснішого коментаря своїй ідеї про те, чим мусить бути етика в політиці. Тим часом розгляньмо ті аргументи і спосіб доказів, які дає його друкована стаття.

Від змішання двох різних критеріїв, релятивного й абсолютного, д. Ганкевич не може собі дати ради з психологією новітніх християн і нехристиян і дедалі все більше перемішує не тільки психологічні, а навіть хронологічні моменти. Так, з поводу того, що українці плачуть тепер (1903 р.) над недолею бурів *, д. Ганкевич питає, де вони були, коли царат давив геройську польську революцію, себто 1863 р.? Відповідь, здається мені, ясна: більшості теперішніх українців ще ніде не було, або були в колисці, або ледве до азбуки брались, бо се ж 40 літ тому як діялось. Ті, що не плакали тоді над поляками, хто живий діждав, певне, здебільшого і над бурами не плачуть, а певний процент плаче і над тим, і над другим народом так, як і над своїм власним, з однаковим практичним результатом для всіх трьох; певний процент був у безсловесному стані і не з своєї вини — так що його мовчання ризиковано приймати за знак згоди; певний процент пішов у російську революцію, що завжди заявляла симпатію до польської; певний процент бачив у польській революції, окрім безперечного героїства, ще й тенденцію відбудування історичної Польщі на кошт України, і були й такі українці, що не мішали до такого погляду ніякого раболіпія перед Москвою (див. Драгоманова «Историческая Польша и великорусская демократия»); певний процент потопав, правда, в раболіпії, не так-то й «бездонному», бо на дні його був звичайний мул схиблених інтересів національних, партійних, особистих і просто «страха іудейська». Безперечне раболіпіє батька Костомарова *, власне, мало в собі таке дно,— се, звісно, зовсім не виправдовує історика «народо-правств» та кирило-мефодіївського братчика, але все ж поясняє його інакше незрозуміле поведіння. Котра з тих

категорій більше чи менше численна, се вияснити може хіба довга праця істориків, а публіцистові досить не забувати, що вони взагалі були, ті різні категорії, та не валили до купи всіх українців, нагнітивши їх зверху обвинуваченням в бездонному раболіпії. Годилось би теж українському публіцистові мати ліпшу пам'ять про українських героїв польської революції, коли вже самі поляки так вдячно забули тих добровільців з братнього народу. Мені дивно, чом д. Ганкевич не згадав хоч про того харківця Потебню *, що віддав свою кров і молоде життя за польську справу,— се ж був перший убитий московською кулею серед повстанського війська. Правда, що Потебня не дожив до бурофільства. Правда, у польських істориків і публіцистів трудно знайти спогад про сього українця-полонофіла, але великорус Герцен вшанував його пам'ять щирим і гарячим словом в своїх звісних мемуарах «Былое и думы». Польського спогаду про Потебню я не знаю,— чи не знає часом д. Ганкевич? У всякім разі, масі польської інтелігенції, не кажу вже про весь народ, сей українець-доброволець зовсім невідомий, тим часом імена двох визначних поляків-українофілів добре відомі всій інтелігенції українській, а одно з них щиро шанує і та частина демосу українського, що безпосередньо пізнала його,— се імення єдиного консеквентного до кінця «хлопомана» Тадея Рильського *, поляка з роду, а натуралізованого українця. По смерті його всі українські органи, без різниці напрямів і партій, згадали його незлим, тихим словом, а селяни-українці гірко оплакали свого щирого приятеля. Які були поминки Потебні? Хто знає? А варто б знати, яка честь нас чекає у братнього народу, коли хто з нас активно заявить свою симпатію не сльозами та бідканням тільки, а поміччю і саможертвою. Бури, здається, і платонічних бурофілів ліпше поважали, ніж поляки того, хто їм життя віддав.

Та коли допитуватись, де були 1863 р. українці-бурофіли, то варто було б уже заодно спитати, де були 1902 р. ті польські герої-демократи, що хотіли золотими грамотами ущасливити українського хлопа? (Вищеназвані два поляки-українофіли до повстанців не належали і грамот не ширили). Певне ж, таки дехто з ветеранів геройської революції дожив до галицьких страйків та українських бунтів 1902 р.* Тільки щось ми не чули,

щоб який *sędziwy*¹ варшав'як-«ветеран» пролив свою кров за український демос у Харківщині так, як харковець Потебня пролив свою за польську революційну шляхту у Варшаві,— довг крові лишився незаплачений. Воно й натурально: де ж ветеранові мати молодечий запал? Коли вже ті герої, «батьки» польського демократизму націоналістичного, і з своїм демосом досі не дадуть собі ради, то де б вони ще українським собі голову клопотали. Натурально і те, що вони в Росії мовчали, а в Австрії станули на бік — на чий? нехай д. Ганкевич те скаже,— йому там, в Галичині, ближче видко. Се так натурально, що, може, зайво і допитуватись причин, але вже коли задавати *anzügliche Fragen* живим, і мертвим, і ненарожденним землякам нашим, з тінню батька Костомарова на чолі, та корити їх неконсеквентним бурофільством, з якого вони здебільшого ні сном ні духом не винні,— то не менш консеквентно було б витягти на світ божий і польських бурофілів з усяких криївок, чей же між ними знайдуться і колишні герої та «хлопомани», та й запитати їх прилюдно, де, справді, були вони під час бунтів, і страйків, і сецесій українських*? Чи не показалося би при тому дно їх вільнолюбства? Може б, вони, ті демократи, «логічно» виправдались тим, що коли гайдамаки та колії свого часу різали польську шляхту, а в 1848 та 1863 рр. галицькі та правобережні українці гальмували колеса відбудуванню історичної Польщі, так нехай тепер всі українці, на лівім і на правім березі Дніпра (про Галичину вже й не казати!) сами на себе жалують. Та все ж натурально було б, якби непримиримий соціал-демократ вдарив при сій нагоді не збоку, а по всій лінії всіх ніби демократів та дилетантів всякого «фільства», без різниці національностей, не боячись нічийого вереску — ні земляцького, ні сусідського. Коли битись, то вже не миритись. Хто не жалусь й «батьків», тому і «свати, й брати, і їх благородія», певне, не імпонують, треба сподіватись.

Та треба мати на увазі, що полонофільство для українців, а українофільство для поляків зовсім не така легка і проста річ, як бурофільство для них обох, бо відносини сусідських та ще так званих «братніх» народів не можуть обмежуватись самим платонічним «фільством»,

¹ Тут: шановний (польськ.).— Ред.

а мусять приймати конкретніші, а через те і менше ідеальні форми. [...]

Як відомо, ті племена часто не знали, на яку ступити і котрому «панові» помагати, може, не раз і раболіпіє виявляли на той чи на сей бік, так що ж! винуватити їх за те трудно: вони пройшли вікову школу рабства і під англічанами та й під геройськими бурами, ніде правди діти, і щирого бурофільства або нелицемірного і нераболіпного англофільства їм не було коли і як навчитись. Може, якби з'явився який готентотський Костомаров, то проповідував би, що англійці «мають право» бити бурів тому, бо колись голландські предки бурів торгували неграми, як бидлом. Логіки розуму в тім не було б, а тільки логіка п о ч у т т я,— либонь, така сама, як і та, що винуватить теперішніх українців-бурофілів за гріхи батька Костомарова і всього на більшу половину вимерлого покоління його сучасників. Я не дивуюся ні нелогічності, ні раболіпію племен, вихованих у довгому рабстві двом панам, вже дивніше, коли самі ті пани хорують на такі «рабські пороки». А хто зна, чи багато число раболіпних українців 1863 р. переважало зграю тих панів-поляків, що поіменовані на пам'ятнику в Варшаві, поставленому від російського уряду своїм «вірним слугам» з найголосніших польських фамілій за те, що в 1863 р. вони станули на бік Росії і полягли під її прапором. А скільки ще було неоружних зрадників, що продавали Польщу в дипломатичних салонах? А скільки їх і потім лизало руки «вішателів» при кожній нагоді (маневри Олександра III на Волині, приїзд Миколи II до Варшави і т. д.)? Хто може ту статистику зібрати? Тільки д н о того раболіпія добре видно, і тому я не назву його бездонним. Та як би там не було з статистикою зрадників і лизунів, але серед самих безперечних героїв і патріотів-повстанців справжніх (не псевдо) демократів було меншість, і д. Ганкевич, певне, не заперечить, що геройська революція боронила більше шляхетсько-олігархічні інтереси польських націоналів, ніж інтереси демосу, не то українського, але хоч би польського. Що ж було робити в ній нераболіпним українцям? Здається, триматись нейтралітету, та й годі. Єдине, що можна поставити в вину інтелігентам українським того часу, се злорадість над подоланими, і то з погляду е т и к и, а не політики, бо політичного впливу то ніякого не мало і не могло мати: українці тоді не складали впли-

вової партії, та й злорадість їх приходила здебільшого *post factum*¹. Се гріх культурно-етичний, або, говорячи науковим стилем, вибух атавізму у ненормально вихованої громади. Виступати проти вибухів атавізму громадського у земляків зовсім годиться публіцистові, тільки від публіциста крайнього напрямку ми все сподіваємось протесту по всій лінії і невмолимо консеквентного, а, на жаль, не завжди знаходимо його у д. Ганкевича. Тим часом тяжче пробачити нам навіть дрібницю в сьому напрямі значному публіцистові і провідникові партії, ніж який великий промах якому дилетантові літератури і політики. Хто більше має, з того більше й вимагається. Тому я дозволю собі підкреслити тут одну дрібницю, що, зрештою, може мати і не дрібне значення в публіцистичній практиці. Зовсім консеквентно з етичного погляду, що д. Ганкевич виступає з усією енергією однаково проти виборчої господарки Барвінського *, і проти розбоїв в Трієсті *, і проти безчинств Гоеса *, і проти опортунізму руських послів, тільки чому боронить він таких атавістичних, та ще й позичених виразів в устах наших робітників, як «псубрат»? Нащо вони мають собі «паскудити губу» і «псувати мову», та ще прилюдно? Чи для того, щоб зрівнятися в «культурі» з тими культуртрегерами, що звикли частувати своїх підданих і ворогів епітетами «*psia krew*»² і т. п.? Взагалі цікаво б знати, що думає шановний публіцист про те, чи не час би, власне, постаратись впливовим публіцистам ужити свого впливу до уздоровлення полемічного стилю в пресі і на трибуні? Може б, наш український гумор обійшовся без тої нетовченої солі, що пересипає грубо всі наші часописи, без виїмку і соціал-демократичної «Волі». Коли наш розум має розвиватись і йти вперед, чому наше почуття має йти назад і приймати те, що відкинув давно наш народний гумор в своїх ліпших об'явах? Час уже встановити виразну різницю між корчемним а публіцистично-ораторським стилем хоч принаймні передових партій.

Але перейдім до дальших неконсеквенцій, або, краще, півконсеквенцій, д. Ганкевича. Як годиться політикові-соціалістові, д. Ганкевич обурюється на безполітичний

¹ Після того, як щось уже сталося (лат.).— *Ред.*

² Пся крев (польськ.).— *Ред.*

анархізм Толстого, тільки даремне зве його квієтизмом. Адже Толстой «дух від духу» того «якобінця», що так очарував нашого публіциста своїм Апокаліпсисом. Толстой, великий «душолов» і загорілий фанатик своєї християнсько-анархічної ідеї, він кидає громи на всі нові Вавілони, бачить візії страшного суду, проповідує царство боже і воскресення з мертвих. При тім робить великий крок наперед проти євангельських «якобінців»: не тільки в новому Єрусалимі, але ще й в теперішніх Вавілонах він радить не давати кесареві того, що споконвіку піддані йому давали, наприклад, податку крові; його візії коментовані далеко виразніше; його царство боже має бути не на тім, а на сім світі, бо воскреснути мають живі мерці, а не померші душі. А затим він стільки ж, як і ті «якобінці», противиться і злу і злим людям (див. портрети російських бюрократів в романі «Воскресение») виключно словом або мирним ділом (школи, добродійність) і стережеться всякого насильства, окрім насильства над текстами св. писма (так і ті «якобінці» з «законом і пророками» робили), і, нарешті, нетерпеливо вижидає, поки господь коли не гнівом, то благодатею своєю змінить фарисеїв, саддукеїв, митарів та преторіанців (на «книжників» надіється найменше!) у щирих християн або якомусь лагідно вигасить їх рід з лиця землі. Коли російські революціонери часом користають з імення, пророчих візій та деяких афоризмів Толстого, то се така сама «іронія історії», як і те, що політик соціал-демократ бере собі motto¹ у безполітичного анархіста часів першого християнства *, та ще й називає того «непротівлення» якобінцем! Самі російські революціонери менше всього нав'язують свій рух до імені Толстого, навпаки, вважають толстовщину сектярством, подібним до штунди, духоборства і т. ін., а коли часом і пробують входити в якісь зносини з тими сектами і встановити *modus vivendi*² з толстовцями, то не з почуття солідарності в догмах. Так колись єднались докупі перші християни з Галілеї, і самаряни, і всякі «грішники» проти спільних ворогів, часом забуваючи на хвилину кожний своє: «Нема правди й розуму, як тільки в мені». Так і тепер буває в Росії, і то тільки хвилинами, а як згине «спільний ворог», то кожний вернеться «во-

¹ Девіз (*італ.*).— *Ред.*

² Угода про умови мирного співіснування (*лат.*).— *Ред.*

своєю», і, певне, почнеться війна фанатична між недавніми співниками... та є вона й тепер, хоч і притлумлена. Тільки невеличка і не впливова група революонерів признається до толстовщини, намагаючись погодити її з терором, але Толстой і сі його «ученики» тільки «усовіщують» одно одного раз у раз, і тривок їх дуже тонкий, от-от порветься... Там теж, як і між д. Ганкевичем та д. Копачем, нема згоди в кваліфікації, що таке людська кривця і як годиться нею господарити.

Для фольклориста, певне, цікавий той галицький варіант кінця балади про сестру і братів-розбійників, що цитує д. Ганкевич, але для публіциста той варіант мало дає. Навряд чи навіть той, хто звик думати абсолютними категоріями, буде боронити такого тезису, що людської крові взагалі проливати не можна: як треба для медичної мети або як людина хоче свою кров пролити для якої героїчної ідеї, то навіть і «непротивленці» нічого проти того не кажуть. Я знаю українську версію: «Чужа кривця не водиця, розливати не годиться», — тут говориться про економію чужої крові, отже, дається вже більше матеріалу публіцистові. Сього тезису можна боронити і релятивістові, не тільки «абсолютникові», з погляду власне конкретної правди: розливати — значить марнувати, а навіть і водиці марнувати не годиться хліборобові, коли вона корисна для зерна, і навіть зерно поливаючи, без ваги розливати не слід, щоб зерно не замгло, і навіть повинь та зливу варто «гуманізувати» якомога, щоб не погноїли хліба. Се може бути «заячесердість» грецької, «золота середина», противна лицарському козацькому серцю, та що ж, — інакше загрожувало голод і козакам, і мужикам, а перед ним не тільки «етично» здригнешся... Признаючи, що марнувати нічого не годиться або, краще сказати, не оплатиться, можна й до найбільших революційних святощів з критикою приступати, хоч нехай там хто як хоче лає і заячесердим, і кастратом, і навіть — сентиментальною жінкою! Епітети конкретної правди не змінять, аби тільки її знайти повелось. Що пам'ять «великих років 1793—1794» є свята для одних так, як «принципи 1789 р.» для других, — се конкретна правда, але що вона мусить бути святою для всіх нефілістерів, ненаївних і т. п., — се чистий абсолют і належить, власне, до релігійних догм. Звісно, кожен має право на релігійне почуття, як і на всякі інші сенти-

менти, але хто нездатний до «священного трепету», того ніякі інвективи, екзорцизми * та ексгортації * не примусять щиро кланятись ні богам, ні кумирам, скоріше підбурять до протесту проти тиранічного накидання святощів. Придивімся ж, хто не має «трепету», до того, як д. Ганкевич, слідом за Енгельсом, канонізує ту святиню, якій, на його думку, мусять поклонятись всі під карою ідейної смерті. Енгельс сказав, що в великі, незабутні роки 1793—1794 ці л и й л ю д ь ф р а н ц у з ь к и й покинув на хвилину геть всяку трусливість, і самолюбство, і буденщину...

Сими часами по українських часописах чимало пишеться про те, що наш театр дуже помалу розвивається і в своєму зрості не встигає за зростом потреб і вподобань нашої громади. Ми прагнемо бачити на театральному кону твори преславних письменників тих народів, що випередили нас своєю культурою; ми прагнемо бачити нові п'єси українських авторів, такі п'єси, щоб у них малювалося не тільки життя неосвіченої частини нашого народу, а життя всіх частей, усіх станів, усіх шарів нашого народу; ми хочемо, щоб театр і у нас, як у інших народів, розширював наш розумовий виднокруг, освітлював ті питання, що турбують душу інтелігента наших часів. А замість того наші театральні дружини показують нам п'єси, в яких здебільшого малюється саме селянське життя, та <ще таке, яке воно було давно, а може, й ніколи не було, бо більша часть українських п'єс написана на старомодний лад, на той манір, щоб скрасити життя> й з того життя й те життя показується не всіма сторонами. Що тому за причина? Давніше вбачали причину в тім, що театральна цензура не дозволяла ніяких п'єс, які б вихоплювалися поза тісну обору, в яку було замкнено всю українську літературу; казали, що театральна цензура нізащо не хоче пускати на український кон «сурдука і ффрака». Воно почасти так, а почасти й не так, бо, ніде правди діти, і в ті часи, як цензура найгірше лютувала, таки було дозволено виставляти деякі українські п'єси з життя інтелігентів. Тепер, як настала маленька полегкість на українське слово, таких п'єс і написано, і перекладено з чужих мов, і дозволено цензурою вже стільки, що якби всі ті п'єси справді виставлялися, то український театр знову б знявся вгору.

Проте ватажки наших театральних дружин уперто не хочуть тих нових п'єс виставляти і мовчки ковтають всі докори, якими українські інтелігенти сподіваються їх дошкулити і призвести до поступу. В газеті «Рада» * було зазначено, що наші уславлені театральні діячі коли й виставляють тепер під натиском української інтелігенції п'єси, перекладені з чужих літератур, то вибирають такі, що самі підходять під звичайний лад старих українських п'єс, — от, наприклад, «В липневу ніч» Горчинського *. В тій самій газеті чимало писалося про потребу закласти спілку українських акторів; на сю спілку покладаються великі надії; сподіваються, що через неї не тільки покращає життя акторів, а ще й освіжиться і поновиться круг п'єс, що йдуть в українському театрі, бо освіченіші, інтелігентніші актори прищеплять своїм товаришам нові вподобання, нові поривання і разом з ними призведуть розпорядчиків театральних дружин до того, що вони нарешті підуть новим шляхом, спільною ходою з лавами свідомої української інтелігенції.

На нашу думку, спілка акторів такого великого діла зробити не зможе. Ми, звичайно, од щирого серця бажаємо, щоб ті ручі люди, що взялися її заложити, довели свій хороший замір до кінця, щоб їм справді пощастило посіяти згоду в тім сімействі, яке здавна уславилось тим, що в ньому миру й тишини було менше, ніж в якому другому; ми думаємо, що коли тєс справдиться, то життя українського актора покращає, особливо з матеріального боку, і на тім край. Спілка українських акторів через природний хід речей стане поперед усього спілкою до взаємної помочі і дбатиме про матеріальний добробут товаришів. До вибору п'єс актори після того, як згуртуються в спілку, будуть ставитись так само, як і тепер ставляться порізнені; в тій справі навряд чи будуть заходити які суперечки межі акторами і їхніми ватажками, антрепренерами. Для цілого театального гурту, однаково для антрепренера й для акторів, доброю п'єсою буде тая, яка привабить до театру багато глядачів і дасть великий прибуток. В сьому нема нічого ані дивного, ані ганебного. Всякий, хто живе з свого ремесла, з свого фаху, має право вести своє діло так, щоб його праця якнайлучче оплачувалася. Розуміється, українському акторові, який себе поважає, не личить жити з «Гейші» *...

ІНШІ РЕДАКЦІЇ

ПИСАТЕЛІ-РУСИНИ НА БУКОВИНІ

*(Читано 9 грудня 1899 р.
в Літературно-артистичному товаристві
в Києві)*

На цей раз подається на увагу шановного збору бесіда про трьох представників літератури одної невеликої галузі українського народу. Річ про писателів, належних до тих австрійських українців, або, як вони сами себе називають, русинів, що живуть в австрійській провінції Буковині¹. Ця провінція ще більш відокремлена від решти Австрії, ніж навіть Галичина, це замкнений, мало приступний стороннім впливам світ. В ньому йде невпинна глуха боротьба національна межі окремими оселеними в ньому племенами: русинами, румунами та німцями. В наші часи вже існують певні постійні зв'язки та культурні взаємини межі русинами буковинськими і галицькими і почасти українцями, але в той час, коли вродився перший буковинський² письменник, себто в 30-х роках, взаємин цих сливе не було і так велося аж до 60-х років, коли український літературний рух значно поширився і захопив навіть ізольовану до того часу Буковину. Отже, початок буковинської літератури був зовсім вільний від впливу тогочасних галицьких та українських авторитетів і єдиними взірцями для народного буковинського письменника були тільки — буковинська природа та народна поезія.

Юрій-Осип Федькович вродився 1834 р. на Буковині, серед гуцулів, в Сторонці-Путилові, що належить до найбільш мальовничих околиць в Карпатах. Родина Федьковичів належала до дрібномастних, а такі родини тільки тим одрізнялись від селянських, що давали своїм дітям

¹ Тут було додано дещо про мову русинів-буковинців.

² Уживаю скрізь просто «буковинський» замість «буковинсько-руський» просто для скорочення.

певне шкільне виховання, як це було і в родині Федьковичів. Сам Федькович завжди уважав буковинське селянство рідним собі. Старший брат Федьковича брав участь в депутації, що ходила до нового парламенту і подавала цісареві петицію о правах буковинського селянства. 1848 р. Федьковичеві трапилось на якийсь час замешкати в Молдавії, де один німецький маляр заприятелював з ним і познайомив його з німецькою та іспанською мовою і літературою; під впливом цього приятеля Федькович і сам почав пробувати сили в літературі, але спочатку писав тільки по-німецьки, бо йому не спадало на думку, аби його рідна мова придатна була до літератури красної. Національне почуття озвалось у ньому вперше тоді, коли він 1852 р. вступив до війська і брав участь в італійській війні. Там-то, в Італії, написав він свою першу руську поезію «Ночліг», але не придав тоді ніякого значення цьому початкові. Пізніше, по виході з війська, Федькович пізнав у Чернівцях русина-патріота п. Кобилянського, і той вмовив поета, що натуральніше русинові писати по-руськи. Коли перші руські поезії Федьковича, видані в дуже невеликому числі примірників, дістались до Галичини, то відразу звернули там на себе увагу всіх, кому дороге було рідне слово. Дідицький, перший видавець Федьковича у Львові, забув свої старосвітські традиції і, гаряче вітаючи нового поета, висловив надію, що Федькович стане Шевченком австрійської Русі. Надії цій не судилося справдитись, поетичний талан Федьковича не розвився далі, його перші поезії лишилися назавжди найкращими. Надто гарні з них ті, що відносяться до спогадів про бідкування поета в Італії¹. Поетичного хисту Федьковича ставало для виразу простих вражень в простій, не штучній формі, стиль народних пісень найкраще виходив у нього, як тільки ж він вдавався до абстрактних тем, широких сюжетів, пробував форми сонета та намагався писати книжним стилем, то виходили твори не живі, мало чим кращі від творів інших тогочасних австро-руських поетів, що не здійсмалися понад «золоту середину». Це залежало, може, й від того, що тоді наша літературна мова була ще зовсім не вироблена і гарно писати нею не міг би навіть геній. Сонети Федьковича нагадують лихі наслідування Міцкевича, а в поемах знати вплив другорядних

¹ Тут була прочитана поезія «Товариші».

німецьких романтиків. Що ж до абстрактних тем та широких сюжетів, то для них потрібно було більшої освіти, ніж мав Федькович, що замолоду не мав змоги набути великої науки, а потім, у війську, був у некорисних для самоосвіти обставинах.

Не вірші створили Федьковичеві славу (хоч в австрійській Русі вони і досі дуже популярні), а його проза. Прозаїчні твори Федькович спочатку писав теж по-німецьки, а далі, захочений добрим успіхом віршів, почав писати по-українськи і містити свої оповідання в галицьких народовських виданнях; при тій нагоді Федькович познайомився з галицькими народовцями та й сам пристав до народовського напрямку, що був тоді найпопулярнішим у Галичині. Розвиткові його народовських ідей сприяло і те, що, залишивши 1873 р. військову службу, Федькович довго жив у селі, служачи своїй громаді в різних урядах. В ті роки Федькович написав свої найкращі оповідання, що зробили славу його ймення і розбудили цікавість до його рідного краю у сторонніх людей. В цих оповіданнях Федькович подає в високоартистичній формі спогади з молодих літ, враження з походів, усякі вражаючі події, і все те перейняте теплим почуттям та любов'ю до описаних людей і буковинської природи. Оповідання ці гарним народним стилем і щирістю почуття нагадують українські оповідання М. Вовчка. Можна сказати, що кращого [...] ¹ і взагалі твори Федьковича можна поставити поряд з найкращими взірцями народовської української літератури *, та й не тільки української. Крізь легке, а не раз і досить цільне марево ідеалізації вирізняються яскраві живі картини, вдатно, по-мистецьки начеркнуті силуети, на всьому одбивається живе життя... ²

Федькович не вільний від хиб, властивих взагалі народовській літературі, не раз впадає він в сентиментальність та етнографічність, крім того, на ньому відбився вплив романтизму (надто німецького); замилювання до декоративного елемента народного життя, до виключних фактів і надзвичайних натур не давало Федьковичеві спинитись над глибокими, основними з'явищами народного

¹ Звірка з російським текстом свідчить, що тут у газеті «Буковина» при наборі випали слова: «...стилиста, чем Федькович, не было и нет среди буковинских и галицких писателей». — *Ред.*

² Тут було прочитане оповідання «Сафат Зінич».

життя. У Федьковича, неважаючи на сумні сюжети, Буковина змальована в святочному уборі, герої його страждають більше від кохання, ніж від тяжких економічних та соціальних умов. Як в поезії, так і в прозі широкі теми не вдавались Федьковичеві, для них він замало був розвитий, для розвитку, відповідного його природному таланові, потрібний був такий культурний ґрунт, якого не було тоді ні в Буковині, ні в Галичині, куди в 1872 р. Федькович переселився, аби працювати в «Прогресі». Це товариство видало скільки популярних брошурок Федьковича, пройнятих таким клерикально-буржуазним духом, який хоч і пробивався часами в белетристиці нашого письменця, то хіба в дуже малих дозах. Тодішня львівська інтелігенція народовська, сама пройнята дрібнобуржуазним філістерством, нічого не придала Федьковичеві, а скоріш мала лихий вплив на його літературний смак. Сам Федькович писав, що він у Львові «14 чорних місяців перебув, щоб, розчарований до краю, під рідну свою стріху вернути». А вернувши під рідну стріху, цей письменець, що відкрив Буковину для культурного світу, жив до кінця життя самотньо і мало не в цілковитому розбраті з своїми інтелігентними земляками. 1876 р. Драгоманов видав у Києві оповідання Федьковича, що були перекладені на різні слов'янські мови і по-німецьки, а на Буковині почали 1896 р. видавати збірник його творів (повний).

По смерті Федьковича довго не було на Буковині рівного йому писателя, аж поки в 90-х роках виступили на літературне поле молоді сили: Ольга Кобилянська і Василь Стефаник.

Панна Ольга Кобилянська — найближча землячка Федьковича, бо зросла також в буковинських горах. Початкову освіту отримала в німецькій школі, а потім доповнила її читанням книжок головно в німецькій мові, якою спочатку писала свої твори та пише часом і тепер, бо знає цю мову дуже добре і має літературні зв'язки в німецькій Австрії та в Німеччині, де ті твори здобули собі велику пошану нарівні з кращими творами німецької модерни. Цей «німеччини» не можуть простити д. Кобилянській її земляки, бо німецький вплив справді досі знати на її стилі, але ж якщо німецька мова і справді була шкідлива для стилю письменки, то зате вона була їй дуже корисна для загального розвитку і врятувала її

думку від сну в маломіщанському та дрібноурядницькому околі малого міста, де єдиним осередком культури була німецька бібліотека. Отже, «німеччина» відкрила письменці нашій світ ідей, познайомила її з світовою літературою і навчила любити і розуміти хист. Справді, ідейний та естетичний розвиток у д. Кобилянської далеко вищий, ніж у тих австро-руських письменців, що розвивались під впливом тільки рідної та польської літератури. Німці показали д. Кобилянській і шлях до літератури і додали їй сили побороти перші перешкоди, а від своїх земляків вона мала спочатку більше прикrostей, ніж моральної помічі, і, либонь, не раз спадало їй на думку покинути назавжди українське письменство та й піти знову до своєї привітної, немов рідної «німеччини»; однак добре, що вона цього не вчинила, бо в німецькому письменстві вона тільки гість, хоч і милий, а в українському вона дома і може розмаїтніше виявити свій талан. До того ж від 1895 р. вона стала признаним членом родини в українській літературі, і тепер їй не бракує пошани від редакторів, критиків, а надто читачів.

В творах своїх д. Кобилянська зачіпає найрозмаїтіші теми. Найбільше вироблений у неї тип інтелігентної жінки, що бореться за свою індивідуальність проти нівеляційного, загнітливого впливу австрійської буржуазії, затопленої в безнадійному філістерстві. Цій темі присвячене перше оповідання д. Кобилянської «Людина» і чималий психологічний роман «Царівна», що при деяких хибах форми та феміністичній тенденції, підкреслений більше, ніж би слід для гармонічного враження, все ж лишається одним з найкращих романів такого розбору. В той час, коли творився цей роман, д. Кобилянська була дуже захоплена ідеєю жіночого руху, бувши дуже під впливом феміністки-письмелки д. Кобринської, але пізніше їй трохи збайдужилася ця справа, може, тим, що стала для неї вже «перебутиим моментом», а сам принцип жіночої самостійності здався ясним і без довгих теоретичних доказів.

Після «Людини» і «Царівни» написала чимало дрібних оповідань; з них деякі можна назвати ліричними поезіями в прозі. Сей genre¹ найкраще вдається д. Кобилянській, бо її натурі дуже властивий ліризм та музикальні

¹ Жанр (франц.).— Ред.

настрої. До найреальніших картин вона додає ліричні покраси, що не раз нагадують симфонії, де враження краєвидів і почування душі зливаються в неподільну гармонію. В збірнику оповідань д. Кобилянської («Покора»), що вийшов 1899 р. у Львові, більшість належить до такого «симфонічного» *genre*'у. Одно таке оповідання, під заголовком «Битва», малює нам картину погибелі величезного пралісу в Кімполунзьких горах, що впав під сокирами промисловців-«культуртрегерів», напасників зеленої Буковини. З простого факту знищення заповідного лісу через відому гандльову фірму письменка вміла створити справді трагічний і високоартистичний образ¹. Ліс і гори — це рідна стихія д. Кобилянської, там вона дає вільний розмах крилам своєї фантазії і пориває за собою читача. За ці розмахи не раз дістається д. Кобилянській навіть від прихильників, їй дорікають тим, ніби вона, як німецькі модерністи, залітає надто високо в надхмарні світа, багато вище, ніж сягають верхів'я буковинських гір, і через те не бачить і не хоче бачити, що робиться по долинах, де страждає буковинський народ. Ці дорікання мають певну основу в тому, що д. Кобилянська, перебувши чималий вплив філософії Ніцше, поривається часами до «надлюдського» (*übermenschliches*) ідеалу, і це заводить її не раз у млісті, абстрактні мрії, але зате парадоксальний дух того філософа розвив у молодій буковинській письменниці далеко більшу відвагу думки і фантазії, ніж ми звикли стрівати у більшості австро-руських письменців. Протест особи проти околу, що конечно викликає за собою поривання *ins Blau hinein*, становить неминучий момент в історії літератури кожного народу, такий момент, здається, тільки тепер вповні настав для української літератури, щонайменше для тієї, що розвивається в австрійських обставинах. Подібний літературно-громадський рух викликав свого часу в інших народів надзвичайний розцвіт артистичної творчості, маємо певну надію, що цей настрій не мине даремне і для нашої літератури. Найкраще з оповідань д. Кобилянської, навіяних цим настроєм, це музично-пластична поема в прозі «*Valse mélancolique*»².

Ті, що дорікають д. Кобилянську за надхмарні мрії, можуть потішитись, бо ця письменка, — що правда, не належить до народовської школи, а ближча до німецької

¹ Тут була наведена чимала цитата з «Битви».

² Тут була подана тема цього твору.

«модерни», — не завжди цурається долин. Доказом цьому є високоартистичне оповідання «Некультурна», де під чисто симфонічний акомпанемент розказана дуже реальна історія простої гуцулки, емансипованої не по теорії, а по інстинкту¹. В цьому оповіданні, химерно створеному з поезії і прози, власне дві героїні: гуцулка і буковинська природа. Нарешті, нарис «Банк рустикальний» дає нам просто з життя вихоплену картину горя селянина, пригніченого темною для нього рахубою рустикального банку, а розуміючого тільки одно: що він був господарем, а тепер став жебраком. Цей нарис написаний цілком іншою манерою, ніж всі інші твори д. Кобилянської.

Зрештою, властива сфера цієї письменниці — це побит інтелігенції, вона його краще знає і через те, описуючи його, більше має нагоди розмаїтніше виявити свій талан.

Д[обродій] Василь Стефаник з більшою радістю, ніж д. Кобилянська, може вважатися наступником Федьковича, він так само, коли ще й не більше, близький до селян, до їх мови і світогляду. Він син селянина, родом з Покуття, з с. Русова, що відділене від Буковини тільки річкою Прутом і етнографічно належить до Буковини, а не до Галичини. З біографії д. Стефаника відомо тільки, що він студент медицини, що почав свою літературну діяльність на Буковині і що з перших кроків був дуже прихильно прийнятий критикою і публікою. Йому не прийшлося шукати навмання дороги, як Федьковичеві, ні боротись за своє літературне існування, як д. Кобилянський. Чи то яскравість талану, чи приступність сюжетів зробили його одразу популярним, трудно зважити; запевне, і те і друге. У всякім разі, ледве три роки минуло, відколи він виступив у письменстві, а вже він широко звісний у своїй країні. Літературні приятелі д. Стефаника навіть непокояться, коли б така швидка слава не зашкодила розвиткові його талану. Але, як чутно, д. Стефаник не звертає надмірної уваги на хвалу критики та прихильників. Треба сподіватись, що приклад Федьковича не минув даремно для його літературних нащадків, що вони не спиняться, як він, на половині дороги, а зуміють до мальовничої, кольористої форми, до теплого почуття додати глибоку і широку думку, якої брак відбився так фатально на діяльності Федьковича.

¹ Тут був розказаний зміст «Некультурної».

Д. Стефаник, хоч і подібний до Федьковича літературною технікою, але дуже не подібний настроєм і вразливістю. Коли Федькович малював народне життя у його святочному строї, то Стефаник малює його в буденній одежі. Властиве, ці два письменці беруть свої сюжети з різних станів селянської маси. Федькович описував заможне селянство, що бідує тільки від рекрутчини та від загальнолюдських лих, д. Стефаник малює сільський пролетаріат або стан, близький до повної пролетаризації, що найбільше, як видно, займає молодого письменця трагізмом свого становища.

Маленькі образки д. Стефаника чорним колоритом, виразністю і вкупі недбалістю письма нагадують малюнки пером. Д. Стефаник не любить ліричних акордів та поетичних прикрас, він зовсім ховає свою авторську особу. Він уміє віддавати настрої в розмовах і ситуаціях, а до того, малюючи свої персонажі в дуже неприкрашеному виді, вміє будити у читача симпатію до них, ніде не вдаючись до «характеристики від автора»¹. В таких коротких нарисах д. Стефаник дає нам цілу колекцію силуетів; це не фотографії, а власне малюнки, немов ескізи для майбутньої картини. Читаючи їх, мені спало на думку, що коли б їх зв'язати одною спільною фавбулою, то вийшов би роман юрби. Всі герої д. Стефаника мають однакову психологію, міняються тільки обставини, що впливають на неї; головні риси цієї психології — пасивність поруч із стихійним рухом по інерції. Ні один з діячів д. Стефаника не здійснюється вище загального рівня маси, але всі нариси перейняті таким творчим духом симпатії автора до описаних людей, а самі ті пасивні або інертні люди перейняті таким живим, вражаючим стражданням, що перед ними читач не може zostаватися спокійним.

Д. Стефаник не належить до народовської літературної школи, його «народ» не заховує в собі ніяких «святотців» та цнот, невідомих «гнилій інтелігенції», але ж, власне, брак отих святотців та цнот, показаний дотепною люблячою рукою, робить на змислених та чутливих читачів міцніше, глибше і — корисніше враження, аніж всі перейняті, запевне, найкращими замірами панегірики ідеалізованому народові в народовській літературі.

¹ Тут був прочитаний нарис «Синя книжечка».

Д. Стефашкові докоряють часом за односторонність, навіть однотонність його малюнків. Справді, темні барви у нього переважають, а при тому в сюжетах його нема нічого надзвичайного, романтичного. Він малює буденне життя сірого люду, але не тільки зверхні факти цього життя, а самий зміст його; двома, трьома раптовими рисами він малює нам надзвичайно яскраво цілу драму, і, власне, через те, що всі нариси мають один тон, вони дають нам один спільний образ життя народного, показують нам колективну душу маси.

Яскравий, оригінальний талан д. Стефаника привернув до нього симпатії не тільки земляків. Переклади його творів починають з'являтися у польських та німецьких виданнях. Недавно берлінська часопись «Gesellschaft» умістила переклад одного оповідання д. Стефаника («Арештантський лист») з дуже прихильною приміткою від редакції. Тим часом німці не дуже щедрі на хвалу писателям з молодих літератур, і тільки значні талани можуть звернути на себе увагу німецької громади, а ми бачили, що всі три головні буковинські письменці з'єднали собі її симпатії, вже один цей факт показує, що молода література малої галузі українського народу має зовсім немалу артистичну вартість, а крім того, вона має ще й громадське значення. Три головні діячі буковинської літератури, взаємно доповнюючи один одного, дають нам дуже цікаву картину життя всіх станів своєї країни. Мимоволі насувається думка: коли невелике населення дрібної провінції, поставленої в дуже некорисні умови для розвитку літератури, могло дати за короткий час після свого національного відродження три таких міцних талани і звернути на себе увагу зовсім сторонніх людей, то якою творчою силою пройнятий той народ, до якого належить це мале плем'я, і як заграла та би сила серед нормальніших умов!

На цьому кінчаю свою бесіду, дозволю собі тільки додати, що хоч би як хто відносився до етнографічних та історичних теорій про українську національність, але якщо йому цікаво бачити життя усеї української нації в широкому змалюванні і розмаїтому освітленні, то він повинен бажати цьому народові чи племені, «языку» чи «наречю» — багатої і нормально розвитої літератури!

ЄВРОПЕЙСЬКА СОЦІАЛЬНА ДРАМА В КІНЦІ ХІХ ст.

(Критичний огляд)

Що пайбільше може збудити оптимістичні думки у літературного переглядача, то се новітня драма. В сій власне обладі література «кінця віку» промовила справді нове слово, пробила нову стежку «в містичнім гаю» літературних форм. В кінці ХІХ століття роман кінчав уже втомлено шлях, так бадьоро початий в початку століття; поезія розпачливо побивалась, бажаючи змінити старі та давні теми в «нові, новітні, найновітніші»; новела почала тратити свіжість барв,— але саме тоді драма розбила, на-решті, кайдани мертвої рутини, що то від них так довго та одважно намагався визволити її єдиний в своїм роді, але нерівний та негармонійний талан «північного лицаря» Ібсена. Хоч і був Ібсен завжди новатором в ідеях, а при тім любив виключно драматичну форму, а все-таки не міг до кінця визволитись від роману, філософського трактату або моралізуючої проповіді. При його драмах здебільшого читач мусить забути, що діється на сцені, а зосередити увагу на тому, що там говорить ся. Сим я не маю сказати, ніби в драмах Ібсена нема події, а тільки, що подія в них часто дуже незалежна від діалогу, отак як в старосвітських операх лібретто було незалежним від музики.

Слідом за Ібсеном кинулись у широке море до нових світів Б'єрнстєрн, Гарборг *, Стріндберг і ціла плеяда північних письменників, що так часто були порівнювані до вікінгів; порівняння се досить доладне, тільки ж неповне, бо то вікінги в убраннях протестантських пасторів, почуваючі себе недавно «наверненими» християнами, з дивним поєднанням прозелітства та авантюризму,— те поєднання даремне силкувались перейняти інші люди, що не вдалися вікінгами і не були навернені в протестантство.

Єсть переказ, ніби вікінги перші відкрили колись Америку, ще задовго перед Колумбом, але — Колумб таки вдруге відкрив її, немов цілком невідому країну, бо всі відкриття та славетні вчинки вікінгів фатально зоставались якимсь невжитком для решти людей. Так і тепер, незалежно від блискучих відкриттів нових вікінгів, Гауптман та Метерлінк подались шукати «найкоротшого шляху до Індії», один через неозорий океан психології та соціальних проблем, а другий через туманом вкрите море містики та легенди, і Гауптман відкрив у своїх «Ткачах» драму юрби, а Метерлінк у своїх «Сліпцях» драму наstroю. Хоч обидва драматурги не вміли самі до кінця скористати з свого відкриття (і в цьому подібні вони до Колумба!), хоч їх наслідувачі здебільшого не талановитіші й не оригінальніші від даремне славного Америго Веспуччі, та все-таки нова країна відкрита, а з нею вкупі і нове широке поле для праці.

Характеристика обох сил нових напрямів у драмі була б заширокою темою для огляду, що мусить бути стислим, отже, обмежуюся нарисом тільки одного, досі найпродуктивнішого напрямку, а власне, соціальної драми в новітньому значенні сього слова, себто драми маси, драми боротьби різних суспільних груп межи собою.

Запевне, елементи такої драми можна дослідити і в літературі давніших часів, надто в комедії. Натяки на суспільну боротьбу ми бачимо в Арістофана *, далі в середньовічних містеріях, власне в світській їх частині — інтермедіях та інтерлюдіях, звідки пішов так званий народний театр маріонетковий; в цьому народному театрі відбилися, хоч і в уривчастій та потворній формі, історичні антагонізми, політичні, національні, суспільні. В комедії Мольєра та Бомарше велика драма боротьби аристократії з буржуазією вилилась у таку веселу, анекдотичну форму, що, як відомо, самі виконавці (вони ж і моделі для типів) довго не розуміли того, що вони, властиве, грали трагедію. Маса, хоч би яко стереотипний «народ» драми ХІХ в., сливе не з'являлась в театрі з того часу, як зник со сцени класичний хор. Правда, ми бачимо її в драмах Шекспірових («Коріолан», «Юлій Цезар», хроніки), але вона виступає там епізодично, грає підрядну роль яко ґрунт для головних героїв, хоч усе-таки робить поступ в порівнянні з грецьким хором, бо виступає вже не одним натовпом, що промовляє унісоном монологи, а

збором виразних індивідуальностей, тільки все ж їй відмежено дуже незначне і несамостійне місце, надто коли взяти на увагу те, що такі теми, як «Коріолан» або «Король Джон», власне, дають великий простір для утворення масової драми. Але роль, одведена юрбі в драмі XVII і XVIII вв., зовсім відповідає тодішнім поглядам на народ як на більш чи менш пасивний матеріал для різних політичних комбінацій «сильних світу сього». Демократична ідея шукала осліп дороги й брала собі в поведарі інші ідеї, згідні з нею випадково, та й то ще не завжди, як-от ідеї національної незалежності, автономії провінцій, волі віри й т. ін.

Цілком поважне трактування маси jako значного драматичного чинника ми вперше зустрічаємо у Шіллера. Коли в «Таборі Валленштейна», в сьому живому жанровому образі важкенького фламандського стилю, ми бачимо юрбу тільки jako пролог, jako тло для дальших подій героїв, то в драмі «Вільгельм Телль» вона займає таке велике місце, що постать героя дрібніє й никне проти неї. Але се виключна, надзвичайна юрба, вся з героїв, що вимовляють найвищі почуття найвищим стилем. І все-таки вона не самостійна. Як народна фантазія не могла припустити, аби швейцарський люд міг визволитись з-під ярма сам, і через те надала йому героя-рятівника, так і Шіллер примусив свою героїчну юрбу бездіяльно чекати, поки їй подасть гасло до визволу випадком відзначений герой. Телль справді не ватаг, не організатор (він навіть не брав участі в установі спілки трьох кантонів), тільки влучний стрілець, а головне, відзначений перстом драматурговим обранець.

У всякім разі, се не марний випадок, що, власне, в такій драмі, де найвиразніше стала демократична ідея, юрба вперше була поставлена на першій плані та навіть ідеалізована; та не випадок і те, що роль тої юрби хоч і дуже значна, все ж невиразна, заплутана,— звісно, се залежало не від прикмет талану драматурга, а від неясності самої ідеї для нього.

Рівняючи до «Вільгельма Телля», ні «Розбійники» та «Змова Фієско» самого Шіллера, ні «Гетц фон Берліхінген» та «Егмонт» Гете не дають нічого нового розвитку соціальної драми, хоч, рівняючи до інших драм того часу, їх найскоріше можна зачислити до сеї категорії. Віктор Гюго був єдиним романтиком, що зробив у своїм

«Кромвелі» поважну спробу створити соціальну драму, але надмірне (і свідоме) наслідування Шекспіра, не стільки в сильнішій, скільки в слабшій з усього того, що він появив, зробило форму цієї драми вимушеною й неживою, а надмірний вплив ідей Карлейля * надав їй тенденцію, дуже некорисну, власне, для драми маси, бо ця тенденція знов-таки зводила масу на роль більш чи менш пасивного ґрунту для славетних і єдино спасених втілків героїв. Інші драми на соціальні теми Віктора Гюго і його школи, хоч і вдатніші по формі, змістом і тенденцією ще далі відступають від ідеалу соціальної драми, ніж «Кромвель».

Взагалі романтична драма досить часто зачіпала тему боротьби особи проти окола, тільки при тому освічувала розмаїто саму особу, тим часом околом, якщо воно складалося з юрби, виставляла якоюсь темною, одноманітною, часами химерною стихією з незрозумілими, безладними і несвідомими прибоями, відбоями і течіями, що здебільшого лишають по собі брудну піну на місці зруйнованих дикою силою гордих скель. Часом на поверхні сплескували де-не-де ясні хвилі неначе іншої води з якоїсь невідомої глибини і знову зникали,— се були силуети людей з народу, але не з юрби. Терміни «народ» і «юрба» часом вживались як синоніми, часом як різні відтінки, часом навіть як противулеглість — довільно і без виразного пояснення цих слів. Ніхто не завдав собі праці дослідити джерел темних і ясних течій, законів прибоїв і одбоїв, бо література не так давно признала і саме існування їх і виявляла яко занадто безпосереднє враження.

Побутова драма і комедія (*drame du milieu*) теж не виробилася в соціальну драму, бо зображала більше форми суспільного життя, ніж його зміст, обмежуючись переважно в одній якійсь групі, і нарешті звелася на так звану народну п'єсу (*pièce populaire*). Ця народна п'єса процвітає тепер на всіх третьорядних сценах Західної Європи. Єсть то сумішка етнографії й маскараду, мелодрами і фарсу, здебільшого зовсім позбавлена артизму, вимірена тільки на дешевий ефект. Та народна п'єса в найліпшому разі не має жодної тенденції, а до ідеї вона не здійснюється ніколи.

Був, правда, такий драматург, що зробив досить вдатну пробу підвести з упадку народну п'єсу; се недавно померший австрійський письменник Анценгрубер. В основу

кожного його твору завжди заложена якась поважна ідея, часом бойова тенденція, якась «злоба дня». Його діячі — се не ляльки, що танцюють, співають і викривляються, а тонко похоплені силуети народних типів; правда, тільки силуети, а не повні, рельєфні постаті. Він пильно уникав шаржу та двозначного жарту, хоч був далеко не вільний від мелодрами і все-таки водевіля. Так, в одній його п'єсі — «Das vierte Gebot» (колись дуже знаменитий, та й тепер ще не прийнятий на сцені), де виставлений антагонізм середньої буржуазії з ремісниками, мелодраму видно навіть в зверхніх способах — в патетичні хвилини, наприклад, в тюрмі перед стратою героя грає музика. Ся мелодраматичність заважає навіть розвиткові головного мотиву п'єси — класового антагонізму, справляючи драму на боротьбу закоханої пари (ремісниця й молодого буржуа) з деспотизмом родичів. Тим способом драма зводиться, парешті, да такої тези: родичів слід слухати не в усьому і не до краю. Для сеї тези й вся драма пазвана «Четверта заповідь». В другій, не менш популярній п'єсі Анценгрубера «G'wissenswurm» ми бачимо чисто водевільну довольність в ситуаціях і надужиття тірольських пісень. Тут найчорніші характери раптом, немов чарами, перероджуються в найясніші під впливом веселої селяночки Лізи Герляхівни (Herlacherlies), що найбільше принаджує до себе тірольськими піснями. Тим часом мотив п'єси знов-таки поважний — відносини заможних селян до убогих і до наймитів, себто антагонізм межи суспільними верствами, що становить підвалину новітньої соціальної драми. Анценгрубер був цілком народний письменник, не тільки тим, що знав життя народної маси, але й тим, що знав народний смак і вмів йому догоджати. Тільки часом, на жаль, се вадило артизмові й правді.

Другий письменник, що теж стоїть вище від загалу постачників «п'єс для народу», австрійський драматург Бар (Bahr), ще менший артист, ніж Анценгрубер. Бар, властиво, публіцист, тільки він надає своїм передовицям драматичну форму. Його п'єси часом мають собі гучну, але завжди хвилову славу і не тримаються довго на сцені з тої самої причини, з якої й передовиці хутко зникають зо стола навіть прихильних читачів...

ПРИМІТКИ

До восьмого тому Зібрання творів у дванадцяти томах увійшли літературно-критичні та публіцистичні статті Лесі Українки.

У галузі критики та публіцистики поетеса активно виступала порівняно недовго — з середини 90-х років XIX ст. до 1906 р. Більшість її літературно-критичних розвідок написана спеціально для демократичного петербурзького журналу «Жизнь», з яким вона тісно співпрацювала у 1900—1901 рр.

За життя поетеси були надруковані, крім кількох заміток інформативного характеру, лише дві публіцистичні статті («Безпардонний» патріотизм, «Не так тії вороги, як добрі люди») та п'ять літературно-критичних («Два напрямлення в новейшій італійській літературі», «Малорусские писатели на Буковине», «Новые перспективы и старые тени», «Заметки о новейшей польской литературе», «Утопія в белетристиці»).

Низка статей з різних причин за життя Лесі Українки в друк не попала. Автографи деяких з них збереглися в архіві поетеси, а кілька статей, надісланих у різні періодичні видання, загубилися. Зокрема до цього часу не знайдені автографи розвідок про Марію Конопницьку, народницький напрям у німецькій літературі. Зовсім недавно в архіві журналу «Жизнь» виявлено статтю про драму Г. Гауптмана «Михаель Крамер».

Чимало праць Лесі Українки залишилось незакінченими.

У томі подаються всі важливіші статті Лесі Українки, в тому числі і незавершені, а також інші їх редакції.

Статті в межах кожного розділу розташовані в хронологічному порядку і подаються за прижиттєвими публікаціями, а надруковані — за автографами. Деякі статті мають по два джерела тексту («Малорусские писатели на Буковине», «Утопія в белетристиці», «Новейшая общественная драма», «Замітки з приводу статті «Політика і етика»). У тих випадках, коли між ними є суттєві відмінності, що дають підставу говорити про існування двох редакцій, первісний текст друкуються у розділі «Інші редакції».

Авторські виноски під текстом подаються без застережень, переклад іноземних слів та виразів, що належить упоряднику, — з ремаркою «Ред.».

Місця, закреслені в автографі, відновлюються в лапках дужках, скорочені слова розкриваються в квадратних дужках. Купюри позначені трьома крапками в квадратних дужках.

У примітках подаються відомості про періодичні видання, організації, товариства та письменників і громадських діячів, які згадуються у статтях. Прізвища відомих письменників і діячів не пояснюються. У тексті місця, що коментуються, позначаються зірочкою.

ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІ ТА ПУБЛІЦИСТИЧНІ СТАТТІ

[ЛИСТ ДО ТОВАРИШІВ]

Вперше надруковано у виданні: *Леся Українка. Твори в п'яти томах*, т. IV. К., Держлітвидав України, 1954, стор. 289—291.

Автограф без підпису, заголовка й дати зберігається у відділі рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР (ф. 101, № 323)¹.

Авторство *Лесі Українки* та дата написання (Софія, січень 1895 р.) встановлюються на підставі її листа до відомого українського прогресивного громадського діяча, публіциста і письменника М. Павлика від 11 (23) січня 1895 р., в якому йдеться про зміст і характер статті. Назва статті умовна, дається на підставі того ж листа: в ньому *Леся Українка* називає її листом до товаришів.

[Лист до товаришів] написаний як звернення до молоді із закликом підтримати видання радикальної партії, зокрема журнали «Народ» та «Хлібороб». Він, очевидно, мав бути надрукований у журналі «Народ», але того ж, 1895 р. цей журнал перестав виходити.

Подається за автографом.

До стор. 9. Русько-українська радикальна партія — прогресивна селянська партія, створена 1890 р. у Галичині з ініціативи І. Франка та М. Павлика. Мала свої друковані органи — журнали «Народ», «Хлібороб» та газету «Громадський голос». У перші роки після заснування радикальна партія очолила ряд селянських виступів, обстоювала єдність дій трудящих різних національностей, боролась проти українського буржуазного націоналізму. Згодом у ній визначились два протилежні крила — ліве, прогресивне, на чолі з І. Франком та М. Павликом, і праве, очолюване С. Даниловичем, яке стояло на ліберально-буржуазних позиціях. У 1898 р. І. Франко порвав з радикальною партією. На початку ХХ ст., після остаточного розколу, русько-українська радикальна партія переродилась у буржуазно-націоналістичну.

До стор. 10. «Народ» — двотижневий громадсько-політичний журнал прогресивного напрямку. Виходив у Львові в 1890—1892 рр. (за редакцією І. Франка та М. Павлика) і в Коломні у 1893—1895 рр. (за редакцією М. Павлика). *Леся Українка* надрукувала на його сторінках ряд революційних поезій та кілька статей.

«Хлібороб» — громадсько-політичний, науковий та літературний журнал прогресивного напрямку. Видавався М. Павликом у Львові та Коломні у 1891—1893 рр.

¹ Далі зазначатимуться лише номери фонду та автографа.

...через усякі мальованщини...— Йдеться про відому в той час секту, назва якої походить від прізвиська її засновника — Кіндрата Мальованого. Секта відзначалася надзвичайним релігійним фанатизмом, варварськими обрядами.

«БЕЗПАРДОННИЙ» ПАТРІОТИЗМ

Вперше надруковано в журн. «Народ», 1895, № 9, стор. 131—132, під криптонімом Н. С. Ж. (Невеличка спілка жіноча).

Автограф не знайдено.

Авторство Лесі Українки та дата написання (Софія, весна 1895 р.) встановлюються на підставі листа поетеси до М. Павлика від 9 (21) травня 1895 р., в якому повідомлялося: «Замість обіцяного «Волинського образка» оце посилаю Вам дві патріотичні штуки, те може ще почекає, а се, як зостаріється, то хоч викинь». З подальшого тексту зрозуміло, що йдеться про статтю «Безпардонний» патріотизм» та сатиричний вірш «Пророчий сон патріота».

Подається за першодруком.

До стор. 12. ...прочитати в обновленій «Буковині»...— Стаття Лесі Українки була гостро полемічною і пристрасною відповіддю на редакційні статті «Наші національно-політичні відносини» та «Про своїх людей» (1895, № 28—32), в яких пропагувалась націоналістична ідеологія, національна відокремленість. Принциповість і безкомпромісність поетеси у ставленні до проявів буржуазного націоналізму і клерикалізму постає ще виразніше, коли взяти до уваги, що редактором «Буковини» незадовго до того став відомий український письменник і журналіст демократичного напрямку Осип Маковей, з яким Леся Українка перебувала в дружніх стосунках. Одночасно з статтею «Безпардонний» патріотизм» Леся Українка надрукувала в тому ж номері журналу «Народ» близьку до неї за змістом віршовану сатиру «Пророчий сон патріота» з іронічною присвятою О. Маковею як редактору «Буковини».

«Буковина» — українська газета, що виходила у 1885—1910 рр. у Чернівцях, пізніше у Відні; з початку XX ст. стала виразником реакційної австрофілської політики.

Барвінський Олександр Григорович (1847—1926) — історик української літератури, буржуазно-націоналістичний діяч, один з лідерів реакційної національно-клерикальної партії «народовців» та ініціаторів так званої «нової ери» — політичної угоди 1890 р., укладеної верхівкою «народовців» з намісником австрійського цісаря у Галичині графом Бадені. За незначні поступки «народовці» повністю відмовились від захисту інтересів українського народу, стали відвертими провідниками колонізаторської політики австро-угорського уряду. Пізніше — один з верховодів буржуазних націоналістів на Західній Україні.

Вахнянин Анатоль Климентович (1841—1908) — письменник і композитор, посол від Галичини до австрійського парламенту. Був активним діячем «народовської» партії та одним з ініціаторів «нової ери».

До стор. 13. ...патріоти «нового курсу»...— тобто «нової ери».

«Москвофіли» — суспільно-політична течія, що випикла в середині XIX ст. серед галицької інтелігенції. «Москвофіли» стояли на монархічних позиціях, у своїй діяльності орієнтувалися на політику російського царизму, відкидали українську народну мову як основу літературної, обстоювали так зване «язичіє».

...державі «мішанців» ...— Так називали Російську імперію противники возз'єднання України з Росією.

«Неділя» — ілюстрований літературний додаток до газети «Буковина». Видався протягом 1895 р. один раз на тиждень.

До стор. 14. Митрополит — Сембратович Сильвестр (1836—1898), у 70-ті роки професор догматики Львівського університету, редактор реакційної газети «Руський Сіон»; з 1885 р. — уніатський митрополит.

Плутарх (бл. 46 — бл. 126) — давньогрецький письменник і філософ, автор численних праць з історії Греції та Риму.

«Макбет» — мається на увазі трагедія В. Шекспіра.

«Руський Сіон» — тижневик клерикально-реакційного напрямку, орган уніатського духовенства, виходив у Львові в 1871—1883 рр.

Мальконтенти — від франц. *mal* (поганий) і *content* (вдоволений). Тут — невдоволені, незгодні.

LA VOIX D'UNE PRISONNIERE RUSSIE

Подається вперше за машинописною копією, зробленою сестрою Лесі Українки О. Косач-Кривинюк (ф. 2, № 934).

Автограф не знайдено.

Авторство Лесі Українки та дата написання (кінець 1896 р.) встановлюються на підставі листа поетеси від 6 листопада 1896 р. до дружини М. Драгоманова Л. Драгоманової.

Вперше надруковано українською мовою під назвою «Голос однієї російської ув'язненої» у виданні: Леся Українка. Неопубліковані твори. Львів, 1947, стор. 121—123. У даному виданні український переклад подається з уточненнями В. І. Пащенка.

До стор. 17. Маленька поема в прозі...— Стаття Лесі Українки є, по суті, політичним памфлетом, спрямованим проти тих діячів французької культури, які брали участь в офіційних торжествах на честь російського царя Миколи II під час його відвідання Франції в 1896 р. Поетеса мала намір опублікувати її у прогресивній французькій пресі (див. лист до Л. Драгоманової від 6 листопада 1896 р.). Відомостей про надрукування памфлета у Франції нема.

Мольєр Жан-Батіст (1622—1673) — великий французький драматург, актор і режисер, автор численних комедій, в яких викриваються пороки французької буржуазії.

Тріанон — один з палаців у Версалі.

...у кімнатах Антуанетти і Людовіка...— Маються на увазі французький король Людовік XVI та королева Антуанетта, страчені під час Великої французької революції 1793 р.

До стор. 18. ...жертв, що устигли дорого його колісниці цезаря...— Натяк на криваву катастрофу 1896 р. на Ходинському полі в Москві під час коронації Миколи II, коли загинуло близько двох тисяч чоловік.

...міст, що мусить з'єднувати народи...— Іронічна згадка про міст на честь царя Миколи II, що був закладений під час його перебування у Франції.

...залізні маски...— Образний вислів, маються на увазі борці, які гинуть, залишаючись невідомими для людства. В основі цього образу лежить переказ про таємничого в'язня Бастилії, обличчя якого завжди було закрите залізною маскою.

«НЕ ТАК ТІЇ ВОРОГИ, ЯК ДОБРІЇ ЛЮДИ»

Вперше надруковано в журн. «Житє і слово», 1897, т. VI, стор. 244—250, під криптонімом Н. С. Ж.

Автограф не знайдено.

Авторство Лесі Українки та дата написання (1897 р.) встановлюються на підставі її листування з І. Франком, якому поетеса надіслала статтю для опублікування в журналі «Житє і слово». У зв'язку з тим, що в цій статті Леся Українка полемізувала з Франком, останній не виявив бажання її друкувати. У відповідь на прохання Франка забрати статтю Леся Українка в листі, датованому січнем 1897 р. і підписаному тим же криптонімом, писала: «Не від мене залежить вимагати її друкування, але по власній волі я її назад не візьму. Всяку полеміку прошу направляти на мене, бо приймаю цілком на себе відповідальність за думки, виражені «по долгу совести и чести...». Згодом стаття була надрукована в складі добірки «Український і галицький радикалізм», де їй передувала невелика замітка І. Франка, а слідом за нею йшла його ж стаття-відповідь «Коли не по конях, так хоч по оглоблях», в якій поет намагався спростувати критичні зауваження Лесі Українки.

Подается за першодруком.

До стор. 19. ...після прочитання статті «З кінцем року»...— Йдеться про статтю І. Франка («Житє і слово», 1896, т. V, стор. 401—407), в якій письменник зробив спробу критично оцінити сучасний стан визвольного руху на Україні та накреслити його програму на майбутнє. Слушно вказуючи на помилки в діяльності галицької радикальної партії та «українських радикалів» Наддніпрянщини, І. Франко, однак, головне завдання визвольного руху зводив до пропаганди серед селянства. Помилковими були й Франкові звинувачення революційних народників, українців за походженням, у тому, що вони віддали всі свої сили російському революційному рухові, а не діяльності на національному ґрунті.

Леся Українка, яка вже на той час близько стояла до соціал-демократичного руху, піддала різкій критиці погляди І. Франка, якого вона високо цінувала і вважала своїм ідейним співником.

До стор. 21. Ж е л я б о в Андрій Іванович (1851—1881) — видатний революціонер-народник, активний учасник народовольської організації «Земля і воля», а після її розколу — один з керівників «Народної волі», автор кількох її програмних документів. Під його керівництвом створювалися робітничі й студентські військові організації, готувалися замаху на царя Олександра II.

До стор. 24. ...партію «русько-католицького союзу»...— Йдеться про так званий «католицький русько-народний

союз», політичне товариство, засноване клерикалами 1896 р. у Львові.

До стор. 25. «Ж и т в і с л о в о» — літературно-науковий і громадсько-політичний журнал прогресивного напрямку. Виходив у Львові у 1894—1897 рр. Видавець — О. Франко, редактор — І. Франко.

ДВА НАПРАВЛЕННЯ
В НОВЕЙШЕЙ ИТАЛЬЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

(Ада Негри и д'Аннунцио)

Вперше надруковано в «Иллюстрированном сборнике Киевского литературно-артистического общества», 1900, стор. 187—218. У доповненому варіанті стаття надрукована в журналі «Жизнь», 1900, № 7, стор. 187—214.

Автограф не знайдено.

Датується 1899 р. (вересень) на підставі листа Лесі Українки до О. Кобилянської від 4 (16) жовтня 1899 р., з якого видно, що стаття була прочитана як реферат на засіданні Київського літературно-артистичного товариства у кінці вересня 1899 р.: «Минулого тижня я мала відчит про нові напрями італійської літератури...».

Подается за текстом журналу «Жизнь».

Київське літературно-артистичне товариство — ліберальне культурницьке об'єднання. Існувало в 1896—1905 рр.

«Ж и з н ь» — літературно-політичний журнал, видавався в 1897—1901 рр. у Петербурзі, а в 1902 р. — в Лондоні і Женеві, фактично був органом «легальних марксистів». На сторінках журналу двічі виступав В. І. Ленін. У 1899 р. Максим Горький об'єднав навколо журналу групу демократичних письменників-реалістів. У ньому друкувалися твори передових українських письменників — І. Франка, М. Коцюбинського, В. Стефаника, Л. Мартовича.

До стор. 26. Негрі Ада (1870—1945) — італійська поетеса. У ранній її творчості звучали соціальні мотиви.

Д'Аннунціо Габріеле (1863—1938) — італійський письменник, поет і прозаїк реакційного напрямку. У роки фашистської диктатури стояв на офіційних позиціях, відверто проповідував шовінізм і містику.

До стор. 28. Монье Марк (1829—1885) — французький письменник і літературознавець, багато років жив в Італії.

Петрарка Франческо (1304—1374) — видатний італійський поет епохи Відродження.

До стор. 29. ...ярым гвельфом, не прощающим даже мертвым гибеллинам... — Гвельфи і гібеліни — ворогуючі політичні угруповання в середньовічній Італії. Партія гвельфів, до якої належали переважно ремісники та торговці, виступала проти намагань німецьких імператорів «Священної Римської імперії» поширити свою владу на Італію. Гібеліни, в основному феодална знать, навпаки, підтримували зазіхання німецьких імператорів, вбачаючи в них захисників своїх класових інтересів.

...папского двора в Авиньоне. — У XIV ст. рим-

ські папи потрапили в залежність від французьких королів, і папська резиденція кілька десятиліть (1309—1377) перебувала у французькому місті Авіньйоні. Цей період дістав назву авіньйонського полонення пап.

Тассо Торквато (1544—1595) — видатний італійський поет епохи Відродження, автор поеми «Визволений Єрусалим», в якій проводить ідею визволення Італії від турецьких загарбників та об'єднання всіх її земель в одній державі.

До стор. 30. Леопарді Джакомо (1798—1837) — італійський поет, співець національно-визвольної боротьби італійського народу проти іноземного поневолення. Після поразки повстань 1820—1821 рр. в його творчості переважали песнімістичні мотиви.

Період освободительных войн... — Починаючи з XVIII ст. в Італії постійно точилася національно-визвольна боротьба, яка завершилась створенням у 1870 р. єдиної держави.

Д'Адзельо (Адзельо) Массімо (1798—1866) — італійський письменник, художник і політичний діяч. Учасник національно-визвольного руху, належав до його правого крила. Після австро-італійської війни 1848 р. посідав ряд високих державних посад.

Пелліко Сільвіо (1789—1854) — італійський письменник, активний учасник національно-визвольного руху проти австрійського панування, за зв'язок з карбонаріями відбув десятирічне ув'язнення.

Де Амічіс Едмондо (1846—1908) — італійський письменник, учасник національно-визвольної війни 1866 р. проти Австрії. Ранні твори пройняті патріотичними ідеями.

Кардуччі Джозуе (1835—1907) — видатний італійський поет і історик літератури. В своїй творчості пройшов помітну еволюцію від поезії революційно-громадянського звучання до естетства й формалізму.

До стор. 31. Барб'є Анрі-Огюст (1805—1882) — французький поет. У збірці політичних сатир «Ямби» (1831) викривав політику французької буржуазії періоду Липневої революції 1830 р.

Фогаццаро Антоніо (1842—1911) — італійський письменник, поет і романіст. В його творчості переважали релігійні мотиви.

До стор. 32. Катерина Сієнська (1347—1380) — італійська монахиня домініканського ордену, письменниця. У богословському творі «Книга божественної доктрини» та листах до церковних і політичних діячів закликала до миру між християнами й нового хрестового походу проти іновірів.

До стор. 33. Бодлер Шарль (1821—1867) — французький поет, один з попередників декадентів.

Гонкури — брати Едмон (1822—1896) і Жюль (1830—1870), французькі письменники, працювали спільно. В своїй творчості еволюціонували від критичного реалізму до натуралізму.

До стор. 37. Верлен Поль (1822—1896) — французький поет-декадент.

До стор. 40. Тен Іполит (1828—1893) — французький буржуазний історик, теоретик літератури й мистецтва, філософ.

До стор. 41. ...безумная абиссинская война... — Йдеться про першу спробу Італії загарбати Ефіопію в 1887—1888 рр.

Серао Матильда (1856—1927) — італійська письменниця і журналістка. В її ранніх творах звучать соціальні мотиви, які пізніше поступаються місцем чисто психологічним проблемам.

До стор. 44. Ніцше Фрідріх (1844—1900) — реакційний німецький філософ, один з ідеологів поміщицько-буржуазної реакції. Соціально-політичні проблеми Ніцше розглядав з позицій суб'єктивізму і вульгарного «соціального дарвінізму», теорії «надлюдин». Антидемократичне реакційне спрямування зробило ніцшеанство популярною філософією фашизму.

Сократ (469—399 до н. е.) — давньогрецький філософ, об'єктивний ідеаліст.

До стор. 46. Борджа (Борджіа) Цезар (бл. 1475—1507) — син папи Олександра VI, кардинал, герцог Романський. Послідовник макіавеллізму — політики, що здійснювались шляхом підступності й кривавих злочинів.

До стор. 52. Башкирцева Марія Костянтинівна (1860—1884) — художниця, народилася на Україні, жила переважно в Італії і Франції. Залишила щоденник, який був опублікований після її смерті.

МАЛУРУССКІЕ ПИСАТЕЛІ НА БУКОВИНЕ

Вперше надруковано в журн. «Жизнь», 1900, № 9, стор. 122—132.

Автограф не знайдено.

Історія написання і публікації статті така. 9 грудня 1899 р. за ст. стилем Леся Українка прочитала в Київському літературно-артистичному товаристві «реферат про буковинських белетристів» (див. лист до О. Косач-Кривинюк від 9 грудня 1899 р.). На його основі, дещо поширивши біографічну частину і подавши детальнішу характеристику творів, поетеса підготувала статтю російською мовою і надіслала її до журналу «Вестник Европы» через сестру Ольгу, яка навчалася в Петербурзі (див. лист до О. Кобилянської від 18 (30) січня 1900 р.). З невідомих причин стаття там не була опублікована.

Текст, надрукований у журналі «Жизнь» (1900, № 9), значно відрізняється від реферату: в ньому, зокрема, відсутні цитати з аналізованих творів. Очевидно, Леся Українка писала статтю російською мовою на основі стислішого тексту, який вона надсилає О. Кобилянській і який був надрукований у газеті «Буковина» під назвою «Писатели-русины на Буковині» (див. лист до О. Кобилянської від 18 (30) січня 1900 р.).

На підставі наведених даних датується січнем 1900 р.

Подається за першодруком.

«Вестник Европы» — російський журнал ліберально-буржуазного напрямку, видавався в Москві у 1866—1918 рр.

До стор. 63. ...новотворенный парламент... — Мається на увазі перший австрійський рейхстаг (установчі збори), який почав працювати 22 липня 1848 р. і був одним із завоювань революції.

...один немецкий художник принял в нем большое участие... — Мається на увазі художник Рудольф Роткель, що жив на Буковині.

До стор. 64. ...участвовав в Італ'янської кампанії...— Йдеться про австро-італо-французьку війну 1859 р., в якій австрійська армія потерпіла поразку.

Нойбауер Ернст-Рудольф (1822—1890) — німецький письменник і вчений, автор поетичних творів і оповідань з життя Буковини та статей про український народ і його культуру.

Кобил'янський Антін (1837—1910) — український літератор і громадський діяч, автор брошур «Слово на слово до редактора «Слова», «Голос на голос», в яких обстоював розвиток української літератури народною мовою. У першій з них опублікував як зразок такої літератури сім віршів Ю. Федьковича.

Дідицький Богдан (1827—1909) — український письменник і публіцист «москвофільського» напрямку. У 1861—1871 рр. — редактор реакційної газети «Слово».

До стор. 66. ...в сервитутній комісії...— так називалися в Австро-Угорщині комісії, створені для розгляду позовів селян у зв'язку з захопленням поміщиками громадських лісів і пасовиськ.

До стор. 67. «Просвіта» — культурно-освітня громадська організація, заснована у Львові 1868 р. Спочатку діяльність «Просвіти» мала ліберально-буржуазний характер. З кінця ХІХ ст. більшість «Просвіт» стала осередками пропаганди ідей буржуазного націоналізму.

Драгоманов Михайло Петрович (1841—1895) — український публіцист, вчений і громадський діяч буржуазно-демократичного, а пізніше — ліберально-буржуазного напрямку.

До стор. 68. «Die neue Zeit» — теоретичний журнал німецької соціал-демократичної партії. Виходив у Штутгарті з 1883 по 1923 р. У журналі співробітничали видатні діячі німецького і міжнародного робітничого руху.

«Gesellschaft» — літературно-науковий журнал, що видавався німецьким демократичним письменником Людвігом Якобовським. Виходив у 1885—1902 рр. На його сторінках друкувалися переклади творів і статей українських письменників.

До стор. 69. Ройтер Габріела (1859—1941) — німецька письменниця, основна тема її творів — емансипація жінки.

Несра (псевдонім Анни Цуккарі; 1846—1916) — італійська письменниця-феміністка.

...галицька критика порівнювала «Царівну»...— Леся Українка має на увазі статтю О. Маковея «Ольга Кобил'янська» (1896).

Кобриньська Наталія Іванівна (1855—1920) — українська письменниця демократичного спрямування, творчість якої тісно пов'язана з ідеями жіночого емансипаційного руху. Організатор «Товариства руських жінок в Чернівцях» (1884).

До стор. 73. Брет-Гарт (Гарт Френсіс-Брет; 1836—1902) — видатний американський письменник-реаліст.

До стор. 74. Гауптман Гергарт (1862—1946) — видатний німецький драматург, найяскравіший представник натуралізму в німецькій літературі; його драмам властива соціальна спрямованість.

Вперше надруковано в журн. «Жизнь», 1900, № 12, стор. 196—213.

Автограф не знайдено.

Датується 1900 р. за першодруком.

Подается за першодруком.

До стор. 77. Ремі де Гурмон (1858—1915) — французький письменник і літературознавець, один з теоретиків «чистого мистецтва».

Корделія — героїня трагедії В. Шекспіра «Король Лір».

Руссо Жан-Жак (1712—1778) — видатний французький письменник-просвітильник, філософ і педагог. Своєю творчістю утвердив у французькій літературі сентименталізм.

Вольтер (1694—1778) — видатний французький письменник і філософ-просвітильник, борець проти феодалізму і католицької церкви.

Бомарше П'єр-Огюст Карон де (1732—1799) — видатний французький драматург і публіцист, автор всесвітньовідомих комедій «Севільський цирульник» та «Весілля Фігаро».

До стор. 78. ...епоху так называемого упадка Рима... — тобто період з кінця II ст., коли в Римі розпочалася криза рабовласницької системи, яка призвела до розпаду Римської імперії.

Гретхен і Філіна — персонажі з драматичної поеми «Фауст» та роману «Роки вчення Вільгельма Мейстера» Й.-В. Гете.

Беранже П'єр-Жан (1780—1857) — видатний французький поет-демократ, всесвітню славу здобув своїми сатиричними та ліричними піснями.

Маріон Делорм — героїня однойменної п'єси В. Гюго.

Мін'йона — героїня роману Й.-В. Гете «Роки вчення Вільгельма Мейстера».

До стор. 79. Жорж Занд (Санд) (псевдонім Аврори Дюдеван; 1804—1876) — французька письменниця, авторка численних романів, в яких обстоювала рівноправність жінки. Її творчість була широковідома в Росії і на Україні.

Сталь Анна-Луїза-Жермен де (1766—1817) — французька письменниця, авторка романів, в яких обстоювала рівноправність жінки.

Рашель Еліза (справжнє ім'я — Фелікс Еліза-Рашель; 1821—1858) — видатна французька актриса. Протягом багатьох років виступала на сцені «Комеді франсез», створила прекрасні жіночі образи за п'єсами французьких драматургів Корнеля, Расіна та ін.

Малібран Марія (1808—1836) — французька оперна співачка.

До стор. 80. Мюссе Альфред де (1810—1857) — французький поет-романтик, романіст і драматург. Найвідомішим з його творів є роман «Сповідь сина віку» (1836).

Гарсія Поліна-Мішель (в одруженні — Біардо; 1821—1910) — відома французька співачка, сестра Марії Малібран, довгі роки була дружною з І. С. Тургенєвим.

До стор. 81. Дюма Александр (Дюма-син; 1824—1895) — французький письменник, у своїх творах ставив проблему емансипації жінки. Особливою популярністю користувався роман «Дама з камеліями» (1848) та однойменна п'єса (1852).

Мілль Джон-Стюарт (1806—1873) — англійський буржуазний політичний діяч, філософ-позитивіст, політеконом. У праці «Про підлеглість жінки» (1869) відстоював право жінки на емансипацію.

Мільтон Джон (1608—1674) — видатний англійський поет і публіцист, діяч англійської буржуазної революції 1648 р.

До стор. 82. Бурже Поль-Шарль-Жозеф (1852—1935) — французький письменник і літературознавець. У своїх творах захищав традиції буржуазного суспільства, зокрема в питаннях сім'ї, становища жінки.

До стор. 83. Еліот Джорж (справжнє ім'я — Еванс Мері-Анн; 1819—1880) — англійська письменниця. Її твори пройняті демократичними настроями.

Оліфант Маргрета (1828—1897) — англійська письменниця. У своїх творах змальовувала становище жінки в буржуазному суспільстві.

Хамфрі Уорд Мері (1851—1920) — англійська письменниця, авторка романів з життя англійської інтелігенції та духовенства, у ряді творів змальовувала становище жінки в буржуазному суспільстві.

Бйорнсон Бйорнстjerne Мартиніус (1832—1910) — видатний норвезький письменник демократичного спрямування.

Брандес Георг (1842—1927) — датський історик літератури, автор праці «Найголовніші течії в європейській літературі ХІХ ст.», ряду досліджень про видатних діячів світової культури, писав також про російську літературу.

Де Вогюе Ежен-Мелькіор (1848—1910) — французький письменник і критик. Багато років провів на дипломатичній роботі в Росії. Автор книги «Російський роман» (1886), в якій високо оцінив російську літературу.

Стріндберг Юхан-Август (1849—1912) — шведський письменник і публіцист. Виступав поборником соціальної рівності, прав жінки, викривав продажність буржуазної преси, занепад мистецтва. Пізніші його твори пройняті декадентськими настроями, містицизмом.

До стор. 84. Метерлінк Моріс (1862—1949) — бельгійський письменник, один із основоположників символізму, декадентства в європейській драматургії.

Лемерт Жюль-Франсуа (1853—1914) — французький письменник-імпресіоніст і критик.

Кореллі Марія (1864—1924) — англійська письменниця, виступала проти емансипації жінки.

«Крейцера соната» — повість Л. Толстого, опублікована в 1891 р.

До стор. 85. Прево Ежен-Марсель (1862—1941) — французький письменник. У своїх творах порушував питання про становище жінки, але його критика буржуазних поглядів на жінку була позбавлена соціальної основи.

До стор. 86. Роні — псевдонім французьких письменників-братів Бюксів: Жозефа (1856—1940) і Жюстена (1859—1949), які

до 1909 р. писали разом, пізніше — нарізно, під псевдонімами «Роні старший» та «Роні молодший». Примикали до натуралістичної школи.

Пастер Луї (1822—1895) — видатний французький біолог і хімік.

До стор. 88. Маргеріт Поль (1860—1918) — французький письменник, належав до натуралістичної школи.

До стор. 90. Скрам Амалія (1847—1905) — норвезька письменниця. У своїх творах викривала фальшивість буржуазної моралі, зокрема в питаннях шлюбу.

Горесен Магдалене (1819—1903) — норвезька письменниця, виступала за емансипацію жінки.

До стор. 92. ...последнего женского конгресса... — Йдеться про міжнародний жіночий конгрес 1898 р. у Парижі. Такі конгреси, починаючи з 1888 р. (Вашінгтон), збиралися через кожні п'ять років до 1913 р. (Будапешт).

До стор. 93. Белау Елена (1859—1940) — прогресивна німецька письменниця, авторка численних романів про становище жінки в буржуазному суспільстві.

До стор. 94. Луїс П'єр (1870—1925) — французький письменник-декадент.

Вільє де Ліль-Адан (1838—1889) — французький письменник. У ранніх творах звучали бунтарські мотиви. Пізніша його творчість, особливо після поразки Паризької комуни, пройнята песимізмом, містицизмом.

Меріме Проспер (1803—1870) — видатний французький письменник, відомий як майстер реалістичної новели.

До стор. 95. Фрапан Ільза (справжнє ім'я — Левієн Ільза; 1852—1908) — німецька письменниця. У своїх творах порушувала питання про становище жінки в буржуазному суспільстві.

До стор. 96. Бутті Едріко-Аннібале (1868—1912) — італійський драматург, стояв на консервативних позиціях.

Кіплінг Редьярд-Джозеф (1865—1936) — англійський письменник. У його творах критика конкретних дій англійських колонізаторів поєднується із захистом британського імперіалізму, з проповіддю расистських ідей.

До стор. 97. Янічек Марія (псевдонім — Штейн Марія; 1860—1927) — маловідома німецька письменниця. Їй належить ряд романів, в яких порушуються проблеми емансипації жінки. Леся Українка має на увазі її роман «Точильний камінь» (1896).

Гейне Ансельм (справжнє ім'я — Гейне Ансельма; 1855—1930) — маловідома німецька письменниця. Леся Українка має на увазі її роман «В дорозі» (1897).

До стор. 98. Род Едуард (1857—1910) — швейцарський письменник-натураліст.

До стор. 99. Зудерман Герман (1857—1928) — німецький драматург і романіст, відображав життя німецької буржуазії. На його творчості помітно позначився вплив натуралізму.

ЗАМЕТКИ О НОВЕЙШЕЙ ПОЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Вперше надруковано в журн. «Жизнь», 1901, № 1, стор. 103—123.

Автограф не знайдено.

Датується 1900 р. за першодруком.

Подається за першодруком.

До стор. 100. Хмельовський Петро (1848—1904) — польський критик та історик літератури. Автор «Історії польської літератури» та багатьох синтетичних досліджень, монографій про творчість окремих письменників. Його діяльність відіграла значну роль у розвитку польської реалістичної літератури.

До стор. 101. Катастрофа 1861 г. ...— Йдеться про робітничі та селянські виступи в Королівстві Польському, придушені царським урядом.

Крашевський Юзеф-Ігнаці (1812—1887) — польський письменник, автор повістей та романів з селянського життя й історичного минулого Польщі.

До стор. 102. Конт Огюст (1798—1857) — французький буржуазний філософ і соціолог, засновник позитивізму. Зводячи завдання філософії до систематизації «позитивних» знань, тобто знань, які дають конкретні науки, Конт заперечував можливість філософсько-теоретичного пізнання дійсності.

Спенсер Герберт (1820—1903) — англійський філософ-ідеаліст, соціолог і психолог, один із засновників позитивізму. Основною соціальною концепцією Спенсера була теза про природність і вічність капіталізму.

...всіх «теорій катастроф»...— Мається на увазі метафізичне вчення, розвинене французьким природознавцем Кюв'є, згідно з яким розвиток всього органічного й неорганічного світу відбувається внаслідок періодичних катастроф. Вчення Кюв'є було спростоване працями Ж.-Б. Ламарка, Ч. Лайєля, Ч. Дарвіна.

Ультрамонтани — войовнича течія в католицизмі. Її представники домагалися необмеженого впливу папи римського на релігійні й світські справи. На Ватиканському соборі 1870 р. в результаті перемоги ультрамонтанів папу римського оголошено «безгрішним».

...в Австрії не 1861 г., а 1848 г. был решительным политическим моментом...— Мається на увазі революція 1848 р., наслідком якої було скасування кріпосного права в Австро-Угорській імперії.

До стор. 103. Висоцький Владзімеж (1846—1894) — польський поет, один із послідовників так званої «української школи» в польській романтичній літературі, про яку згадує Леся Українка в статті.

Єж Томаш (псевдонім Зигмунта Мілковського; 1824—1915) — польський письменник і публіцист. Автор повістей з селянського життя та історичних романів.

Коженювський Юзеф (1797—1863) — польський письменник і педагог, один із зачинателів критичного реалізму в польській літературі.

До стор. 104. Захар'яєвич Ян (1825—1906) — польський письменник і публіцист, автор численних історичних та побутових повістей.

«Kurjer Lwowski» — польська громадсько-політична щоденна газета ліберально-буржуазного напрямку, що видавалась у Львові у 1883—1926 рр. Протягом 1887—1897 рр. у ній співробітничав І. Франко.

До стор. 105. Прус Болеслав (псевдонім Олександра Гловацького; 1847—1912) — видатний польський письменник і публіцист, представник критичного реалізму.

Ожешко Еліза (дівоче прізвище — Павловська; 1842—1910) — видатна польська письменниця демократичного спрямування.

Сенкевич Генрік (1846—1916) — польський письменник. Свою творчість розпочав реалістичними повістями й оповіданнями з життя польського селянства; відомий численними романами на історичні теми, в яких дотримувався консервативних поглядів на історичний процес, ідеалізував польську шляхту.

Юноша Клеменс (псевдонім Клеменса Шаянвського; 1849—1898) — польський письменник. У своїх творах відображав життя зубожілої шляхти, селянства, єврейського населення.

До стор. 108. Конопніцька Марія (1842—1910) — видатна польська письменниця демократичного спрямування. У своїх творах широко відобразила тяжку долю трудящих.

Бленська Емма (в одруженні — Дмоховська; 1871—1919) — польська письменниця та етнограф.

Родзевич (точніше Родзевичівна) Марія (1862—1944) — маловідома польська письменниця, авторка соціально-побутових повістей з життя зубожілої шляхти і польського населення Білорусії.

До стор. 109. Север (псевдонім Ігнаци Мацієвського; 1838—1901) — польський прозаїк і драматург, учасник повстання 1863 р.

«*Атепеум*» — літературно-критичний щомісячний журнал, виходив у Варшаві у 1876—1901 рр. У 1881—1897 рр. його редактором був П. Хмельовський.

До стор. 111. Асник Адам (1838—1897) — польський письменник, учасник повстання 1863 р., член Національного уряду. У ранніх творах звучать мотиви журби в зв'язку з розгромом національно-визвольного руху. Пізніше продовжував традиції романтизму, розвивав жанри громадянської, філософської та інтимної лірики.

До стор. 112. Шеллі Персі-Біші (1792—1822) — видатний англійський поет, представник революційного романтизму.

Леконт де Ліль Шарль-Марі (1818—1894) — французький поет, у 50—60-х роках глава літературного угруповання парнасців, представники якого проповідували теорію «мистецтва для мистецтва». Брав участь у революції 1848 р., поразка якої зумовила песимізм його наступних творів.

Ередіа Жозе-Марія де (1842—1905) — французький поет, представник парнаської школи.

До стор. 113. Рембо Жан-Артур (1854—1891) — французький поет, представник символізму. У своїх творах викривав міщанство, релігію, співчував Паризькій комуні. Пізніше перейшов на позиції модернізму.

Пеладан Жозефен (справжнє ім'я — Пеладан Жозеф-Еме; 1859—1918) — французький письменник-символіст, художній критик, автор серії романів під загальною назвою «Занепад латинського світу» та кількох п'єс. Претендуючи на роль духовного вождя людства, свої трактати з естетики та есе підписував «Сар Пеладан» («сар» — від давньовавілонського «владика», «володар»).

Пшибишевський Станіслав (1868—1927) — польський

письменник-декадент. Для його творчості характерні індивідуалізм, ворожість до демократичних ідей.

Каспрович Ян (1860—1926) — польський письменник. У ранній період творчості стояв на демократичних позиціях. Починаючи з середини 90-х років і особливо після поразки революції 1905—1907 рр. еволюціонував у бік занепадництва.

До стор. 114. **Вінкельрід Арнольд** — швейцарський національний герой; за народними легендами, у битві 1386 р. при Земпах, кинувшись на ворожі списи, допоміг швейцарцям здобути перемогу над військом Леопольда Австрійського.

Тетмайєр-Пшєрва Казімеж (1865—1940) — польський письменник. Творчий шлях розпочав як послідовник декадентів. У ряді творів висловлював симпатії до революції 1905 р.

До стор. 115. **Глінський Казімеж** (1850—1920) — польський письменник. Для його творчості характерні реакційні тенденції.

До стор. 116. **Жулавський Юрій** (1874—1915) — польський письменник, критик і філософ. Його твори пройняті декадентськими мотивами.

Ланге Антоній (1861—1929) — польський письменник-декадент, критик.

Пшєсмицький Зенон (1861—1944) — польський письменник-декадент, перекладач і критик.

До стор. 117. **Россовський Станіслав** (1861—?) — польський письменник-декадент.

Щепанський Людвіг (1872—1954) — польський поет-декадент, публіцист.

До стор. 121. **Киселевський Ян-Август** (1876—1918) — польський драматург і театрознавець, представник модернізму.

Немоєвський Анджей (псевдонім — Ламбро; 1864—1921) — польський поет і публіцист. У ранній творчості звучали революційно-демократичні мотиви, виступав як критик модернізму. Після поразки революції 1905—1907 рр. поступово перейшов на реакційні позиції.

До стор. 124. **Жеромський Стефан** (1864—1925) — видатний польський письменник-реаліст.

Гейєрстам Густав (1858—1909) — шведський письменник, належав до натуралістичної школи. У своїх творах співчутливо зображував важке життя трудящих, показував деградацію буржуазного суспільства.

До стор. 125. **Сєрошевський Вацлав** (1858—1945) — польський письменник і етнограф. За участь у визвольному русі був засланий до Сибіру. Після 1918 р. підтримував реакційний режим буржуазної Польщі.

ДОДАТОК ВІД ВПОРЯДЧИКА ДО УКРАЇНСЬКОГО
ПЕРЕКЛАДУ
КНИЖЕЧКИ «ХТО З ЧОГО ЖИЄ»

Вперше надруковано в журн. «Радянське літературознавство», 1947, № 7-8, стор. 101—105.

Зберігся автограф без підпису і дати (ф. 2, № 849).

Датується 1901 р. на підставі листування поетеси з М. Павликом та І. Франком, в якому є відомості про історію написання

статті. У листі до М. Павлика від 3 липня 1901 р. Леся Українка просить дізнатися в М. Ганкевича, одного з лідерів української соціал-демократичної партії в Галичині і редактора журналу «Воля», про долю «скільки рукописів моїх товаришів», надісланих йому для публікації в журналі «Воля». Як видно з листа поетеси до І. Франка від 20 вересня 1901 р., Леся Українка передала М. Ганкевичу переклади українською мовою «Маніфесту Комуністичної партії», якогось одного твору Ф. Енгельса, праці італійського вченого і популяризатора марксизму Лабріола та брошури польського соціал-демократа Шимона Дікштейна «Хто з чого живе», широко відомої у той час у Росії. Переклади здійснила група українських соціал-демократів, прізвища яких в листі не названі.

З цих рукописів була надрукована тільки брошура Дікштейна, але без «Додатка», написаного Лесею Українкою. Автограф статті виявлений в архіві М. Ганкевича після його смерті.

Подається за автографом.

Лабріола Антоніо (1843—1904) — літератор і філософ, пропагандист марксизму, активний діяч італійського і міжнародного робітничого руху.

«МИХАЭЛЬ КРАМЕР»

Последняя драма Гертгарта Гауптмана

Друкується вперше за автографом. У перекладі українською мовою статтю опубліковано в журн. «Всесвіт», 1976, № 3, стор. 3—15.

Чистовий автограф статті за підписом «Леся Українка» зберігається в Центральному партійному архіві Інституту марксизму-ленінізму при ЦК КПРС (ф. 170, оп. 1, од. зб. 151, арк. 1—60). У тексті автографа авторка викреслила у кількох місцях по одному-два речення, які здебільшого повторювали сказане раніше.

Стаття написана спеціально для журналу «Жизнь», але у зв'язку з його закриттям надрукована не була. Датується червнем 1901 р. на підставі листа Лесі Українки до Ольги Кобилянської з Кімполунга від 17 червня 1901 р., в якому поетеса повідомляв про завершення роботи над статтею:

«...в неділю хтось на пошту до полудня спізнився, бо намагався викінчити того ж таки дня статтю для «Жизни», але викінчив тільки аж пополудні». Таким чином, стаття була завершена 10 червня (в неділю) 1901 р.

До стор. 133. «Neue deutsche Rundschau» — журнал, що видавався в Берліні — Лейпцігу — Стокгольмі у 1894—1905 рр. У 1890—1897 рр. виходив під назвою «Neue Rundschau».

До стор. 134. Шатобріан Франсуа-Рене (1768—1848) — французький письменник, представник реакційного романтизму.

До стор. 138. Манфред — герой однойменної поеми Байрона.

До стор. 147. Боттічеллі Сандро (справжнє ім'я — Філіппо Алессандро; 1444 або 1445—1510) — видатний італійський художник флорентійської школи, найвизначнішої художньої школи доби Відродження.

Беклін Арнольд (1827—1901) — швейцарський художник-символіст.

До стор. 153. Кассандра — в грецькій міфології найвродливіша дочка троянського царя Пріама. Бог Аполлон, якому вона нібито відмовила в коханні, покарав її, наділивши даром пророкування, в яке ніхто не вірив.

УТОПІЯ В БЕЛЕТРИСТИЦІ

Вперше надруковано в журн. «Нова громада», 1906, № 11, стор. 13—32; № 12, стор. 42—65.

Зберігся автограф першої половини статті (ф. 2, № 856) (до слів: «Ніщо не призводить нас думати...»), який значно відрізняється від першодруку. Зокрема у друкованому тексті порівняно з автографом зроблено 24 скорочення — від кількох слів до цілого абзаца. Здебільшого вилучено цитати та місця, які повторювали чи пояснювали сказане раніше. Внесено також ряд редакційних правок, в одному місці з'явився новий абзац. Доля автографа другої половини статті невідома.

Автограф російською мовою (ф. 2, № 857) має назву «Утопия в беллетристическом смысле». Це перший варіант статті, писаний, очевидно, для якогось російського видання, але з невідомих причин не надрукований.

Готуючи на її основі статтю українською мовою для журналу «Нова громада», Леся Українка розширила вступну частину розглядом утопічних легенд у стародавніх релігіях і літературних пам'ятках та відредагувала ту частину, де йдеться про роман М. Г. Чернишевського «Що робити?». Про характер внесених правок свідчить лист Лесі Українки до матері від 26 березня 1906 р.

Датується 1906 р. на підставі згаданого листа Лесі Українки до матері.

Подається за першодруком.

До стор. 158. Маздейська релігія — релігія, поширена серед стародавніх народів Середньої Азії та Ірану. В її основі лежить культ божества світла і добра — Мазди.

До стор. 160. Апокаліптична література — назва походить від Апокаліпсиса («Одкровення Іоанна Богослова» — останньої книги Нового завіту), написаного бл. 69 р. невідомим автором. Книга містить різні релігійні «одкровення», провіщає «кінець світу», «друге пришестя Христа», «тисячолітнє царство божє» після страшного суду і т. ін. Термін «апокаліптична література» є узагальнюючим для творів християнської літератури, що тематично примикають до Апокаліпсиса.

До стор. 161. Теократія — форма державного правління, за якою влада зосереджена в руках духовництва.

До стор. 162. Августин Аврелій (354—430) — старохристиянський богослов і філософ-містик, фанатичний проповідник релігійного мракобісся.

До стор. 165. Ксенофонт (бл. 430—355 або 354 до н. е.) — давньогрецький історик і політичний діяч, учень Сократа. Написав «Грецьку історію» в семи книгах, в якій виклав історію Еллади з 411 до 322 р. до н. е., та ряд інших історичних праць.

Геродот (між 490 і 480 — між 430 і 424 до н. е.) — давньогрецький історик, автор «Історії греко-перських воєн», яка була першою на той час спробою викладу історії стародавнього світу.

Тацит Публій Корнелій (бл. 55 — бл. 120) — історик і політичний діяч Стародавнього Риму. Найвідомішими є його праці «Історія» та «Аннали», в яких висвітлюються події періоду ранньої імперії.

Платон (427—347 до н. е.) — давньогрецький філософ, об'єктивний ідеаліст. Був прихильником створення рабовласницької аристократичної республіки або монархії. Своє вчення виклав у працях «Держава», «Закони» та ін.

До стор. 167. **Нерон Клавдій Цезар** (37—68) — римський імператор, відомий надзвичайною жорстокістю в боротьбі з опозиційними сенаторами, кривавими розправами над християнами.

Діоклетіан (бл. 243—313) — римський імператор, з метою зміцнення Римської імперії здійснив ряд реформ.

Аларіх (бл. 377—410) — король вестготів, які в III—IV ст. заселяли землі між Нижнім Дунаєм і Дніпром. Здійснював спустошувальні набіги на сусідні держави, двічі вторгався на територію Італії, у 410 р. захопив і розграбував Рим.

Аттіла (? — 453) — вождь племені гуннів. З території Паннонії (сучасна Західна Угорщина) гунни на чолі з Аттілою неодноразово нападали на провінції Східної Римської імперії і спустошували їх.

Мор Томас (1478—1535) — англійський мислитель і політичний діяч, один з основоположників утопічного соціалізму. У своєму творі «Утопія» (1516) гостро критикував капіталістичні відносини, що зароджувались у той час, та змалював ідеальне суспільство, в якому запроваджено суспільну власність, нові форми розподілу і т. п.

До стор. 169. **Колонна Егідій** (1247—1316) — середньовічний богослов, учень Фоми Аквінського, член чернечого ордену августинців, був професором теології і філософії Паризького університету, пізніше — архієпископ бурзький.

Еразм Роттердамський (1469—1536) — один з найвидатніших гуманістів епохи Відродження, сучасник Томаса Мора. У своїй сатирі «Похвала дуροшам» гостро критикував феодальне суспільство.

До стор. 170. **Кампанелла Томмазо** (1568—1639) — італійський мислитель, представник утопічного соціалізму, автор книги «Місто Сонця», де змальоване ідеальне безкласове суспільство.

Бекон Френсіс (1561—1626) — англійський філософ-матеріаліст. У незакінченому утопічному романі «Нова Атлантида» (1604) намагався зобразити майбутнє безкласове суспільство. Особливого значення надавав розвиткові науки і техніки.

Верас д'Алле Дені (бл. 1630 — бл. 1700) — французький письменник, автор роману-утопії «Історія севарамбів» (1675), який є немовби з'єднувальною ланкою між ранніми комуністичними утопіями і соціальними ідеями Просвітництва.

До стор. 172. **Фонтенель Бернар** (1657—1757) — французький письменник і вчений, попередник французьких просвітителів XVIII ст. Відомий працями на філософсько-моралістичні та науково-популярні теми.

Мореллі (дати життя невідомі) — представник французько-

го утопічного соціалізму XVIII ст. Основні твори — поема «Базіліада» (1753) і трактат «Кодекс природи, або Істинний дух її законів» (1755). Свої ідеї про майбутнє комуністичне суспільство виклав у формі законодавчих проектів.

Кабе Етьєн (1788—1856) — французький письменник і публіцист, соціаліст-утопіст, автор роману-утопії «Подорож до Ікарії». Відстоював мирний шлях соціалістичних перетворень. Намагаючись втілити свої ідеї в життя, зробив спробу заснувати 1847 р. в Америці комуністичну общину — Ікарію, яка швидко розпалась.

До стор. 173. Фур'є Франсуа-Марі-Шарль (1772—1837) — видатний французький соціаліст-утопіст, один з попередників наукового комунізму. Заслугою Фур'є є критика сучасної йому соціальної системи, створення вчення про новий, соціалістичний лад. Проте Фур'є не розумів необхідності ліквідації приватної власності для переходу до соціалізму.

Сен-Сімон де Рувруа Анрі-Клод (1760—1825) — видатний французький мислитель, один із засновників утопічного соціалізму. Основою соціологічного вчення Сен-Сімона є ідея про поступальний розвиток суспільства, неминучість заміни капіталістичного ладу новим, соціалістичним. При цьому великого значення Сен-Сімон надавав виробництву як розумній меті всякого суспільства. Близько підійшовши до розуміння ролі класів і власності у розвитку суспільства, Сен-Сімон залишився ідеалістом у поглядах на рушійні сили історичного розвитку.

Анфантен Бартелемі-Проспер (1796—1864) — французький соціаліст-утопіст, учень Сен-Сімона. У 1831 р. зробив спробу створити трудову общину, в якій прагнув запровадити ідеї спільної праці й вільного кохання.

Вейтлінг Вільгельм (1808—1871) — діяч німецького робітничого руху, один з теоретиків утопічного «зрівняльного комунізму», автор праці «Гарантії гармонії і свобода» (1842).

Оуен Роберт (1771—1858) — видатний англійський соціаліст-утопіст.

Сувестр Еміль (1806—1854) — французький романіст і драматург.

До стор. 174. ...Байрон зробив апокаліптичне видиво смерті сонця...— Йдеться про вірш «Пітьма» (1816).

Гейне... дав нестерпуче реальну примару...— Леся Українка має на увазі його твір «Присмерк богів» (1822).

Бабеф Грахх (справжнє ім'я — Ноель Франсуа; 1760—1797) — французький революціонер, комуніст-утопіст. Був організатором і керівником таємного «Товариства рівних», яке очолило революційний рух. Після викриття товариства був страчений.

До стор. 176. У де Фріц (1848—1911) — німецький художник, відомий картинами на євангельські сюжети, трактовані ним дуже своєрідно, в плані осучаснення. Мав послідовників у різних країнах.

До стор. 177. ...роману Чернишевського «Что делать?» — Роман Чернишевського «Що робити», як відомо, був написаний в тюрмі. Ставлячи перед собою головне завдання — пропаганду соціалістичних ідей, автор вдався до езопівської мови, щоб приспати пильність цензури, свідомо звернувся до форми пригодницького роману з складною інтригою, заплутаним сюжетом. Роман «Що робити?» високо оцінив В. І. Ленін. Ним захоплювалися

великий український письменник революціонер-демократ І. Франко, видатний діяч міжнародного комуністичного і робітничого руху Г. Димитров. Болгарський вчений Тодор Павлов підкреслював, що роман Чернишевського відіграв велику роль у вихованні нових поколінь революціонерів.

Леся Українка помилялася в оцінці роману. Неправильно зрозумівши вихідні ідейно-естетичні позиції Чернишевського, не врахувавши тих конкретних історичних обставин, в яких він створювався, вона розглядала твір тільки щодо форми, сприймаючи його художню структуру буквально. Помиляючись в оцінці художньої вартості роману «Що робити?», поетеса разом з тим високо ставила Чернишевського як видатного вченого і мислителя.

До стор. 181. Бульвер-Літтон Едуард Джордж (1803—1873) — англійський письменник і політичний діяч. Його творчість мала виразну реакційну спрямованість. Фантастичний роман «Прийдешия раса», про який згадується в статті Лесі Українки, вперше був надрукований у 1871 р.

До стор. 183. Беллами Едуард (1850—1898) — американський письменник, журналіст і громадський діяч. Великою популярністю користувався його соціально-утопічний роман «За сто літ» (1888) та його друга частина «Рівність» (1897).

До стор. 184. Морріс Уільям (1834—1896) — англійський письменник, художник і громадський діяч, автор соціально-утопічного роману «Вісті зізвідки» (1891). Його творчістю в англійській літературі розпочинається новий етап, пов'язаний з виникненням соціалістичних елементів в англійській демократичній культурі.

До стор. 189. Шпронк, Моклер, Галеві — маловідомі французькі письменники другої половини XIX ст.

Уеллс Герберт-Джордж (1866—1946) — англійський письменник, автор науково-фантастичних романів. Леся Українка має на увазі його роман «Війна світів» (1898).

До стор. 191. Сікстинська капела — одна з найвидатніших пам'яток італійського мистецтва епохи Відродження. Сікстинська капела була домашньою церквою римських пап у Ватиканському палаці. Побудована архітектором Дж. де Дольчі в 1473—1481 рр., освячена при папі Сіксті IV, звідки й дістала свою назву. Плафон капели розписаний великим живописцем доби Відродження Мікеланджело.

НЕЗАКІНЧЕНІ СТАТТІ

[ПРО КОЗАКІВ]

Вперше надруковано у виданні: Леся Українка. Твори в десяти томах, т. 8. К., «Дніпро», 1965, стор. 251—252.

Зберігся уривок автографа статті без назви і дати (ф. 2, № 852). Назва умовна. Датується орієнтовно кінцем 80-х років за змістом і почерком.

Подається за автографом.

До стор. 202. Люблінська унія — об'єднання у 1569 р. Литовського великого князівства з Польським Королівством у федеративну державу — Річ Посполиту. За цією унією українські

землі перейшли під владу Польщі, що призвело до посилення соціального і національного гноблення і викликало загострення визвольного руху українського народу.

[ДЖОН МІЛЬТОН]

Вперше надруковано у виданні: Леся Українка. Публікації, статті, дослідження, вип. I. К., Вид-во АН УРСР, 1954, стор. 9—21.

Зберігся незавершений автограф статті з численними авторськими правками, закресленнями, без заголовка (ф. 2, № 858).

Дата написання (кінець 1894 р.— перша половина 1895 р.) встановлюється на підставі листів поетеси до М. Павлика від 31 січня (12 лютого) 1895 р. та від 30 квітня (12 травня) 1895 р. з Софії, в яких є згадки про роботу над статтею та про намір переслати її в Галичину для надрукування. Як видно з листів, це мала бути популярна брошура для народу на зразок тих, які писав в останні роки життя М. Драгоманов. У серпні 1895 р. після смерті М. Драгоманова Леся Українка виїхала з Софії і до роботи над статтею більше не поверталася.

Подається за автографом.

До стор. 204. Лютерани — ті, що дотримуються лютеранства, християнського протестантського віросповідання, яке виникло у першій половині XVI ст. у Німеччині внаслідок Реформації. Його засновником був Мартін Лютер (1483—1546). Лютеранство не визнає верховної влади папи, відкидає складну церковну ієрархію, найвищим релігійним авторитетом вважає Євангеліє. В основі лютеранства лежить положення про «спасіння» людини за допомогою віри.

Кальвіни — ті, що дотримуються кальвінізму, протестантського віровчення, що виникло у XVI ст. внаслідок Реформації. Засновником його був діяч Реформації із Женеви Жан Кальвін (1509—1564). Основні положення кальвінізму зводяться до ідеї про абсолютне передвизначення богом ще до «створення» світу долі людини, обстоювання «мирського аскетизму», «дешевої церкви».

Англікани — ті, що дотримуються англіканства, одного з напрямів християнського протестантського віровчення, яке виникло у XVI ст. як наслідок Реформації. Англіканство є державною церквою в Англії.

ДЕРЖАВНИЙ ЛАД

Вперше надруковано у виданні: Леся Українка. Публікації, статті, дослідження, вип. I, стор. 23—31.

Зберігся незавершений автограф статті з багатьма правками і закресленнями (ф. 2, № 848). Датується 1898 р. на підставі листування. У листі до М. Павлика від 4 (16) жовтня 1898 р. з Києва Леся Українка зазначала, що «почала писати одну брошурку на політичну тему», якою найвірогідніше могла бути стаття «Державний лад». В іншому листі до цього ж адресата (від 19 травня 1899 р.) поетеса цікавиться, чи вона може сподіватися на видання праці в стилі популярних брошур. Серед відомої нам не друкованої

за життя спадщини Лесі Українки є лише дві роботи подібного плану — це статті [«Джон Мільтон»] та «Державний лад».

Подається за автографом.

До стор. 219. Романці, точніше ретороманці — наредності, що говорять ретороманською мовою і населяють північно-східну Італію та високігірні райони Швейцарії. Ретороманці є істомками древніх ретів, доіндоєвропейського населення Альп.

СПОГАДИ ПРО МИКОЛУ КОВАЛЕВСЬКОГО

Вперше надруковано у виданні: *Леся Українка. Твори*, т. 12. [Київ — Харків], «Книгоспілка», [1930], стор. 27—33.

Автограф не знайдено.

Стаття була задумана як біографія М. В. Ковалевського для збірника, який мав намір видати на його честь М. Павлик. У архіві Лесі Українки (ф. 2, № 868) зберігаються чорнові замітки до цієї біографії: «Молодий, 19-літній хлопець просив її дуже об тім. Потім він обманом дав їй підписати «дарственную» на ґрунти під дворища селянам, і тим способом хуторяни стали не зовсім безземельними.

Вчився спочатку десь в пансіоні жіночому, потім в Полтавській гімназії, потім в Київському університеті. В 1863 р. спочував повстанню і брав участь в урочистих проводах [одне слово нрзб.] в кадетському лісі. До бунтівників ніколи не належав, у «ділі» жодному заплутаний не був. До крайнього напрямку відносився толерантно, не боронив зібрань у своїй хаті, рятував, ховав і т. ін., але в принципі був проти.

Жінка розійшлась через незгоду вдачі і через те, що не хотіла підводити його під ризик через справи, в принципі йому несимпатичні. Відносився до кінця з повагою, як до друга і як до людини «геройчної» («Дорогому другу»). Практична діяльність після заслання. Забраний для «очистки воздуха».

Через відсутність необхідних матеріалів поетеса відмовилась від написання біографії й обмежилася власними спогадами, які теж залишилися незакінченими. Спогади датуються кінцем 1898 р. на підставі листа Лесі Українки до М. Павлика від 14 листопада 1898 р., в якому поетеса повідомляла: «Спомини про Миколу Васильовича я тепер пишу. Могла би Вам послати початок, але, думаю, не варт, краще в січні привезу все скінчене...» Ще у кількох листах до М. Павлика з Берліна знаходимо згадки про те, що робота не рухається (див. листи від 9 травня та 7 червня 1899 р.). Цілком очевидно, що з приїздом до Берліна Леся Українка за станом здоров'я не змогла взятися за продовження спогадів. Не поверталася вона до них і пізніше. В листі до М. Павлика від 15 лютого 1902 р. вона писала: «Сим я не хочу сказати, що я відкладаю сю роботу *ad infinitum*, а тільки прошу «потерпіти маломного», поки визволюся трохи з кормиги лікарської...»

Подається за першодруком.

До стор. 223. Ковалевський Микола Васильович (1841—1898) — український громадський діяч ліберально-буржуазного напрямку, перебував у дружніх стосунках з І. Франком, М. Павликом, М. Драгомановим. Матеріально підтримував свою колишню дружину революціонерку-народницю М. П. Воронцову. За це в 1879 р.

був заарештований і засланий до Сибіру. Після трирічного заслання знову жив у Києві, займався громадською діяльністю, збирав кошти для прогресивної української преси за кордоном.

До стор. 225. Кеннан Джордж (1845—1924) — американський публіцист. У 1865 р. за завданням американської телеграфної компанії здійснив поїздку до Сибіру, наслідком якої були книги «Кочове життя в Сибіру» (1870) та «Сибір і заслання» (1889—1890). Остання книга, перекладена багатьма мовами, царською цензурою була заборонена.

До стор. 227. «Зоря» — літературно-громадський двотижневий журнал ліберально-буржуазного напрямку, що виходив у Львові в 1880—1897 рр. як орган партії «народовців».

Комаров Михайло Федорович (1844—1913) — український бібліограф, критик і фольклорист ліберально-буржуазного напрямку. Стаття «Хто ж справді винен і де наша робота?», про яку згадує Леся Українка, надрукована у журналі «Зоря» (1889, № 3, 4).

...з приводу статті Драгоманова...— Йдеться про статтю М. Драгоманова «Ще на тему: «Хто винен?», опубліковану під псевдонімом «Чудак» у журналі «Зоря» (1889, № 4).

НОВЕЙШАЯ ОБЩЕСТВЕННАЯ ДРАМА

Вперше надруковано у виданні: Леся Українка. Твори, т. 12. [Київ — Харків], «Книгоспілка», [1930], стор. 207—232.

Зберігся неповний (без закінчення) автограф статті (ф. 2, № 855).

Датується кінцем 1900 р. — початком 1901 р. на підставі листування. Стаття була закінчена у Мінську, де поетеса доглядала в той час безнадійно хворого С. К. Мержинського, і звітні надіслана до журналу «Жизнь». Первісна її назва — «Современная общественная драма» (див. лист до редактора журналу «Жизнь» В. О. Поссе від 14 лютого 1901 р.). У зв'язку з закриттям журналу стаття не була надрукована. Леся Українка через знайомого їй співробітника журналу Є. Чирикова домагається її повернення, сподіваючись надрукувати цей матеріал українською чи німецькою мовою (див. лист до Є. Чирикова від 30 березня 1901 р.).

Свого наміру перекласти статтю українською мовою поетеса не здійснила. В її архіві (ф. 2, № 855) зберігся тільки початок перекладу.

Того ж року на основі згадуваної статті Леся Українка підготувала реферат, який був прочитаний на засіданні Літературно-артистичного товариства в Києві 26 вересня 1901 р. за ст. стилем (див. лист до сестри О. Косач-Кривинюк від 24 вересня 1901 р.). Текст реферату значно відмінний від статті. Зокрема замість перших десяти сторінок написано одну, а також зроблено дві великі вставки (після стор. 21 і 61). Вони написані на іншому папері і порушують первісну нумерацію сторінок. Реферат має назву «Новейшая общественная драма», під якою зазначено: «Доклад Л. Косач».

Подається за автографом із збереженням викреслень.

До стор. 232. Анценгрубер Людвіг (1839—1889) — австрійський драматург і прозаїк, творець австрійської драми, в якій поєднуються елементи критичного реалізму з демократичними традиціями віденського народного театру. Основний зміст його

творів — соціальна ломка на селі і в місті, зумовлена розвитком капіталізму, моральна деградація буржуазії.

До стор. 233. Бар Герман (1863—1934) — австрійський письменник і критик. Основна тема його творів — проблеми шлюбу та мистецтва. Як критик виступав на захист імпресіонізму, а в 1910—1912 рр. — експресіонізму.

Мірбо Октав (1848—1917) — французький письменник. Деякий час перебував під впливом ідей анархізму та естетики декадансу. Уже в ранній творчості помітне тяжіння до реалізму, який послаблювався натуралістичними подробицями, частим звертанням до сфери душевної патології. З середини 90-х років, зблизившись з демократичною інтелігенцією та прогресивними письменниками, остаточно перейшов на позиції реалізму. Кращі його твори — романи «Сад тортур» (1899), «Щоденник покоївки» (1901), драми «Лихі пастухи» (1897), «Справи є справи» (1903).

До стор. 234. Сент-Бев Шарль-Огюстен (1804—1869) — французький критик і поет. Вважав мистецтво важливим суспільним явищем, що змінюється у зв'язку з революційними перетвореннями, обстоював романтизм. У своїх працях дав широку картину розвитку французької літератури.

До стор. 235. «Жерміналь», «Пастка» — романи відомого французького письменника Еміля Золя.

До стор. 238. Шпільгаген Фрідріх (1829—1911) — німецький письменник, відомий романами, створеними в 60-ті роки, в яких викривальні тенденції поєднуються з розважальністю. У романі «Міцною лавою» (1866) створив образ революціонера-одинака.

До стор. 239. Донней Моріс (1859—1945) — французький письменник, поет, драматург. Написав близько двадцяти різних комедій, від суто іронічних і фантастичних до морально-побутових. Був одним із засновників так званого театру ідей, початок якого пов'язаний з п'єсою «Просіка», написаною разом з Л. Декавом.

Декав Люсьєн (1861—1949) — французький письменник і публіцист, належав до натуралістичної школи. Його твори пройняті демократичними тенденціями.

До стор. 242. Каронін (псевдонім М. Е. Петропавловського; 1853—1892) — російський письменник-народник. Перші його твори присвячені проблемі села, пізніші — переважно долі народницької інтелігенції.

До стор. 245. Доде Альфонс (1840—1897) — французький письменник-реаліст. Широко розробляв соціальні теми, співчутливо змальовував «маленьку людину», викривав пороки буржуазії. Створив низку сатиричних романів («Набоб», трилогія «Тартарен із Тараскона»). Окремим його творам властиві моралізаторські тенденції, соціальна тема відступає перед сімейно-побутовою.

Коррадіні Енріко (1865—1931) — італійський письменник. Стояв на відверто реакційних позиціях, у роки фашистської диктатури був сенатором і міністром фашистського уряду.

«Sant'Antiuta» (Сантамавра) — італійська назва грецького острова Лесбос.

До стор. 247. Делле Градіє Марія-Євгенія (1864—1931) — австрійська письменниця демократичного напрямку. Леся Українка була з нею особисто знайома, листувалася, мала намір написати статтю про її поетичну творчість.

До стор. 251. Шарпантьє Гюстав (1860—1956) — французь-

кий композитор і драматург. Широкою популярністю користувався його опера «Луїза», вперше поставлена під час всесвітньої виставки в Парижі 1900 р.

Святий Грааль — згідно з релігійною середньовічною легендою — це чаша, з якої їв Христос і в яку була зібрана його кров після розп'яття. Тема пошуків Грааля була однією з досить поширених у літературі середньовіччя.

Вагнер Ріхард (1813—1883) — великий пімецький композитор, диригент і письменник. Леся Українка має на увазі цикл його романтичних опер «Перстень Нібелунгів» (1854—1874).

До стор. 252. Гауптман Карл (1858—1921) — німецький письменник, брат Гергарта Гауптмана, писав переважно драми, в яких елементи натуралізму переплітаються з імпресіонізмом і символізмом.

ЗАМІТКИ З ПРИВОДУ СТАТТІ «ПОЛІТИКА І ЕТИКА»

Вперше надруковано у львівському журналі «Жінка», 1937, № 5.

Зберігся неповний чистовий автограф статті (ф. 2, № 851), а також три уривки з чорнових заміток до неї (ф. 2, № 852, 853, 854), писаних на окремих аркушках, з численними правками, закресленнями і скороченнями. Текст заміток у багатьох місцях, особливо писаних олівцем, прочитати неможливо.

Чорнові замітки з приблизною реставрацією тексту опубліковані у виданні: Леся Українка. Публікації, статті, дослідження, вип. II. К., Вид-во АН УРСР, 1956, стор. 23—61.

Свої «Замітки...» Леся Українка писала як полемічну відповідь на статтю М. Ганкевича «Етика і політика», з якою він виступив у журналі «Молода Україна» (1902, № 5, 6-7). Критикуючи брошуру професора Берлінського університету Ф. Паульзена «Партійна політика і мораль», сповнену нападок на соціал-демократичний рух, М. Ганкевич сам допустився плутаних, несумісних з ідеями соціал-демократії думок і, по суті, приєднався до поглядів автора брошури. Особливо різко виступила Леся Українка проти твердження, що політична боротьба робітничого класу включає гуманізм, справедливість. Про свою статтю поетеса писала О. Кобилянській 12 березня 1903 р. із Сан-Ремо, де вона перебувала на лікуванні: «...хтось таки має неспокійну натуру. От недавно зладив полемічну статтю до «Молодої України», схотілося зачепитись з М. Ганкевичем за терор та за політичну етику. Ще тільки не мала часу переписати, але от перепису і таки пошлю. То вже не для зарібку і не для самооборони, а так — «за правду», не стерпіла душа моя, що провадар української соціал-демократії таке плете, та ще й в органі для молодіж! Знаю, що то його дуже зачепить, але нехай, я не особу, а помилки його чіпаю».

Як видно, стаття була надіслана М. Ганкевичу для публікації, але надрукована не була, очевидно, через небажання останнього. Про це свідчить той факт, що після смерті М. Ганкевича в 1931 р. у його архіві було виявлено першу частину чистового автографа статті Лесі Українки.

Датується початком 1903 р. на підставі згаданого листа до О. Кобилянської.

Подається за автографом.

До стор. 253. Ганкевич Микола (1869—1931) — публіцист, один з лідерів дрібнобуржуазної української соціал-демократичної партії націоналістичного напрямку у Східній Галичині, редактор журналу «Воля».

«Воля» — суспільно-політичний журнал, орган української соціал-демократичної партії у Східній Галичині. Виходив у Львові в 1900—1907 рр.

«Молода Україна» — український студентський журнал ліберального напрямку. Видавався у Львові у 1900—1902 рр.

Копач Іван Семенович (1870—1952) — український критик і педагог. Видав 1900 р. брошуру Ф. Паульзена зі своїми коментарями.

До стор. 257. Прозелітизм — гаряча відданість новому вченню чи переконанням.

До стор. 258. Тавматургія — мистецтво показування фокусів, жонглерство.

Торквемада Томас (бл. 1420—1498) — домініканський монах, керівник іспанської інквізиції. Відзначався надзвичайною жорстокістю, засудив до спалення понад вісім тисяч «невірних» та еретиків.

До стор. 259. Джингоїсти — англійські войовничі шовіністи, колонізатори.

До стор. 260. ...українці плачуть тепер (1903 р.) над недолею бурів...— Йдеться про поразку бурів, нащадків європейських колоністів у Південній Африці, у війні проти Англії, яка закінчилась 1902 р.

Костомаров Микола Іванович (1817—1885) — український і російський буржуазний історик, етнограф і письменник. Позитивно оцінюючи возз'єднання України з Росією, Костомаров суперечливо характеризував діяльність Б. Хмельницького, русійною силою народно-визвольної війни 1648—1654 рр. вважав козацтво, а селянству відводив другорядну роль. У ряді його праць знайшла вияв концепція «безкласовості» і «безбуржуазності» української нації, взята на озброєння буржуазними націоналістами. В 70-х роках створив «Російську історію в життєпису її найголовніших діячів».

До стор. 261. Потебня Андрій Опанасович (1838—1863) — революціонер-демократ, офіцер, брат видатного вченого-мовознавця О. О. Потебні. З офіцерів і солдатів створив таємний комітет, який увійшов до товариства народників «Земля і воля». Брав участь у польському повстанні 1863 р.

Рильський Тадей Розеславович (1841—1902) — український культурний діяч буржуазно-демократичного напрямку, належав до Київської громади, виступав із статтями з історії, етнографії, фольклору. Батько видатного українського радянського поета М. Рильського.

...українських бунтів 1902 р.— Йдеться про революційні виступи селян у Полтавській, Київській, Харківській та Чернігівській губерніях, внаслідок яких було розгромлено більше ста поміщицьких економій та куркульських садіб.

До стор. 262. ...сецесій українських.— Йдеться про антиурядові виступи української прогресивної молоді в Галичині. 1902 р. частина українських студентів на знак протесту проти по-

літки австро-угорського уряду демонстративно залишила Львівський університет і виїхала вчитися закордон. Ця акція дістала назву сецесії.

До стор. 264. ...проти виборчої господарки Барвінського...— Натяк на фальсифіковані за допомогою жандармів вибори, внаслідок яких лідер галицьких «народовців» О. Барвінський та його прибічники здобули мандати до австрійського парламенту.

...проти розбоїв в Трієсті...— Йдеться про розстріл австрійськими військами та поліцією робітничої демонстрації під час загального страйку у Трієсті на початку 1902 р.

Гоес Леопольд (1848—1922) — намісник австро-угорського цісаря у Трієсті в 1897—1904 рр. За його вказівкою розстріляно демонстрацію страйкуючих робітників. Внаслідок масових протестів цісарський уряд у 1904 р. змушений був відкликати Гоеса з Трієста.

До стор. 265. ...соціал-демократ бере собі motto у безполітичного анархіста часів першого християнства...— Мається на увазі цитата з Біблії, якою закінчується стаття М. Ганкевича.

До стор. 267. Екзорцизми — від лат. exorcitium — вправи, заняття.

Ексгортації — від лат. exhortatio — схвалення, заохочення.

[ПРО ТЕАТР]

Вперше надруковано в журн. «Радянське літературознавство», 1965, № 10, стор. 68—69. Автограф без заголовка і кінця, писаний рукою Климента Квітки, зберігається в Київському літературно-меморіальному музеї Лесі Українки.

На першій сторінці рукопису напис невідомою рукою: «Стаття в газету 1907 р. написана під диктовку Лесі Українки». Авторство поетеси засвідчує також зміст і стиль статті.

Датується 1907 р. на підставі запису на першій сторінці автографа та змісту.

Подається за автографом.

До стор. 269. «Рада» — суспільно-політична та художньо-мистецька газета ліберально-буржуазного напрямку. Виходила в Києві в 1906—1914 рр. Події суспільного життя висвітлювала з ліберально-буржуазних і націоналістичних позицій.

«В липневу ніч» Горчинського — п'єса належить другорядному польському письменнику Болеславу Горчинському (1880—1944). Її переклад українською мовою здійснила дружина І. Карпенка-Карого С. В. Тобілевич.

«Гейша, або Оказія в одній япопській чайній» — оперета, написана антрепренером однієї з мандруючих театральних труп Д. Гайдамакою. В Києві вперше була поставлена в 1906 р.

ІНШІ РЕДАКЦІЇ

ПИСАТЕЛІ-РУСИНИ НА БУКОВИНІ

Вперше надруковано в газеті «Буковина» за 14, 16, 19 квітня 1900 р.

Стаття є скороченим і значно переробленим варіантом реферату Лесі Українки про творчість Ю. Федьковича, О. Кобилянської та В. Стефаника, з яким вона виступала на засіданні Київського літературно-артистичного товариства 9 грудня 1899 р. за ст. стилем. Готуючи на основі реферату статтю для «Буковини», поетеса дещо скоротила його текст, зокрема біографічні дані про письменників, змінила форму викладу (див. лист до О. Кобилянської від 18 (30) січня 1900 р.).

Датується початком 1900 р. на підставі згаданого листа до О. Кобилянської.

Подається за першодруком.

До стор. 275. ...народовської української літератури... — Термін «народовський» тут вжито в значенні «народний».

ЄВРОПЕЙСЬКА СОЦІАЛЬНА ДРАМА В КІНЦІ ХІХ ст.

Вперше надруковано у виданні: Леся Українка. Твори, т. 12. [Київ — Харків], «Книгоспілка», [1930], стор. 207—213.

Зберігся автограф, писаний частково рукою Лесі Українки, а частково рукою Климента Квітки (ф. 2, № 850). Це переклад у новій редакції початку статті «Новейшая общественная драма», який поетеса мала намір надрукувати в одному з галицьких видань, очевидно «Літературно-науковому віснику» (див. лист до І. Франка від 29 липня 1901 р.). Готуючи статтю українською мовою, Леся Українка значно розширила текст, зокрема додала новий початок, аналіз драм В. Гюго тощо.

Датується серединою 1901 р. на підставі згаданого листа до І. Франка.

Подається за автографом.

До стор. 282. Гарбог Арне (1851—1924) — норвезький письменник. У творах 70—80-х років викривав пороки капіталістичного ладу, відображав розклад патріархального укладу села. В кінці 90-х років став на шлях крайнього індивідуалізму, проповідував містику.

До стор. 283. Аристофан (бл. 445—385 до н. е.) — давньогрецький драматург, «батько комедії».

До стор. 285. Карлейль Томас (1795—1881) — англійський письменник, публіцист, історик і філософ. У художніх творах раннього періоду викривав соціальну нерівність, у публіцистичних працях різко критикував сучасне йому буржуазне суспільство. В «Історії французької революції» показав історичну неминучість краху феодалізму. Пізніше деградував у бік реакції. Творцями історії вважав окремих видатних осіб, підтримував колонізаторську політику англійського уряду.

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

Леся Українка. <i>Фото. 1901</i>	128—129
«Михаэль Крамер». Последняя драма Гергарта Гауптмана. <i>Сторінка автографа</i>	128—129
Леся Українка серед родичів та знайомих. <i>Фото. 1898</i>	160—161
«Утопія в белетристиці». <i>Сторінка автографа</i> . . .	160—161

ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІ ТА ПУБЛІЦИСТИЧНІ СТАТТІ

[Лист до товаришів]	9	290
«Безпардонний» патріотизм	12	291
La voix d'une prisonniere russe	15	292
«Не так тії вороги, як добрії люди»	19	293
Два направлення в новейшей италянскої літера- турі (Ада Негри и д'Аннунціо)	26	294
Малорусские писатели на Буковині	62	296
Новые перспективы и старые тени («Новая женщина» западноевропейской беллетристики)	76	298
Заметки о новейшей польской литературе	100	300
Додаток від впорядчника до українського перекладу книжечки «Хто з чого живе»	128	303
«Михаэль Крамер». Последняя драма Гергарта Гаупт- мана	132	304
Утопія в белетристіці	155	305

НЕЗАКІНЧЕНІ СТАТТІ

[Про козаків]	201	308
[Джон Мільтон]	203	309
Державний лад	215	309
Спогади про Миколу Ковалевського	223	310
Новейшая общественная драма	229	311
Замітки з приводу статті «Політика і етика»	253	313
[Про театр]	268	315

ІНШІ РЕДАКЦІЇ

Писатели-русины на Буковині	273	316
Європейська соціальна драма в кінці XIX ст.	282	316
Примітки	287	
Список ілюстрацій	317	

Академия наук Украинской ССР

ЛЕСЯ УКРАИНКА

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
В ДВЕНАДЦАТИ ТОМАХ

ТОМ 8

ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИЕ
И ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЕ
СТАТЬИ

(На украинском языке)

Редактор *В. А. Зіна*
Художній редактор *Р. К. Пахомюк*
Оформлення художника *В. М. Дозорця*
Технічний редактор *В. М. Кричевська*
Коректори *З. П. Школьник, Я. М. Зубко*

Информ. бланк № 105.

Здано до складання 4.VIII 1976 р.

Підписано до друку 20.I 1977 р.

Зам. 6—2021. Вид. № 328.

Тираж 100 000.

Папір № 1, 84×108¹/₃₂.

Друк.-фіз. арк. 10+2 вкл.

Умовно-друк. арк. 17,01.

Облік.-вид. арк. 17,21.

Ціна 2 крб. 8 коп.

Видавництво «Наукова думка»
Київ, Репіна, 3.

Головне підприємство республіканського
виробничого об'єднання «Поліграфкнига»
Держкомвидаву УРСР,
Київ, вул. Довженка, 3.