

# ЛЕСЯ УКРАЇНКА

ТОМ XII



TYSZCZENKO & BILOUS  
PUBLISHING Co.  
NEW YORK  
[diasporiana.org.ua](http://diasporiana.org.ua)

ЛЕСЯ УКРАЇНКА

# Т В О Р И

ТОМ XII

СТАТТІ

LESYA UKRAINKA

# WORKS

VOLUME XII

ESSAYS

G. TYSZCZENKO A. BILOUS PUBLISHING CO.  
New York, 1954

**За загальною редакцією  
Б. ЯКУБСЬКОГО**

**ТИЩЕНКО & БІЛОУС  
ВИДАВНИЧА СПІЛКА  
Нью-Йорк**

## ХІІ

### ТВОРИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

#### КУПАЛА НА ВОЛИНІ.

На Волині ще у многих місцях затримався звичай справляти стародавнє свято Купала.

В Ковельському повіті справляють Купала так: з вечора хлопці крадуть денсбуди солом'яника <sup>1)</sup> старого,—власне крадуть, бо просити не годиться. Солом'яника того звуть «козубом». Того козуба хлопці тягнуть по селі, біжучи якнайшвидше і співаючи, а назустріч їм виходять люди і роблять «перейму», цебто складають на вулиці тріски, поліна, старі кошики і т. інш.,—все то знадоби для купальського вогнища. Все те хлопці збирають і пакують у козуб. Таких перейм буває кілька, і хлопці ледве можуть забрати все паливо. Козуба виносять на вигон за село. Там уже збирається цілий гурт людей, більше молодь, але й молодші молодичі, часами і з старших дехто. Співають тільки дівчата, та часом відповідають їм на співи й хлопці. Починають з котрої-небудь пісні, частіше «Ой молодала молодиче» (№ 3). Хлопці тим часом запалюють козуба, устроївши в нього високі тички, щоб вогонь горів вище. Люди, що приходять дивитися на Купала, повпинні принести з собою теж різний підпал. Кажуть, що в давніші часи всякого, хто приходив з порожніми руками, хлопці били, через те й досі є купальна приказка: «хто прийде без поліна, той піде без коліна». Поки вогнище палає, дівчата співають пісень, часом зачіпаючи хлопців у тих піснях; тоді хлопці й собі відповідають, часом

<sup>1)</sup> Солом'яник — великий кошик, плетений з солом, завбільшки з велике барило; в нього ссипають збіжжя і борошно.

піснями, а частіше жартами, часом не дуже то при-  
звоїтими та лагідними. Взагалі увесь час ведеться  
якесь жартовливе змагання дівчат з хлопцями. Так,  
наприклад, від часу до часу хлопці вихоплюють з ог-  
нища віхті соломи з вогнем і кидаються з ними по-  
між дівчат, тикаючи їх дівчатам в лице і розганяючи  
дівчат по полі, але дівчата вертаються і знов віддя-  
чують хлопцям насмішливими піснями.

Коли козуб згорить до половини і огонь трохи  
понижчає, тоді хлопці починають скакати через  
нього. Потім, коли вогонь почне пригасати, всі роз-  
ходяться з піснями додому.

Вогню купальського не гасять, а лишають його,  
щоб сам дотлів до останку.

У Звягельському повіті кладуть огонь, а дівчата  
вбирають деревце, березку. Вбирають її вінками, бин-  
дами і запаленими свічечками. Деревце теж зветься  
купало. Самі дівчата убираються в великі вінки  
з різного зілля та квіток і мають при собі ще по  
вінку. Вони водять коло біля деревця і співають,  
хлопці тим часом скачуть через вогонь. Часом хлопці  
пориваються вхопити деревце, тоді дівчата боронять  
його і співають на хлопців різні прикрі пісні. Врешті  
хлопці хапають деревце і палять його або кидають  
в річку, а дівчат, що пробують оборонити своє «ку-  
пало», самих не раз «купають» в тій же річці.

Одспівавши купала, часом дівчата ворожать на  
вінках. Дівчина пускає на воду два вінки, один зага-  
дує на себе, а другий на якого хлопця: коли вони  
зійдуться до купи на воді, то значить дівчина буде  
в парі з своїм хлопцем. Або так: дівчина тичкою  
спускає свій вінок на дно річки; коли спливе наверх,  
то дівчина піде заміж у той рік.

#### № 1.

Ой, на Купала-Купалочка  
Не виспалася Наталочка.  
Погнала бички дримаючи,  
На кілки ніжки збиваючи.

Ой, дай же, Боже, дощі вночі  
На Наталчині чорні гочі!

№ 2.

Темная нічка петрівочка,  
Не виспалася наша дівочка,  
Погнала бички дримаючи,  
На кілки ніжки збиваючи,  
Приточи, Боже, більше ночі  
На Наталчині чорні гочі!

(Порівняти Zbiór wiad. do antropol. kr. V, 29, № 13;  
И. Галька, Народний празник Купала, Львів 1861, стор. 19,  
№ 1; Чубинский, Труды, III, ст. 202 № 11).

№ 3.

Ой, молода! молодиче,  
Ой, вижди, вижди на вулицю,  
Розпали дівкам купалицю!  
Ой, як маю виходити,  
Вам купалицю розпалити?  
В мене свекорко не батейко,  
В мене свекруха не матюнка.  
Положить мене пізній себе,  
Ізбудить мене раній себе,  
А до кужелю білєйкого,  
А до каменю важнейкого,  
А до дитятка малєйкого.  
Кину я кужіль под лавицю (вар.: полицю),  
А сама вийду на юлицю.  
Бодай той кужіль вогонь спалив,  
Бодай той камінь у воду впав.  
Тому дитятку на гочі впав!  
(Вар.: Нехай той кужіль поклучиться!  
Мені робити не хочеться).

(Варіанти див. Zbiór wiad. do antropol. kraj. V, 26, № 2;  
27, № 3; 33, № 1).

№ 4.

Ой, ти зелена лібровійко,  
Як тебе рано спустошано,  
Траву на сіно покошано,  
Ой, покошано й пограбляно,  
Ще у копиці поскладано.  
Та зосталося трой-зіллячко,  
Нікому ж його ополоти.

Стоїть Іванко при воротах.  
Ой, стоїть же він при куточку,  
Ой, грає, грає у дудочку,  
Ой, грає, грає, виграває,  
Свою Марисю викликає:  
«Вийди, Марисю, серце моє,  
Подіємо зілля майове,  
Та поберемось, серце моє!»

№ 5.

Скаче жабойка над річкою,  
Біжить Іванко з вуздечкою:  
Постій, жабойко, нагнуздаю,  
Свою Марисю одвідаю,  
Ой, чи дужая, здороваля,  
Ой, чи за мене готова?  
«Ой, я дужая, здороваля,  
Ой, я за тебе готова.»

№ 6.

Їде Іванко на конику,  
Везе Марисю в постолику;  
Ой, на, Марисю, та й обуйся,  
Свого татойка та й забудься!

№ 7.

Ой, на городі бур'ян, бур'ян,  
Ходить Іванко, як пан, як пан.  
Ой, на городі бур'яночка,  
Ходить Марися, як панночка.

№ 8.

Ой, на городі крокіс, крокіс,  
Узяв чорт хлопців, поніс, поніс.  
Ой, на городі крокіспця,  
Узяв чорт хлопців та й тішиться.  
Ой, на городі кропивця,  
Узяв чорт хлопців та й дивиться.

№ 9.

Ой, наші хлопці стрільді, стрільді,  
Забили жабу в корчі, в корчі.  
Ой, Іван каже: риба жаба!  
А Степан каже: моя баба!  
Андрійко каже: переріжмо!  
Терешко каже: цілу з'їжмо!

№ 10.

Ой, на Купала вогонь горить,  
А нашим хлопцям живіть болять.  
Ой, нехай болять, нехай знають,  
Нехай Купала не займають.

(Вар. Zbiór wiad. V. 27, № 6; 33, № 6; Чубинский, Труды, III, стор. 199, № 2).

№ 11.

Ой, летів черчик буйним вітром,  
Не чули дівки зозулі літом,  
А як почули, злякалися,  
Та й під місточок сховалися.  
Вони ж думали, що місточок,  
Аж то пшеничний колосочок.

№ 12.

Чорна хмаройка наступає,  
Ой, то царойко виїжджає  
Та до царівни (вар.: до бондарівни)  
на зальоти.  
А царівнейка злякалася,  
Під трой-дерево сховалася.  
«Ой, слуги ж мої вірнейкі!,  
Крешіте вогні яснейкі!,  
Будем палити трой-дерево,  
Будем шукати царівнойку».  
А царівнойка злякалася  
Та до службойки озвалася:  
«Ой, слуги ж мої вірнейкі!,  
Гостріте ножі гострейкі!,  
Буду кралти кошулейку,  
Поїду з царом до шлюбойку».  
Не потрапила в полотенде,  
Та й розкраяла собі серце.  
«Ой, ліпше маю в землі гнити,  
Ніж за царойком в світі жити!  
Ой, ліпше буду землицею,  
Ніж за царойком даридею».

№ 13.

Була вдовойка в конедь села,  
Ой, мала ж вона три донейки;  
Ідна донейка, то Ганнуся,  
Друга донейка, то Маруся,

Третя донейка, то Настуся.  
Ой, заказали ту вдовойку,  
Ой, заказали на войнойку.  
«Моя Ганнусю, моя донейко,  
Ой, поїдь, поїдь на войнойку!»  
«Бігма, матюнко, не поїду,  
Бо я коника не всідлаю,  
Бо я шабельки не впасаю».  
«Моя Марусю, моя донейко,  
Ой, поїдь, поїдь на войнойку!»  
«Бігма, матюнко, не поїду,  
Бо я коника не всідлаю,  
Бо я шабельки не впасаю».  
«Моя Настусю, моя донейко,  
Ой, поїдь, поїдь на войнойку!»  
«Бігма, матюнко, я поїду,  
Я коничейка осідлаю,  
Я і шабельку опасаю!»  
Мати Настусю випроводжала,  
Мати Настусі приказувала:  
«Не їдь, Настусю, поперед війська,  
Не їдь, Настусю, позад війська!  
Поперед війська — тебе заб'ють,  
Позаду війська — в полон уведуть».  
Настуся матері не слухала,  
Поперед війська виїхала,  
Половину війська звоювала.  
«Ой, то поїхав цар турецький:  
Ой, а що ж би то за таке,  
Що Настуся військо звоювала?»  
Ой, узяв коня за гривойку,  
Ой, а Настусю за ручейку...  
(Мабуть кінда нема).

#### № 14.

Ой, хто в тому лісі стукає-гукає,  
Калино-малино! стукає-гукає?  
Молодий Іванко дерево рубає.  
Молода Марися трісочки збирає,  
Трісочки збирає, він її питає:  
Чи любиш ти мене, чи підеш за мене?  
Хоч я тебе люблю, за тебе не піду,  
Я твоїй матюнці нічим не догоджу,  
Ой, що я помию, вона переміє,  
Ой, що я не зроблю, вона переробить.  
Іще твоя матюнка навучить робити,  
Навучить робити, в неділю золити.

Те на морі прати, на дубі вішати,  
На дубі вішати, камінем качати,  
А я не єврейка в неділю золити,  
Ой, я не татарка, щоб на морі прати,  
Ой, я не білиця на дуби злізати,  
Ой, я не панянка каменем качати.

№ 15.

В полі конопелька тонка зеленойка.  
У полі стояла, віття попускала,  
Ой, то ізналися та буйні вітри,  
Вони обмахали та буйні віти,  
Не дали стояти, листячком махати.  
Ходила Марися по своєму садочку,  
Ходила-гуляла, босою махала.  
Ой, то наїхали та добрі люди,  
Не дали ходити, косою махати.

№ 16.

А в нашому селі метане деревце,  
Що під тим деревцем церковку мурують,  
Довкола малюють, всередині пишуть.  
Написали ж вони три місяці ясні,  
Три місяці ясні, ще й три зорі ясні.  
Перший місяченько молодий Іванко.  
(і т. д., як у всіх веснянках на подібну тему).

№ 17.

Була на Купали, посмалила гали <sup>1)</sup>,  
Сором, дівко, сором, женихи за столом! <sup>2)</sup>  
Тільки дівка в хату, мати за лопату:  
Сором, дочко, сором, женихи за столом!  
Тільки дівка в сінні, жечихи засіли:  
Сором, дівко, сором, женихи за столом!  
Дівка у комору, мати гонить з двору:  
Сором, дочко, сором, женихи за столом!

№ 18.

(Село Білінь, Ковельського повіту).

Шла Маруся в поле, знайшла синє море,  
Споткнулась і впала, думала, що встала,

<sup>1)</sup> Гали — поги, лптки.

<sup>2)</sup> Приспівка замість «Калино - малино», після кожного вірша.

А де вона впала, там дерковка стала,  
Де голова впала, там одправа стала,  
Де косойки впали, там зоройки стали,  
Де ручечки впали, там свічечки стали,  
А де впали ноги, там стали пороги.  
Усі люди знають, що Мар'ї немає:  
Вода зашуміла. Мар'юсю покрила.

№ 19.

(Село Рокита, Ковельського повіту).

Вже Петрівочка минається.  
Хлопцям гуляння вертається.  
Ідіте, хлопці, погуляйте,  
Дівчат на вісень <sup>1)</sup> підмовляйте!  
Вже ми ходили, походили,  
Дівчат на вісень намовили.

№ 20.

Не куй, зозуле, на ліщині,  
Ще й накуєшся на калині.  
Не плач, Марисю, у матюнки,  
Ще й наплачешся у свекрухи,  
Через пороги ступаючи,  
Чужі звичаї переймаючи.  
Ой, як переймеш,— хвалитимуть,  
А не переймеш,— судитимуть.

№ 21.

(Село Жабориця, Звягельського повіту).

Посію я рожу, поставлю сторожу,  
Стороною дощик іде, над моєю рожею повною.  
Поставлю сторожу, свого батенька:  
Недобра сторожа, обципана рожа.  
Поставлю сторожу — свого миленького:  
Хороша сторожа, неципана рожа.

(Пор. Zbiór wiad. V. 28. № 11; Галька, Нар. празн. Купала, 41; Чубинский, Труды, III, ст. 207, № 20).

№ 22.

Помощу кладочку, вербову, вербову.  
Ой, час нам, дівчатка, додому, додому.

<sup>1)</sup> Вісень — осінь.

А ти, Марійко, зостанься, зостанься!  
Та з своїм Іванком звінчайся, звінчайся!

(Пор. Zbiór wiad. V, 35; Чубинский, Труды, III, ст. 209, № 24).

№ 23

Ой, на городі буркун-зілля,  
Ой, там Петруньо теше кілля.  
Ой, теше, теше й витинає,  
Свою доленьку проклинає:  
Ой, доле ж моя нещасная!  
Ганнусю ж моя прекрасная!  
Ой, доле ж моя нещаслива!  
Ганнусю моя чорнобрива!

№ 24.

Ой, на городі шахран, шахран;  
Стоїть Петруньо, як пан, як пан,  
А коло його петрушечка;  
Стоїть Ганнуса, як душечка.  
А коло нього шахраночка;  
Стоїть Ганнуса, як панночка.  
Ой, не їден я шахран стопкав,  
Як на тещенчин поріг ступав.  
Мене тещенька похвалила,  
Дівка Ганнуса полюбила.

(Див. Чуб., Труды, III, 206, № 17).

№ 25.

Ой, мала нічка на Івана;  
З ким ти, Ганнусю, ночувала?  
Ой, під явором зелененьким,  
З своїм Іванком молоденьким.

(Див. Чуб., Труды, III, 200, № 4).

№ 26.

Ой, мала нічка Петрівочка,  
Не виспалася Марися дівочка,  
Ой коли ж їй було спати?  
Треба з Іванком розмовляти.

<sup>1)</sup> Всі пісні від № 23 до самого кінця записані в містечку Мирошівці Звягельського повіту на Волині.

№ 27.

Ой, на городі крокіс, крокіс,  
Чом ти, Іванку, більший не ріс?  
Ой, буде з мене і такого,  
Прийме Марися і малого.  
Ой, буде з мене і такенького,  
Прийме Марися й маленького.

№ 28.

Чи ти, Петруню, палив, палив?  
Чого шукаєш? волів, волів?  
Вже твої воли давно в шкоді,  
Аж у Івана <sup>1)</sup> на городі.  
Біжи, Петруню, хучі, хучі!  
Пече Марися коржі, коржі.  
Ой, які коржі? гречаніі,  
Для свої душки коханої,  
Ой, які коржі? пшеничніі,  
Для свої душки велишньої.

№ 29.

Ой у Івана високий тин,  
Там повісився Віхторів син,  
Ой, висів, висів аж до ранку,  
Я взяв Ганнусю за коханку.  
Ой, ти, Ганнусю, серце моє!  
Сподобалося личко твоє.  
Ой, не так личко, як ти сама,  
Бо ти дівчина любезная.

(Пор. Чуб., Труды, III, ч. 10, №№ 2, 5).

№ 30.

Смакала жабка під гречкою;  
Біжить Іванко з гнуздечкою.  
Пожди но, жабко, нагнуздаю,  
Піду Ганнусю одвідаю.  
Іде Іванко на конику,  
Везе Ганнусю в постоліку.  
Іде Іванко на коняці,  
Везе Ганнусю на собаді.  
Іде Іванко на хортиді,  
Везе Ганнусю на чортиді.

(Пор. Чуб., Труды, III, 221, № 38).

<sup>1)</sup> Батька якоїсь там дівчини.

№ 31.

Ой, на Купала вогонь горить,  
Нашій Настуні живіт болить.  
Ой, нехай болить, нехай знає,  
Ой, нехай хлопців не приймає.

(Див. Чубинский, Труды, III, 199, № 2).

№ 32.

Нема парубка найкращого  
Понад Іванка над нашого.  
Причепив жорна до пояса,  
А сам полетів під небеса,  
Угору летить, крупи дере,  
Як вниз падає, опадає.  
На нічліг їде, куліш варить.  
Своїй Ганнусі живіт парить.  
Ой, нехай парить, нехай знає,  
Нехай же хлопців не приймає.

№ 33.

Чи ти Іванку не батьків син,  
Що ти Ганнусі не випросив?  
Просив я, просив,— не вважають,  
За мене Ганнусі не віддають.

№ 34.

Летіла чапля через гулідю,  
Вхопила Ганю за потилицю,  
За нею Петро з кодюбою;  
Ой, верни, чапле, жону мою!  
Ой, візьми собі негідницю,  
А верни мою робітницю.  
Вона робити добре вміє.  
Що коло печі гріє плечі, (2)  
Що коло груби гріє зуби.

№ 35.

Ой, на городі під буйним вітром,  
Не чули хлопці розулі літом,  
А ях почули,— полякались,  
В глуху кропиву поховались.

№ 36.

Летіли гуси білокрилі;  
Камнявецькі хлопці чорнобриві.

Летіли гуси з гусаками;  
Камнянецькі хлопці з дівчатами.

№ 37.

Ой, шумить-гуде дібровою,  
Стуконить-Іде дорогою.  
Ой, я ж думала, що вітер віє,  
Аж то свекорко з торгу Іде:  
«Ой, вийди, вийди, похмурнице!  
Одчини мені ворітечка!»  
Ой, я молода не лінива,  
Пішла, ворота одчинила.  
Ой, шумить-гуде дімбровою,  
Стуконить-Іде дорогою,  
Ой, я думала, що вітер гуде,  
Аж то свекруха з торгу Іде:  
«Ой, вийди, вийди, медведице!  
Одчини мені ворітечка».  
Ой, я молода не лінива,  
Пішла, ворота одчинила.  
Ой, шумить-гуде і т. д.  
Аж то ліверко з торгу Іде:  
«Ой, вийди, вийди, негіднице!  
Одчини мені ворітечка!»  
А я молода не лінива і т. д.  
Ой шумить-гуде і т. д.  
Аж то мильський з торгу Іде:  
«Ой, вийди, вийди, мильська,  
Одчини мені ворітечка!»  
А я молода не лінива,  
Пішла, ворота одчинила.

(Чуб., Труды, III, 211, № 27).

№ 38.

Бреніли річеньки, бреніли,  
Я ж до Іванка у сінн.  
Там парубоньки збирались,  
На мед, на горілку складались.  
А наш Іванко найбільш дав,  
Він собі Ганнусю сподобав.

№ 39.

Ой, з-за гори зіронька летіла;  
За кого ти, Ганнусю, хотіла?  
За того, дівчата, за того,  
За того Петруся молодого.

№ 40.

Кладу кладочку вербову:  
Час вам, дівчатка, лодому!  
А ти, Варусю, зостанься,  
З своїм Іванком звінчайся.  
Привезе віночок з кадила,  
Щоб ти здорова сходила.

(Пор. Чуб., Труды, III, 209, № 23).

№ 41.

Час тобі, вербонько, розвипсь,  
Час тобі, Петруню, женитись.  
Ой, ще бо не час, не пора,  
Ще моя Варуся молода.  
Та нехай же ж вона гуляє,  
Русою косою махає,—  
Як піде заміж, не буде,  
Пристаріється, жаль буде.

(Чуб., Труды, III, 214, № 29).

№ 42.

Ой, в ліску, в ліску, на дубку,  
Висіла колисьонька на шпурку.  
А в тій колисьоньці Петруньо,  
А коло його браття його.  
Ой, браття ж моє ріднеє.  
Гойдайте ж мене високо,  
Нехай я побачу далеко,  
Де моя Ганнуса походжає,  
Вишитими рукавами махає.  
Як піде заміж, не буде,  
Пристаріється, забуде.

(Пор. Чуб., Труды, III, 221, № 39).

№ 43.

Ой, вгору, сонечко, угору,  
Там буде Петруньо комору.  
Будуй, будуй, мій Петре, комору,  
А вирубай віконечко знавору,  
Щоб до мене соловейки долітали,  
Ой, щоб мене раненько пробуджали,  
Бо свекруха — чужа мати, не збудить,  
Она піде до сусіди, обсудиць:

«Невісточка, чужа дочка, не хоче робить,  
Оно піде в чисте поле, лягає та й спить.  
Невісточка, чужа дочка, лядашенька,  
Та спить вона до полудня, як маленька».

(Див. Чуб., Труды, III, 206, № 16; Зин. Радченко, Гомель-  
ские нар. песни, 5, № 12).

№ 44.

Сяяла зіронька, сяяла;  
З ким ти, Ганнусю, стояла?  
З тобою, Іванку, з тобою,  
Під зеленою вербою.  
Де молода Ганнуся стояла,  
Під нею рутонька зів'яла.  
Де молодий Іванко коня пас,  
Там хрещастий барвіночок по пояс.

(Див. Чубинский, Труды, III, 202, № 10).

№ 45.

Ой, казала мене мати за малюра дати:  
Не дай мене, моя мати, ой, не дай!  
Малюр малює, жінки не цілує.  
Ой, казала мене мати за гончара дати;  
Не дай мене, моя мати, ой, не дай!  
Гончар горшки возить і жінку зморозить.  
Ой, казала мене мати за коваля дати;  
Не дай мене, моя мати, ой, не дай!  
Коваль в кузні кує, жінки не жалує.  
Ой, казала мене мати за діхтара дати;  
Не дай, мене, моя мати, ой, не дай!  
Діхтар дьоготь возить і жінку обмаже.  
Ой, казала мене мати за писаря дати;  
Оддай мене, моя мати, ой, оддай!  
Писар листи пише й дитину колише.

№ 46.

Ой, ходила квочка довкола кілочка,  
Коло ворона (?) Купайла,  
Градо сонічко на Івана.  
Та водила діти, як яснії квіти.  
Та вивела вона семеро діточок.

(Див. Чуб., Труды, III, 194).

№ 47.

Летіло помело через третє село.  
 Стояном дим, стояном дим <sup>1)</sup>.  
 А де ж воно впало? в Марисі на хаті.  
 Стала Марисина хата горіти,  
 Стали її хлопці хату гасити,  
 Стали вони воду відрами носити.  
 А Петруньо приніс водиці полою.  
 Вже ж тобі, Марисю, жити зо мною!

(Див. Чуб., Труды, III, 205, № 15, де є «помело» зам.  
 помело).

№ 48.

Стоїть лобода вище города —  
 Стий, калинько, стий, не розвивайся! <sup>2)</sup>  
 На ті лободі чотири лебеді.  
 Перший лебедець — Петро молодець,  
 Другий лебедець — Іван молодець,  
 Третій лебедець — Віктор молодець,  
 Четвертий лебедець — Гмиро молодець.  
 Стоїть лобода вище города,  
 На ті лободі чотири лебідки:  
 Перша лебідка, то Лукія дівка,  
 Друга лебідка, то Ганна дівка,  
 Третя лебідка — Тодоська дівка,  
 Четверта лебідка, то Варка дівка.  
 Стоїть лобода вище города,  
 На ті лободі чотири пари:  
 Першая парка — Петро і Лукія,  
 Другая парка — Іван та Ганна,  
 Третя парка — Тодоська та Віктор,  
 Четверта парка — Гмиро та Варка.

(Див. Чуб., Труды, III, 210, № 36; Терещенко. Быт рус-  
 ского народа, V, 82).

№ 49.

Ой, в ліску, в ліску дванадцять сосон.  
 Їйбогу, моя мамцю, дванадцять сосон <sup>3)</sup>.  
 Під тими соснами дванадцять столів,  
 За тими столами дванадцять панів,  
 Між тими панями мій нелюб сидить,

<sup>1)</sup> Повторюється після кожного стиха.

<sup>2)</sup> Цей рядок повторюється після кожного стиха.

<sup>3)</sup> Повторюється після кожного стиха з додатком другої  
 половини того ж стиха.

Мій нелюб сидить, водиді просить,  
Водиді вмитись, рушничка втертись.  
Я ж йому не дала водиді вмитись.  
Ой, в ліску, в ліску і т. д.  
Між тими панами мій милий сидить,  
Мій милий сидить, водиді просить,  
Водиді вмитись, рушничка втертись.  
Я ж йому дала водиді вмитись,  
Водиді вмитись, рушничка втертись.

Записані мною і подані тут волинські купальські пісні—це матеріял настільки цікавий, що варто було б їх науково обробити. Не маючи тепер на це часу і спромоги, подаю їх і так, щоб не лежали даремне, а послужили б для розширення поля при спеціальних студіях над нашими обрядовими піснями.

При піснях я записала мотиви, до них належні, бо вважаю, що записати пісню без мотива, значить зробити тільки половину справи, тим більше, що по мотивах обрядових пісень можна уважати часом, наскільки є стародавня яка пісня. Окрім того, ці оригінальні давні мотиви певне придадуться тому, хто займається народньою музикою. Записувала я голоси пісень від селянок, якомога вірніше, не стараючись підводити їх під якунебудь звисну ритмічно-музичну теорію, а бажаючи тільки удати мотив у нотах так, як чула його в співі. При записуванні пісень і мотивів я хотіла наближатись, як можна більше, до фонографічної достотности, щоб удати якнайвірніше всі найдрібніші одміни вимови і всі модуляції мотиву, бо вважаю це ідеалом усякого збирача усних народніх матеріялів.

---

## НЕ ТАК ТІЇ ВОРОГИ, ЯК ДОБРІЇ ЛЮДИ.

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

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

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 тількищо перед тим небагато доброго міг сказати, і дає далеко не перевірені рецепти спасенія душі і рідного краю.

Ніхто не повинен одхрещуватись від щирої, хоч і суворой критики, та тільки всякий, хто вважає себе дорослим, не може мовчки приймати проповіді «науки» а la Толстой і ставлення в приклад зовсім

неавторитетних людей. Нехай би Франко критикував українців, та не жалувал би й своїх; до речі то йому більш відоме діло. Загал інтелігенції галицької радикального напрямку ніяк не може імпонувати українському радикалові. Хто з нас бував у Львові та у Відні і мав нагоду пізнати теорію і практику студентів русинів радикального напрямку, то не так уже дуже очарувався. Кому траплялось листуватися і особисто стріватися з галицькими радикалами-діячами, той не може сказати, щоб вони здались йому 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, країні все ж конституційній так мало людей стає під корогвою визволення, і ті що стають, так рідко тримаються стало. (Ми говоримо тут тільки про інтелігенцію радикальну, бо до селянського руху радикального не було нагоди придивитись близько). Коли ж недавно розпочатий радикальний рух все таки потроху шириться серед галицько-руського селянства, то це головне через те, що тяжко пригнічені, виведені з терпеливості селяни самі йдуть назустріч інтелігентним радикалам пропагандистам. Ця умова та ще деяка гарантія волі пропаганди, яку все таки дає австрійська конституція, помагають нечисленним і не досить відданим ділу галицьким радикалам досягати видимі результати своєї роботи. Але вже ж цієї останньої умови, цебто найменшої гарантії слова, у нас зовсім нема. Так нехай би Франко зважив це та й виступив не одностороннім карателем українських радикалів, а суворим критиком на обидва боки, тоді б можна було залишити полеміку хоч про цей пункт; а то Франко тільки раз-у-раз говорить: «Ось що робимо ми,—чому б не могли й ви», а на всі можливі відповіді зарані каже: «Тяжко нам цьому повірити. Не може цьому бути правда, або й просто неправда цьому!» Це вже такий «argument suprême», що проти нього не можна йти, коли не бажаєш вдаватись до

авторитетного свідoctва господа бога або до аргументації жінок «з народа». Ніхто більше, як ми, не признає і не тямить власних хиб, але ж на докори Франка можна сказати не тільки: «*теа culpa!*», бо не всі заповіді Франка входять у релігію українських радикалів і не проти усіх вони согрішили.

Головна заповідь Франка, це безпосередня пропаганда серед народу (слово народ Франко уживає не в європейському розумінні, а в народницькому: «селяни»). Учитись цієї роботи він одсилав українців до латишів, поляків та інших недержавних народностей Росії. Чому ж не до самих росіян? Адже колись були люди, що пробували цю роботу на всьому просторі європейської Росії. Ми власне не будемо говорити виключно про Україну, бо хоч у ній працювало багато борців і головно українців з роду, але вони переважно були людьми без виразної національної свідомости, отже й не могли мати тих національних ідеалів, опертих на історичних прикладах (Пугачевщина, Разіновщина). Всі ці люди не строїли в кабінетах теорій, а пішли просто «в народ», несучи і книжки і живе слово. Непереглядні російські степи не оборонили цих людей від кайданів і каторги! та вони й не боялись цього 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 мусів змінити напрямок. Брак елементарних прав слова і людини заставив діячів признати, що не можна визволятись виключно при допомозі селянства, навіть поставивши в боротьбі на першому плані інтереси цілого народу, заставив їх признати, що інтелігенція перше, ніж послужити, як належить, своєму народові, мусить вибороти собі можливість вільного доступу до цього

народу. Тоді соціалісти в принципі стають політиками на практиці, являється Желябов з товаришами здобувати політичну волю, цю *conditio sine qua non* можливості корисної роботи в інтересах найгірш пригнобленої класи народу. Така зміна діяльності була конечною еволюцією, і нам дивно, що Франко не бачить цього й обвинувачує Желябова і товаришів за те, що вони змінили напрямок своєї роботи для здобування всеросійської політичної волі. Франко чомусь думає, що якби ті люди лишилися на Україні шукати серед селянства національних ідеалів, основаних на вільнолюбних думках, то Україна була б тепер країною свідомою і готовою виконати ті завдання, які їй поставить політична воля. А політична воля нібито має наступити «не нині, то завтра». Вашими б, 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 якунебудь, коли не ідеальну політичну волю... Так отже не муки апостолів-борців лякають теперішню російську опозицію, а марність їх праці. Тим то запевне і українські 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 це буде можливе, поруч і одночасно з роботою серед інтелігенції, але робити її своїм єдиним *credo* 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 надії «мізок», 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 здобути права не послужили переважно інтересам державно-пануючої народности, а пішли б на користь усьому величезному та розмаїтому складові російської дер-

жави, отже, щоб політична воля була краєвою, національною, децентралізованою і рівно для всіх демократичною. Такої роботи вимагає між іншим і Драгомановська програма; зазначається це тут через те, що Франко уживає слова драгомановець і радикал, як ідентичні. Отже, Франко мав би зовсім рацію, якби дорікав українським 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 Франко «ломиться в открытую дверь», якщо не жартує. Він добирає справді патетичного тону, щоб умовити українських радикалів не чекати «дозволення начальства» на свою роботу, і вказує на спасенний приклад галицьких радикалів, що не бояться своєї мачухи-конституції, а йдуть тернистим шляхом, куди кличуть їх високі завдання. Може бути, що Франко хотів собі пожартувати перед новим роком, а юмор найкраще вражіння робить при серйозному тоні, та тільки час вибрав для цього трохи лихий, власне такий, коли дехто з тих товаришів оселився на дармовім мешканні «с дозволення начальства». Українці вибирали собі для жартів з галичанами кращі часи. Коли ж Франко не жартував, то певне з нього хтось зажартував, розказавши йому якісь небилиді про якісь ніколи справді небували серед українських радикалів заміри посилати петиції та віддавати свою справу на цареву ласку.

Взагалі треба сказати, що Франко занадто вже часто натякає «на страх иудейский» українських радикалів. Коли який жарт надто часто повторяти, то він втрачає свою силу,—це 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 небагато допоможе, бо його українці чують ще від часів Шевченка, а спасіння душі досі не запобігли. 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 Франко не вірить в самий факт існування «українських радикалів драгоманівців, чи як там вони себе величають». (По думці Франка слід би зватись їм тільки «настойкою на радикальних ідеях»). Видно для нього українські радикали такий же міт, як для нас ті радикальні гурти, що споряться чи давати українському мужикові російську книжку, чи ні, та що покладають усе своє життя єдино на зібраний гріш *pour les beaux yeux* закордонних братів. Взагалі дозволю собі сказати, що стаття «З кінцем року» в тій частині, де Франко говорить про українців, здається мені зложеною дуже недбало. Здавалось би, коли оскаржувати українських радикалів, то слід би набирати 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 порозумінню фраз оскарження виміряні проти українських радикалів, по самому ділу вони зовсім не в їх табір попадають. Що сказав би Франко, якби хто, полемізуючи з галицькими радикалами, закинув би їм, наприклад, нібито запобігання ними ласки у польських феодалів та клерикалів, та і взагалі став би дорікати їм 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 в серйоз «науки» Франка з поводу роботи «з дозволення начальства» або заношення петицій до цареві ласки.

Тепер скільки слів про «хатні» справи, та й годі вже втомляти увагу читачів і Франка. Після добрих рад 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 відкуплятися 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 галицьким радикалам, не вважали себе запевне «поміччю збоку», якимсь «славянським 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 Франко повинен би якнайкраще знати. Якби діло було в «добродійності», то можна б було сказати, як той Мазур: «Nie miła księdzu ofiaga idź, ciełą, do domu» і коли, звісно, не забрати, бо, що з воза впало—пропало, то хоч надалі не давати «своїї дрібненької грошової підмоги». Тільки щодо цієї «підмоги», то знов таки Франкові слід було не називати її «10 чи 100 рублями», бо Франкові добре відомо, що з цих 10 та 100 р. щороку складалось не менше, як півтори-дві тисячі (говорю про одно досить відоме мені джерело помочі з України галицьким радикалам), а інший рік, то й більше. Так от і слід би Франкові, коли вже він уважав за потрібне зачепити цю справу, говорити про неї докладніше, аби на Україні через його недбалі уваги не постали які непорозуміння в цій і без того драгливій справі. Галичанам теж діло просте: коли гроші деморалізують, дур їм, не приймати! Аби тільки це було зроблено не з амбіції, враженої полемикою, і не на шкоду громадському інтересові; бо коли справа через те спиниться, та ще й на кілька 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 звичайно 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 чести бути гектографованою руками ворогів радикальної партії. Ще ні одна стаття з «Життя і Слова» не заслужила собі такої чести. Гектографовані примірники продаються по 25 і по 35 коп. Стаття справила справжній тріумф серед цих нових українських видавців, їм бо досі не вдалося написати самім 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 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?—«Не так тії вороги, як добрії люди!»

---

## СПОГАДИ ПРО МИКОЛУ КОВАЛЕВСЬКОГО.

Особисто трапилось мені пізнати його 1888 р. на весні, 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 «україноведення», 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 мусіла конечно наступити, бо в товаристві були люди по більшій часті дуже молоді, так звана «зелена молодіж», з дуже невиробленим напрямком і далеко невиясненим 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, М. В. 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. Пізніш не раз трапилось мені бачити, як ті очі «грали» перед якимнебудь жартом, якимнебудь характерним анекдотом, заправленим незрівняним, властивим тільки М. В., 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 завважало 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 вражіння цього вечора. На мої слова, що, здається, господар тільки з гречности 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 М. В.) отруїлась на каторзі з іншими каторжанками, протестуючи проти нелюдського поведіння начальства з арештованими<sup>1)</sup>.

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. М. В. 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 М. П. часом збирались її товариші на пораду, М. В. ніколи не сперечався проти таких зборів у його домівці, тільки сам ніколи не брав у них участі і навіть виходив з дому під час їх, щоб не заважати.

М. П., набираючись дедалі все гострішого напрямку, вважала, що не має права підводити несолидарного 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 Ковалев-

<sup>1)</sup> Про це розказано у Кеннапа в його книжці «Сибір».

ських. Так чи інакше, вони розійшлись. Поки М. В. була на волі, вона від часу до часу одвідувала чоловіка і дитину, що залишилася у нього. М. В. і після розставання відносився до жінки приязно і з пошаною, ніколи ні одним словом не винуватив 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 повторити ніяких здогадів і брехень про його жінку, про можливі причини їх розставання 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 смерті, він говорив, що вона вмерла, як справжня героїня.

На другому зборі ми застали М. В. в зовсім іншому настрої. Спочатку сидів він за столом поруч з двома-трьома старими, до яких прилучилось і скільки 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. М. В. 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 спiniaвся надовше і тоді розмова уступала місце довгому палкому монологу М. В. Треба сказати правду, — слухати довго і терпляче М. В. не вмів, йому не ставало терпцю чекати, поки бесідник його манівцями добредеться до своєї мети, М. В. переймав свого бесідника і, запанувавши над ним своєю блискучою діалектикою, вів його навпростець і часом заводив туди, куди молодий бесідник ніяк не сподівався дістатись. Щоб витримати такий словесний поєдинок з М. В. і zostатись незбитим зі свого становища, треба було мати чималу діалектичну практику, а надто пильно стерегтись, щоб не потрапити

в сперечку з самим собою, бо як тільки М. В. завважив це, то вже перемога була його. Запевне серед нашої тодішньої громадки навряд чи були такі, що могли б удержати свою зброю перед таким «гартувачим в боях ветераном», як М. В.

Тепер, за давністю часу, не можу пригадати, на яку тему говорив тоді М. В., 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 крутіїських і терористичних. «Коли ми зараз, не гаючись, і то завзято, запекло не візьмемося 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 вражіння на нашу громадку. Промовлена вона була з таким щирим переконанням, з таким боєм, з таким електризуючим поглядом, з таким тремтяче поривистим жестом, що після неї ми хвилини дві-три сиділи, як загипнотизовані. Далі зникли розмови палкі та хаотичні, серед яких інший надто завзятий промовець вилазив на стілець або й на стіл, імпровізуючи тим собі трибуну,—в таких випадках М. В. 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 скінчилися би в ту ніч наші розмови, якби один з присутніх не положив їм кінця гучним акордом 12-ої сонати Бетговена. Останні згуки Бетговенського presto зустріли весняне рожеве світання...

На останньому зібранні, яке мені трапилось бачити, вдача М. В. виявилась ще в іншому, новому для мене світлі. Сталось це при таких обставинах. В той вечір

були прочитані два реферати, зложені молодими членами нашого товариства. Обидва були написані з поводу 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 до купи під заголовком «Чудацькі думки». Ніхто з нашого товариства, навіть сам референт, не знав, хто власне схований під псевдонімом 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. Комаря спіткала інша доля, вона не сподобалась референтці і була розкритикована з чималим азартом. Обидві розprawки читала одна особа, а власне референтка статті д. Комаря, 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 вражіння 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 тенденційними, з лівими і нічим неоправданими 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 жадної уваги, а накинувся на Драгоманова з нескритою ненавистю, називав його і москвофілом, і утопістом, і терористом, основуучи 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 допомозі 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: як би я міг, то взяв би літературного ножа і поодрізував би носи моїм ворогам».

Все товариство вголос засміялось на такий доказ, але М. В. 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, М. В., знає Драгоманова краще, бо вважає його своїм другом і не радить нікому без доказів клепати на нього, щодко 15-літнього пробування Драгоманова «в чарівній Женеві», то нехай би «старий» перше, ніж говорити про тії «чари», скуштував би сам емігрантського хліба. Ся 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 людному зібранні цей самий «старий» назвав Драгоманова «російським шпигом», — тут Ковалевський стукнув кулаком по столі 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 став його запеклим ворогом, а стрітатися з ним око в око уникав.

## УТОПІЯ В БЕЛЕТРИСТИЦІ.

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 значінні це—яксь така теорія впорядкування громадського життя, що не має ніяких шансів на здійснення і через те їй «нема місця» в реальному світі. В літературному значінні 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 значінні, навпаки, коли така літературна «утопія» талановита або геніяльна, то в ній завжди є хоч зерно чогось тривкого, здатного до життя, чогось такого, що доповняє 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 творчости ми стріваємо елементи літературної утопії. Місце наукової теорії займала тоді примітивна мораль і початкове звичаєве право, а на основі їх фантазія людська ткала візерунки бажаної прийдешности або вимареного, фантастичного минулого, зливаючи їх обох не раз в одну нероздільну фантазмагорію. Ці-

каво, що ці примітивні «утопії», раз укоренившись у людських головах, ніколи вже не зникали без сліду, тільки перетворювались, «модернізувались», а все таки щось лишилось 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, наприклад, «соціалістичний рай»? І не чудно нам, що слова й розуміння, такі далекі межі собою на просторах віків, аднаються раптом в одно речення без жадних переходів, так наче 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 і живуча вода» і т. і.—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 рямкою 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 з світу, а існує таки десь, на землі чи на небі, та й існува-

тиме вічно. Думка їх не хотіла погодитися з тим, ніби рай той вже навіки втрачено для людей, і вона почала шукати його на землі, в якійсь країні, що «тече молоком і медом», або на небі, чи десь «на тім світі», де «нема ні плачу, ні зідхання». І в міру зросту людського інтелекту той міт про рай усе більше приймав форму ідеалу прийдешнього, а не минулого життя людськості, вертався з неба на землю, змінював свої барви, приймав сторонні, часом чужі його первісній концепції елементи, аж поки перетворився в новітню белетристичну утопію, що дуже помалу визволилася з-під впливу свого стародавнього прототипа і то більше формою, ніж основним змістом.

Найдавнішу літературну форму оповідання про рай маємо ми в давньому вавилонському записі про те, як перший чоловік Адап 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 покищо 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 дістатися та набрати доброї садовини, якою живляться боги, коли б тільки заздрі боги не боронили людям свого поживку. Легко згадати, який вивод могли робити з такої «утопії» прадавні її читачі (або слухачі): треба якось загодити заздрих богів, то може поталанило 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 вавилонський 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 вавилонського оповідання про «гріхопадіння»? Тоді це був би прототип усім нам відомого біблійного оповідання про Адама та Єву. В цьому біблійному оповіданні, хоч воно записано багато пізніше від вавилонського, 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 народніх же казках усіх народів ще й тепер живую 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 досягти 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 змії, лихий чарівник, хижий гриф,—і з нею треба «битись—не миритись», щоб повернути собі незаслужено втрачений рай. Тут право «супротивлення злему» переноситься з богів і полубогів давніх космогонічних мітів на людей героїчної вдачі. Трапляється ще й інший мотив у таких утопічного характеру казках: лицарі, здобувши собі

райське щастя по заслuzі, втрачають його з своєї вини, тільки вина та не в бажанні знання, а в якомусь гріху проти цноти лицарської (напр., цілування сонної дівчини проти її волі, надмірна жадність до скарбів і т. і.). Це нагадує давню перську легенду про втрачений рай, наскрізь переняту етичним дуалізмом властивим маздейській релігії. Ормузд<sup>1</sup>, бог добра, настановив дарем у райській країні Аріяні праведного Джіма, що служив йому вірою й правдою, але згодом той Джім провинився брехнею і тим допустив Арімана<sup>2</sup>, бога зла, взяти силу над собою й над Аріяною. 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 світа в обгородженому місці, що зветься Вар; там і досі, каже легенда, живе Джім із своїм народом і нема там ні слабости, ні каліцтва, нічого негарного; нема сварки, ненависти, 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<sup>3</sup>, 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 абсолютне, віри гідне й певне, у що читач повинен вірувати без критики, як вірували, можна думати, самі автори чи переказувачі.

Цей тон надає оповіданню художньої правди: дійсно, коли прийняти раз, що світом править, наприклад,

справедливий Ормузд, то логічним здається, що він не терпить брехні, атрибута влади Аріманової; коли ж рай залежить від бога-владаря, то не дивно, що владар той не пропускає непослуху і т. і. 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 виконати всі приписи нелюдської етики, їй не досягти ніколи, хібащо станеться чудо божє 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 новітні ідеї, розсипаних 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 виробити 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 спогадах, прикрашених фантазією до легендарного ступня. Так у єврейських авторів часів полону вавилонського 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<sup>4</sup> та інших визвольників-героїв) перенесені були на «нащадка з дому Давидового» і династичні домагання злилися в одно 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 Єзекіїля, а з «менших пророків» в Іоїла) 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 скупости легендарного стилю, ми знаходимо в пророків запал і завзятість, повний брак об'єктивності, нагромодження образів, порівняннів, докорів, погроз, обітниць, віщуваньнів, жалю, надії, гніву, — всі почуття, всі пристрасті людського серця відбилися яскраво в тій огнистій ліриді. 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, визнаючи 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 виміряна 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 у 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 крайности цю форму. В утопії пророчій зібрано було все, що могло переконати тодішнього громадянина в бажаності воріння Давидового царства. Всі елементи давньої легендарної утопії відновлялися тут з більшою силою (Ісаїя, гл. II, ст. 3-9; Єзекіїль, гл. 37). До цього додавалися картини слави, могутности державної і кари ворогам в стилі панегіристів-істориків (Ісаїя, гл. 63, ст. 1-6; Ісаїя, гл. 61, ст. 6-7). Самі пророки либонь почували, що таке виключне становище 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 виразности аж до різкості (Ісаїя, гл. II, ст. 1-4; Міхей<sup>9</sup>, гл. IV, 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, непокірних богові Ізраеля, отже, коли сильніші народи (авілоняни, перси) мусіли вдаватися до етичних доказів, щоб оправдати своїх богів і їх слуг та «помазанників» (як це видно, наприклад, з написів авілонського царя Саргона, моабського царя Мези<sup>11</sup>, перських царів Дарія, Кіра і інш.), 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 «помазанник» його буде ідеалом «праведного» монарха (Даніїл<sup>14</sup>, гл. VII, ст. 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 нечестивці подібні межи 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 — непевніший.

Християнська утопічна література перших віків до блаженного Августина<sup>16</sup> не з'являє нічого оригінального з літературного боку супроти «старозавітної» пророчної поезії. Ідейно вона значно відміпна 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», «Ізраель», «нащадок Давидовий», «новий Єрусалим», «Сіон» і «дочка Сіону», «Мессія» і «син людський», — все це перенесено було цілком з пророчної поезії в поезію апокаліптичну. Апокаліптична утопія так само мало зрозуміла без утопії пророчної, 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 ідейні нові її елементи тоді, коли це потрібно буде для пояснення інших, справді літературно-нових утопічних творів дальшого часу.

Тут нам однак треба 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 всеї сучасної їй політичної поезії давніх східних народів. Ні, їй можна б знайти чимало паралелів (і при тім далеко давніших історично) в пам'ятниках літератури всіх сучасних давнім євреям народів, а надто у вавилонян, в їх поетично-ліричних описах «останніх часів», коли бог Мардук «судитиме народи», коли чвари громадські і незгоди родинні стануть «знаменням» кінця світу грішного, а наставння 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 біблії, що редагувалася пильно на просторі кількох віків, та ще й від того виключного становища ізраельського народу, що мав особливу радію і дозволя займався 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 pendant ще й в негативній формі, де описувалось, яке буде або вже єсть життя людей непокірних 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 рая, себто якимсь «пеклом» представляється просто наша питома земля і наше повсякчасне «грішне» життя. Ця

описів ми тут розбирати не будемо, бо їх властиво не можна назвати утопіями. Зазначимо тільки при цій нагоді оригінальне трактування теми про непослух у міті про Прометея, де якраз новітнє справжнє життя людське, навіть з усіма його злиднями та горем, виставляється раді 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 головню 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 заздрощів або мстивости 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 сучасности в порівнянні з минулим або прийдешнім. Життя в давній Елладі складалося вільніше, веселіше, ніж в давніх східних державах, пригнічених теократією та деспотією, хоч поети Еллади, сучасники великих пророків Ізраеля, не могли навіть марити про панування свого малого, поділеного на скілька царств і республік народу «над всіма народами землі», але вони високо цінили свій рідний край і не згоджувались міняти його ні на який рай на цьому чи на «тому» світі. Є типічне місце в Гомеровій<sup>19</sup> Одиссеї, де герой її Одиссей розмовляє з «тінями» померлих товаришів на порозі підземного світа, «царства тінів». Викликана і підживлена щедро жертвою тінь Ахіллеса розповідає про леген-

дарні «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 ляє сльози з своїх безтілесних очей, згадавши про покинутий світ наземний, і каже, що краще бути останнім свинопасом між людьми живими, ніж славутиною 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 людини, коли вона щиро любить свій рідний край і щиро бажає заховати свою людську гідність. Цєю ідеєю прийнята ціла Одиссея. 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 дала 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 на краще. 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 пересаджували 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 Кіропедії 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, наприклад «Германії» Тацита<sup>24</sup>. Так само не належить до нашої теми утопія філософська і зв'язана з нею, хоч і вихопана 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 (Тімей 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, наприклад, драматичних діалогів великих грецьких драматургів, а скоріше скидаються на записи академічних дискусій. Нам зовсім не відомо, як уявляв собі Платон психологічні причини і наслідки того «ідеального» громадського ладу, що він виловив у своїй Політеї та 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 атенець, але мав симпатії спартанські), і міг би свідомо пожертвувати свої особисті почуття для гро-

мадського 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 Ацени такими, якими вони ніколи не були, надає їм ідеальні звичаї і закони, але опис його не має плястичности справжньої легенди; Платон ставить ідеалом своє рідне місто Ацени, але живої любови 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 Ацени—ідеальні тільки своїм громадським ладом, який, на думку Платона, єсть найсправедливіший, але кліматичні умови, сума матеріяльного багатства і внішньої сили в них не тільки не надприродні, а навіть менші, ніж були в деяких сучасних Платонові державах, наприклад, у великих східних деспотіях. Платон навмисне ставить супроти своїх, багатих єдино «справедливістю», «давніх Ацен», видуманий острів Атлантіду, наділену всіма багатствами матеріяльними і величезною внішньою владою, — і це не для того, щоб у тій утопічній Атлантіді сучасники його бачили ідеал, а навпаки, щоб показати марність таких грубих утопій супроти вищого ідеалу справедливости. В Платоновій утопії ми бачимо модель громадського механізму, але не бачимо людини. Ми знаємо, наприклад, що там нема приватної власности і через те ж нема ні вбогих, ні багатих, але як це відбивається на психічному складі тих ідеальних громадян, ми того зовсім не бачимо, та показування цього і не входило певно в заміри самого Платона.

Хоча белетристична утопія XVII-XVIII в.в. діяла чимало теоретичних елементів від Платона так само, як новітня утопія ткала свої візерунки основи, взяті від учених еволюціоністів та теоретиків соціалізму, але Платон так само, як Дарвін<sup>27</sup> або Спенсер,

Маркс або Енгельс<sup>20</sup>, не може підлягати літературній критиці, що має на увазі тільки так звану літературу красну. Проте спогадати про нього ми все таки мусили з тих самих причин, з яких спогадували, наприклад, 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. Августина «Про божу державу» (*De civitate Dei*). В цьому трактаті ми стрічаємо головну ідею пророчої та апокаліптичної утопії: протилежність «царства праведних» «царству нечестивих». Тільки бл. Августин проширив цю ідею, надав їй величність абсолюта. Його «божа держава» не єсть ані легендарний «рай неземний», ані «прийдешнє царство Мессії» пророчого видіння, ані «небесний Єрусалим» апокаліптичний, що спускається готовий, ідеально впорядкований, обмежований виразними розмірами, з неба на землю в слушний час оновлення всього світу, хоча божа держава має в собі всі головні елементи цих трьох утопій. По думці бл. 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. Августина божа держава завжди стоїть міцна і нерушима, не вважаючи 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 мілну, споєну 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 за предвіків і так буде вічно.

Ця утопія мала занадто широку й 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 обмежити її в часі і в просторі.

14 віків минуло від появи на світ Платонових творів і більш десяти віків упило після настання трактату бл. 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 елліна та величного духом африканця. Тим спадкоємцем був англієць Томас Мор, і його знакомита «Утопія» передала не тільки свою назву, але й свою душу всім подібним творам наступних віків. А тим часом віки варварства, 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 «мракобесия». І знов творилися легенди на прадавній взірєць, наївні казки про «тридевяті царства», про чарівні острови, де феї (близькі родички давніх богинь та німф) держали у полоні коханих своїх лицарів; знов релігійно-публіцистична поезія жала людей картинами пекла і божого гніву та вабила описами раю та посмертних нагород... 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 середньовіччя не дала нічого ґрунтовно нового, ні

грунтовно відмінного, тільки безліч деталей та поверхових покрас, але над тими немає потреби нам тут спинятися. Отже переходимо одразу до «Утопії» Томаса Мора, що вважається початком белетристичної утопії новітнього типу.

Саме слово «утопія», що стоїть у заголовку Морового твору, значить «безмісцевість», «некраїна» (цеб-то край, що нігде не існує, окрім фантазії автора), але Мор либонь навмисне описав її так, що вона багато чим нагадує Британські острови, а разом з тим поставив утопічне громадське життя в значну залежність од 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 людність, але це не пошкодило їх творам набуту загально людського значіння. 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 десь 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, — подорожі Колумба, Васко-да-Гама, Америго Веспуччі<sup>37</sup> 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 непотрібно було вдаватися до легенди, чи до поетичного пророчого видава, чи до ідеалізації всім відомих сусідніх народів або рідної історії, чи знов до філософсько-догматичних схем. Він перейняв ідеї своїх попередників, розвинув їх, змінив їх згідно з досвідом своєї доби і дав їм живу белетристичну оправу. Він умістив свою утопію

не в минуле, як пророки, не в вічність, як бл. Августин, а в сучасність і засвідчив авторитетом живих, всім відомих діячів своєї епохи (Егідія , Еразма ). Правдоподібність аж переходила в містифікацію, але то не перечило тодішнім літературним звичаям. Правда, і в його «Утопії» є чимало неперетвореного матеріалу, частенько скидається вона на важко скомпонований трактат з розумуванням схоластичного характеру, — форма красної прози була мало вироблена в ті часи і їй ледве признавано самостійне значіння, — але ж є там і такі живі малюнки, що становлять Томаса Мора нарівні з найкращими белетристами новітньої доби. Можна думати, що «Утопія» здобула собі одразу славу не так справедливістю своєї провідної ідеї, як чисто белетристичною правдоподібністю викладу. Практичні проби наслідування принципів початкового соціалізму, виложеного в «Утопії», з'явилися аж пехутко, 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 суджено було стати на чільному місці в бойовиську людських 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 холодні розумування; якби тільки самі вони збереглися до нашого часу від усієї «Утопії», то твір цей знали б певне тільки самі бібліографи. Цікаво, що такі невдатні з літературного погляду уступи відносяться до найменше вдатних пунктів теорії Томаса Мора, наприклад, до його поглядів на право карне і міжнародне, а найяскравіше белетристичні сторінки ілюструють власне найглибші його ідеї про знищення товарового виробництва, скасування грошових знаків, врівноцінення вартости 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 Пла-

тона ж тільки два «вищі» стани, філософи та воляки, 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 здався б їм і найсправедливішим і найвигоднішим. Але ж недарма навіть фіктивні сусіди утопійців не всі перейняли той лад, видно, не всім він приходився в пору. Як у бл. Августина божя держава існує поруч із грішною державою, так у Мора Утопія живе поруч з іншими народами і не завжди навіть має на їх вплив. Мор поясняє це просто їх історичною відсталістю, але від чого походила та відсталість, це залишається темним. Взагалі Мор лишив своїм спадкоємцям ідейним чимало визначених, але й досі нерозрішених 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 в.в. не дорівнювали літературним таланом своєму славному товаришеві з XVI в., а крім того й не вміли добрати відповідної форми своїм ідеям. Кампанелла<sup>40</sup>, Френіс Бекон<sup>41</sup>, Верас<sup>42</sup> (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 нескінченою так, як і відповідний діалог Платоновий); Верас так рабськи наслідує Т. Мора, що навіть його добрі прикмети обертає в вади; що було правдопо-

дібним 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<sup>43</sup> оригінально покористувався формою, наслідуваною з «Утопії». Його «Подорожжя Гуллівера» можна б назвати «Перелицьованою Утопією»; там Свіфт довів ad absurdum 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 у педанство, або, нарешті, прирожденними рабами, паріями природи. І він поставив паном над ними — коня, їх звиклого раба. Це нагадує прокляття суворого ізраельського пророка: «Ви будете рабами рабів ваших». Але Свіфт переважив своїм понурих 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 показати такий нещасний людськості? Свіфт, може й несвідомо, остеріг людей від небезпечного консерватизму; він показав усю ги-

доту 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 мусів сам шукати виходу, надто, коли вірив правдивості Свіфтової страшної картини. А правдивість була чимала і була вона не в реальності образів, а в вірному відношенню межі символізованими елементами дійсності.

Утопісти XVIII в. почали шукати того виходу і знов пішли шляхом Т. Мора. Але нічого справді нового супроти Мора вони зробити не змогли. Навіть форма лишилась та сама: подоріж у невідомі заморські сторони, в яких панує комуністичний рай, протилежний європейському антикомуністичному пеклу. Моралізаторський тон ще більш 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 Фонтепель, забуті до того, що либонь від самого XVIII в. не виходили другим виданнями. Ті самі автори прославлялись не раз по заслугі, як історики, філософи, учені і навіть белетристи, через те трудно з'ясувати невдаість 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'являлись 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 нашо-

му неідеальному світові лишали самих грішників, і ділив ті два світи безмежний океан порожнечі та розпачу, і даремне добрі утопісти намагалися загати його бучними фразами без змісту та моральними розумуваннями без зв'язку з життям. Недарма один з утопістів XVIII в. Мореллі<sup>44</sup> назвав свою утопію «Погибель плавучих островів» («Le naufrage des îles flottantes»); справді, такі плавучі, хисткі та нестривкі «острови» мусіли загинути серед хвиль критичної думки віку раціоналізму, від подиху близької бурі революції, що вже от-от мала здійснитися...

Перша утопія XIX в. належить Фур'єрстові Кабе<sup>45</sup>. Літературна її техніка зовсім та сама, що й у XVIII в.—знов таки подорож 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 вражіння в свій час, то це ніяк не своєю художньою вартістю, а тільки тим, що вона вперше подала в приступній 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 зформовану 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 десятиліттів і не вабила до себе талановитих белетристів (Анфантена, Вейтлінга, Овена 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<sup>50</sup> «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 їх 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 здичавіли від політичних катастроф Європу. Технічний прогрес у нових центрах розвився 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 цюти, які ще жили в ХІХ в., зникли геть і от — серед всесвітньої оргії безсоромних, певних своєї сили плутократів загремів голос з неба вістю про новий потоп, що має очистити землю від людського грішного кода, 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 Гайне зміли з менш багатого матеріалу виворити образи грізно-імпозантні. З наукової гіпотези про поступове зменшення сонячної енергії Байрон зробив апокаліптичне видиво смерти сонця і взаємного пожирання остатніх людей коло остатнього багаття на голій і мертвій землі. Гайне, під

впливом особистих прикростей і дрібної політичної боротьби, дав нестерпуче-реальну примару огидливих підземних таємниць смерті і трагічну картину погибелі ясного генія поезії від потворних гномів серед світової катастрофи. Байрон і Гайне трактували свою тему як поети, дали настрій, загальний кольорит і художній символ, близький до галюцинації своєю реальністю типічних деталей. Сувестр узявся до своєї теми, як фейлетоніст, і написав карикатуру на кілька сот 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», — «вернітесь, мовляв, туди, там ваш рятунок». Але як же могли вернутись туди його читачі, коли навіть його цинтильний 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 логічно-нерозривно зв'язаний той «прийдешній» громадський лад з еволюцією тих його початків, які можна було бачити в першій половині XIX століття. Правда, вже й у Мора були якісь натяки на історичне пояснення утопічного ладу, але ж це було тільки геніальне та все таки невиразне прочуття еволюційної теорії і більшого ми, звісно, від письменника XVI віку 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, поцепені на хмарах райські краї вже нікого не інтересували серйозно, як не інтересувало ніщо, вирване хоч би силою фантазії з великого і величнього ландшафту 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 дальші 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 утопії 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 життя, не показавши йому крок за кроком її повстання 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 вчений), але й почуттям? Як «заразити настроєм» прийдешности ту людину, яка вже пам'ять, 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 прийдешности 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 мавпа, 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 варвар узявся б «популяризувати» якенебудь «остатнє 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 досягти кінцевої 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 «покинute» і порівнювати його з «новим життям». Не можна сказати, щоб це був спосіб вдатний. Здумаймо 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 не абиякого талану, щоб скрасити і допомогти нам забути ненатуральність, потворність такої ситуації (коли тільки вона взята не просто для комізму).

Часом замість способу перенесення в прийдешній вік (напр., автомобілі, як у Сувестра), новітні утопісти присипляють своїх героїв, наводять на їх летаргію, гіпноз і тоді вже блукання по прийдешньому місті та весь неминучий при тому катехізис питаннів та відповідей просто сняться тим героям, але це, звісно, мало зміняє справу, хібащо 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 сна чи галюцинації (по давній термінології «видива»), белетристи, замість наблизитись до реальності, ще більше віддалились від неї. Відомо ж бо, що люди з побільшеною вразливістю нервовою, з так званим «поетичним темпераментом», справді мають нахил до яскравих, образних снів, що неначе символізують їх почуття та потаємні ледьсвідомі 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 сни та примари ніколи не бувають і не можуть бути, навіть з чисто фізіологічних причин, об'єктивно-розсудними, діалектично-логічними, — в їх завжди відбивається суб'єктивна, безпосередня вразливість самого «одержимого видивом»; через те в них може бути тільки логіка почуття та несвідомі асоціації ідей. Коли нам хто розказує сон у формі політично-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,

кто «Что делать» писал, за героев его, за его идеал», — тепер уже цю строфу перероблено так: «кто что делал, писал...» до такої міри вже незрозумілим стало тепер в широкій публіці первісне значіння 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 широко-белетристичних елементів, але втім то й сила, що вони стоять зовсім нарізно від елементів ідейних цього твору. Найкращі в романі описи і 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 цєю частиною твору Чернишевського, а до нашої теми вже й зовсім ніяк не відносяться. В міру того, як у романі виступають 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 коштують теперішньому читачеві побороти це оповідання про «нових людей» до кінця. І це не через те, що ті нові люди вже перестали тепер бути новим, типи Тат'яни й Онегіна либонь ще архаїчніші, а проте нам не трудно читати «Евгения Онегина», — це просто через брак барв і перспективи в цій схемі «нових» почувань, «нової» моралі і вчинків. З досадою ми завважаємо, що белетрист Чернишевський сам гаразд не тямив, скільки «старого» (навіть як на його часи) в тій піонерці практичного соціалізму Вірі Павловні, що «нежитися 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 гнуться над шитвом, заробляючи «справедливу» плату і дивідент не тільки собі, але й «закройщиці» Вірі Павловні. Ця «нова» жінка все своє «нове життя» збудувала на жертві свого першого чоловіка, що проміняв наукову працю на не-любу 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 роботу провадити, але ще й гості щовечора скликати, зимові й літні «пікніки» справляти, «італ'яндів» слухати, а щоранку знов таки «нежиться в своїй постельке» та між іншим, гуляючи, готуватись до медичних іспитів, «щоб здобути самостійність». Нові люди, перший і другий чоловіки Віри Павловни, дуже багато балакають про нову мораль та провадять «боротьбу великодушності», відступаючи один одному право на кохання Віри Павловни, але їх життя і роботу ми ще менше бачимо, ніж діяльність Віри Павловни. 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», де́бто сучасними йому людьми, тільки додає, що згодом вони зникнуть, щоб потім, у дальших поколіннях, 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 «Четвертий 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 завважали їх, хоча сам автор раз-у-раз одверто хизується тими, гріхами перед зненавидженим «пронидательным читателем» (цю іронічну назву Чернишевський дав естетикам-ідеалістам старої школи). Читачі однакового напрямку з Чернишевським, «реалісти-матеріялісти», вірили, що то все гріхи не справжні, а тільки здаються такими людям «допотопного» світогляду. При всьому своєму «матеріялізмі» вони були великими ідеалістами і вірили, що досить, аби людям хто гаразд розтлумчував ідею «розумного егоїзму», впевнив, що то дуже «для себе корисно» — бути добрими, благородними, саможертвуваними і т. інш., 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 серце 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 коментаріїв до неї, вона занадто ще була нова для Росії часів Чернишевського. Щодо 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, наприклад, такі алегорії в «Снах Веры Павловны», як любов до людей в образі італійської співачки Бозіо, рівноправність жіночу в образі самої Віри Павловни і т. інш. То що вже значили після цього палаці «з чавуна та скла», «паркети з алюмінію», величезні завжди мокрі парасолі, що покривають цілий палац, куди з'їздяться прийдешні люди на лігню домівку. Реалістам-матеріалістам могло здаватись, що той рай, який снівся Вірі Павловні 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 шахівниця»), 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 й щасливі і мають повну змогу любитися вільно, а виявляється 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 цьому прийдешність справді «ясна і прекрасна», близька і можлива. Але згодом малонок перестав їм здаватись ясним і прекрасним і тоді багато з них відщуралися його ідеї або втратили віру в його можливість. За гріх Чернишевського, яко белетриста, відпокутував ідеал, покладений в основу «Что делать». Навмисну механічність, схематичність подій і характерів, убожество психології, тенденційну

матеріальність описів пізніші читачі здатні були, хто широ, 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 соціалістом, ще тільки гірше шкодило його справі, бо вже ж ніхто не міг сказати, що це він вмісне 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 скомпромітував 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 змінюючи колишню романтичну фантастику вигаданими «дивами науки».

Типічним твором такого розбору єсть утопічний роман Бульвера-Літтона<sup>66</sup> «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. Така «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 «Врілл» походить власне

від тих далеких наших пращурів, що мали б то провалитися у підземні природні тайники під час якоїсь великої катаклізми. Народ цей ділитися на багато племен з різними відмінами цивілізації та має і сусідів «варварів», що подібні культурою до сучасних авторів 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 Платоніва 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 заздять, 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. інш.; 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 зветься

там «вріля» і займають у підземному світі приблизно таке становище, як англійці серед «варварських» рас у великобританських колоніях... Ідеал справді гідний вельможного англійського лорда, яким був автор романа «Прийдешня раса». Вкінці той автор пророкує словами свого героя, нібито наочного свідка всіх підземних див, що тая раса потужна вийде колись на поверхню землі, винищить своїм «Врілем» всі наші наземні раси, пощадивши може деяких найгеніальніших людей, і буде собі раювати 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 Бувлер Літтон запевняє, що «вищі» створіння можуть почувати себе щасливими під охороною свого «Вріля» в країні механічної музики, статуї-автоматів, штучного 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 Бувлера-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 соціалізм, в суспільстві відновився інтерес до громадянських наук та ідеалів. Цим тільки й можна пояснити, що славу Бувлера-Літтона хутко (в 80-х роках) потьмарила слава далеко гіршого від нього літератора Белламі, що збудував свій партадкий твір на дуже спотвореній, але все таки соціалістичній основі.

Белламі не признається так щиро, як Чернишев-

ський, 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-ті роки гіпнозом, пробуджує його в кінці ХХ ст., женить з правнучкою 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 ні трохи 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 навіщо тільки якийсь дивогляд психологічний: задрість 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 «реальности» того ідеального кінця ХХ в. Хто з читачів не завважив крізь усі quasi белегристичні 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 вудву та безрадісну добу. Беллами показав прийдешнє життя в одній тільки площі та й то найменше придатній для белегристичного освітлення. За тією технічною маринцею не бачимо ми ні людини, ні природи, не відчуваємо 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<sup>58</sup> «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 приязности, що панує над країною прийдешніх щасливих людей. Перша картинка, як герой романа виїздить на Темзу серед природи, визволеної від плям нашої псевдо-культури, просто чарує свіжістю кольориту, plain air'у того, і примушує на час пробачити авторові невдалий вступ з традиційним присиплянням героя після сперечок на соціальні теми. Ми забуваємо, що нам загрожує вкінці руїна ілюзії при неминучій заяві, що це все був тільки сон, хоч і пророчий, на думку автора. Ми втішаємось гарним пейзажем і гарними людьми в чепурному вбранні, зграбними, приємними, 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 межі людьми. Але Морріс так продовжив цей момент, що зосталось враження 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 гістьми. Нам сумно серед того безхмарного щастя, бо наша уява страждає від довгої плетениці картин без тінів, перспективи і півтонів, подібної до безконечних 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 їх 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 посилав тим щасливим людям якесь лихо, бо все ж це сплеск життя серед мертвого моря повної згоди. Але й тут автор запевняє нас, що ці сплески тільки хвиливи, 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 вираючі боги, Його утопія—справжнє «смеркання богів», не вважаючи на ясний кольорит без плям і тінів... 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 ворітти, але невже перед нами немає нічого, крім смерті? Морріс багато говорить нам про матеріальний поступ, тільки всупереч іншим утопістам він бачить цей поступ в досягненні більшої простоти, а не розмаїтості способів виробництва («машинomanію» 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 умілостів (правда, тільки декоративних), але ми все таки не загоджені. Ми не розуміємо цих людей, як і вони не розуміють виходя 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 одєжі, автомати для справляння потрібних громаді работ та добірних забавок. Хоч вони наділені, всупереч героям Беллами, деякими симпатичними людськими властивостями, а все ж вони маріонетки. Не дивно, що серед цих створіннів мистецтво зійшло на забавку. Чим же іншим має бути мистецтво там, де нема ні боротьби, ні контрастів, ні глибокого страждання? Якщо прийдешні люди навіть більше, ніж ми, уділяють часу на мистецтво, то не тільки просто тому, що вони мають більше вільного часу до забави. Морріс дав їм тільки одну пристрасть—бажання чепуритись, 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

створіннів природи, наслідувати світляні ефекти, бавити погляд і слух ситих, спокійних, загоджених людей. 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, змальований 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 остатній 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, напр., у Морріса, ще сумніший, ніж свідомий, наприклад, у Сувестра. Утопія Сувестрова остерігала від того шляху, якого автор не вважав 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 не загоджує утопіста XX віку.

Той ідеал, що ледве мрів великому утопістові XVI в., що зник з очей людям XVII віку., що здавався хистким і туманним філософам «віку просвіти», що був останнім кільцем у 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 (нагадаємо, що тут цей термін вживається в літературному, а не в публіцистично-науковому зна-

чінні) вже не стоїть одиноко, як Томас Мор, що був голосом волаючим в пустині, йому вже не треба працювати коло виховання першої громадки апостолів нового євангелія, як це мусів робити Вільям Морріс, — навколо нього маси, жадібні пророчого слова про те, який був той прийдешній світ, що його одні прагнуть, а другі жахаються. Вчені ідеологи дають наукові схеми, вироблені плани та обрахунки pro і contra, але нетерплячій 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 ненарожденним. І вона має рацію. Треба їй знати, чи хоч провидіти того, кому вона рівняє шлях, для кого терпить муки часом і свіdomo. Їй треба не раз хоч мрії, хоч видива, щоб не впасти в розпач. Від неї вимагають свідомости, їй докоряють інертністю, вихваляють за героїзм, так невже ж їй загодиться 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 стражданнів, 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 народнього 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 високости 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 «далнього свого», жертвуючи для нього і ближніми й самим собою, треба знати, за віщо його любити,

інакше це буде рабство перед невідомими. Хто з нас не має хисту воскрешати ще ненароджених, той шукає собі «ясновидящих», щоб повірити видавам їх. І не раз він стрічає фальшивих пророків, про яких мовив давній поет-прозорливець: «Часто покликують 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 жерді 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 й той ідеал здатний до життя 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 пліткою, чи-сто 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 марокського інцидента, східнього питання або франко-російських відносин. Ці добродії провадять не раз ще й іншу «політику» в своїх «утопіях». Наприклад, Галеві запевняє нас, що поліпшення добробуту мас приведе тії маси тільки до повного морального занепаду. Інший знов утопіст, Велз, 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 ширий песимізм душ, опанованих «світовою тугою», нам чується в них просто старече гдирання підупалої групи і бажання залюбки читачів вигаданим страхіттям соціалізму. Ці політиканські утопії варті уваги з публіцистичного погляду, але з художнього

боку вони зовсім нецікаві. Немає в них ні образів нових, ні ситуацій, ні свіжого кольориту, 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<sup>61</sup> у своєму утопічному творі, недарма названому «Оливне гілля» (*Les rameaux d'oliver*). 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, наприклад, «дисгармонії людськості» Мечнікова, і полишили б його науковій критиці. Але ж «Оливне гілля», написане стилем Метерлінка, де́бто мовою поета-філософа з пророчими нахилами, мовою повною художніх образів, ліричного нестяму. Так писав би Еклезіяст, 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 обновилення світогляду, а нове розуміння світової системи конечно 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 магічні слова ще й досі керують нами. Хоч релігійність «випарувалася» з нашого життя, але сума справедливості, доброти, громадської сумлінності все більшає, бо такий, видно, закон розвитку людськості, тільки ми не знаємо ще формули цього 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 до купи 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 почуваємо, що вона десь є і що досить може одної іскри, щоб вона спалахнула. А покищо — ми ждемо, але наше жадання повне життя й поривання вперед, кожний новий факт будить нашу думку, не дає їй заснути і тим рятує її й нас від смерти. 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 хвиля; вуха вчаться odrізнати — для цього ж розуміти не треба — тисячі співців сонця і тіні, вітру й дощу, листя і хвиля.

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 мораль 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? А коли так, то вибір залежить від нас. Навіщо ж вибирати найгірше?

Ми, немов ті стародавні пророки та праведники Сікстинської капелі, пробуємо в сподіванні, може в останніх хвилях сподівання. Здається, ми чуємо рух: гомін надлюдських кроків, ляск величезної брами, пестоші подиху чи світла — хто знає? Але це сподівання — чудова і яскрава хвилина життя, найкраща пора щастя, молодощів, дитинства...

Так говорить Метерлінк. Поет незбагнаних загадок, містичного жаху смерти, безвихідної самотини людської душі і вічних трагедій нашого життя — заговорив тоном оптиміста. Чи це ж не «знамення часу»? Нехай він, всупереч іншим утопістам, замало значіння 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, енергічним, живим настроєм і готові на слово вірити, що людям нема чого впадати в розпач.

Метерлінк поклав в основу своєї утопії зовсім одмінний від інших художніх способів. Здебільшого утопісти не песимістичного напрямку вдавались до способу контрасту, відтіняючи ясну прийдешність похмурими барвами з теперішнього життя. У Метерлінка темне тло застається 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, не вважаючи 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 врахований 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 околишні 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 кривдність з «гнилою буржуазією». Недарма Метерлінк запевняє, що «безмежність кругозору виховує в нас безпосередню величність духа 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 їй так довго тому, що нам видиться в ній цове перехрестя, новий відправний пункт для белетристичної утопії наших часів. Її провідна думка — безмежність кругозору, тверда свідомість невпинності і по-

ступовості людського розвитку і однаковості в цьому відношенні всіх найрозмаїтіших історичних епох — цей *Leitmotiv*, навіяний новітньою наукою, повинен витіснити з свідомості дійсне сучасного белетриста, пристарілу ідею про рай і пекло, що неначе б то ділять життя людськості на дві одрубні половини. Тільки несталістю і невиробленістю їх психічних звичок можна пояснити дивну живучість цього примітивного поняття, утвореного наївним дуалізмом первісних релігій. Але є вже тепер ознаки того, що ця верухомість звичок починає трохи подаватись перед натиском нових ідей.

В новішій, щодо часу, белетристичній утопії Анатоль Франс ми бачимо певні ознаки перемоги новітнього принципу над старосвітським, але сліди боротьби в ній ще занадто помітні і це відбилось 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 на нівець, 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. Франс. 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 опові-

дання, що неначе б то прочитали два розмовники до слуху своїм товаришам. Оповідання ці складаються, властиве, теж з діалогів. Перше: діалог римського проконсула Галліона в Коринті з своїми приятелями патриціями та з грецьким софістом, перерваний раз епізодом суперечки апостола Петра з коринтськими євреями-колоністами. Цей епізод—живе місце в цьому академічно-важкому оповіданні про розмови, але Галліон з приятелями хутко перейшов над апостолом і його «сектою» до «порядку дневного», де бто до своїх безконечних розмов на утопічні теми. Вгадуючи долю прийдешніх людей і релігій, римські інтелігенти I віку по Р. Х. 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 XX в., бо вони пильнували, щоб не проминути в своїх діалогох соціалізму, хоч він очевидчки 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 наготові прийняти всяку догану від сучасників, бо люди здебільшого не можуть стерпіти думки, що їх теперішня мораль не вічна, а згодом може вважатись неморальністю. Проте слід пам'ятати, що все ж у 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 одірватися 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 розумування 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 лидеміра, 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 де та, що по ній не годиться годувати нікого, хто не працює, хібащо 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*). За обідом жінки в хлоп'ячих убраннях балакають про операції і функції товстої кишки (нова естетика) і вкупі з чоловіками показують ново-утопійську гречність гостеві: вихваляють все своє і ганять звичаї тієї країни, звідки, як вони думають, походить гість. Та й самому гостеві перепадає: його в віці «дурнем» називають, але він «спокійно» терпить такі об'яви нової звичайности, і за те його винагороджують довжезними

розповідями про те, про що він і сам міг би вичитати, 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 втрачають всяке значіння і вважаються навіть «шкідливими», яко «фальшиві ідеали», що взагалі не ухвалюються 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 Берліну. Міжнародний мир забезпечено так, як у народу Вріля якимись «променями У», бо ними можна миттю знищити «мільйони варварів», натиснувши клявіш якогось згубливого роялю, а «громова зона» обороняє межі «цивілізації» від запізнення у громадському розвитку «варварів» — це, бачте, така «нова політика». «Нова» фізіологія зробила відкриття, що люди діляться не на два, а на три поли, — третій пол — це щось наче «робочі пчоли»; завдяки їм інші два поли 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 неособачного 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, 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 годилось би в белетристичному оповіданні. Нам дано тільки сухе перерахування «днот. і вад», а не змалювано 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 розкажується 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 краше. Про смак нема що сперечатись...

Розкажується теж і про прийдешні релігії, що їх чимало: релігія людськості, християнство, позитивізм, спіритизм і т. і. Але нічого живого з цього перерахунку 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 сього почав залицятись 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 віщий сон свого пана і ми вже ніколи не довідаємось, як поводить ся нові жінки в ситуаціях, позичених з старих бульварних романів.

Прослухавши оповідання, один приятель авторів згадав Платоніві слова, поставлені в епіграфі всеї 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 прирешти соціалізму, бо як і всі великі політичні та релігійні напрями, соціалізм, запанувавши, зміниться й спотвориться до непізнання. Зрештою, рішає вся компанія, людськість властиво мало міняється, а коли зміняться, то це вже буде надлюдськість, і ми вже будемо для неї все одно, що для нас наші «предки», допотопні мавпи...

Отак все цеє «грище думок» зводиться на нівець.

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 поясняється тим, що почуття авторове зосталось незачеплене його темою, а тільки розум озвався довгою вібрацією та й загубивсь у просторі.

Але б краще 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 навіть розмальовувати тії схеми абиякими лінійними 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 недосягненій меті, страху й розпачі 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 «предчету» в постаті Метерлінка, що готує «шляхи господні» в пустині, досі неплідній, белетристичної утопії; деякі «знамення часу» відбилися і на А. Франсі, а давніші утопісти Томас Мор і Вільям Морріс та гурт поетів посіяли чимало живих зерен на тому облозі, тільки зерна ті ще ждуть якоїсь живої сили — може бурі? — щоб зійти й процвісти. Коли б який новітній утопіст, мистець натурою, продумав, а головню перевіряв і освітив почуттями елементи, які вже досі визначались 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 і конечний життєвий чинник. Адже не страждання, конечно сполучене з боротьбою, робить її часто ганебною й брудною, а ті умови, в яких вона відбувається 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 рабовласника, 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. Оце й сором, ганьба й бруд заводять гнилизну в нашому житті. Всі розглянуті тут утопісти від Т. Мора і до А. Франса згоджуються в цьому, свідомо чи несвідомо, і їх оптимізм чи песимізм залежить від їх певности чи непевности в тому, що ця гнилизна може зникнути колись із людського життя. Але самого переконання чи скептицизму ще мало для утопіста-белетриста. А. Франс даремне 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 мертвою тільки вгашатиме живий дух читача. Але хто здатний почувати щастя й горе, боротьбу й перемоги «далнього свого» на просторі всіх віків прийдешніх, хто тямить розпізнавати не тільки кристали 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 пра дещньому, але й у вічності, наскільки може сягнути в неї наша фантазія. Хто відкриває прийдешність нашому почуттю, той поширює межі вічності нашій душі.

---

## ДВА НАПРАВЛЕНИЯ В НОВЕЙШЕЙ ИТАЛЬЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.

(Ада Негри<sup>62</sup> 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 — поэтесса-плебейка, д'Аннунцио — поэт-аристократ; принадлежат 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 мало живописном 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 стихотворений, 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 безприютным. 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. Восемнадцать лет Ада Негри сделалась народной учительницей городка Мотта Висконти в северной Ломбардии. Вскоре пришлось ей содержать своим скудным заработком старуху-мать, к которой портесса 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 духа <sup>1)</sup>.

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

Стихотворения Ады Негри, печатанные в «Illustrazione Popolare», оставались долго незамеченными, и только в 1893 году ее первый сборник «Fatalita» сразу обратил на себя внимание, а вместе с тем поправил материальное положение портессы. 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 2.000 лир. В 1896 г. она издала свой

<sup>1)</sup> «Tempeste», стих. «A te, Mamma».

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 «Maternita». Такова в общих чертах история скромной трудовой жизни Ады Негри.

Габриэль 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 «Igea» среди Адриатического моря. Детство провел он среди живописных и диких Аbruццких 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 «Сгонаса Bizantine». 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 Абрудды, 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 Абрудцах, 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 времен Данте и Петрарки не пользовался ни один итальянский поэт.

Что же создало этим двум поэтам такую популярность? Два совершенно противоположных качества: Ада Негри прославилась своею 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 писателей 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, раздражавшей в то время Италию, и является не только пламенным патриотом, мечтающим о Мессии, который «дал бы мир Италии несчастной», но и ярким гвельфом, не прощающим даже мертвым гиббеллинам, 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, воспевав 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 *academie letterarie* оставили по себе громадные библиотеки литературного материала, но ни одного 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 grand Risorgimento*), как его называют итальянцы, дал целую плеяду тенденциозных

поэтов, из которых наиболее известны д'Азелио , порт-воин, Сильвио Пеллико , поэт-узник де-Амичис , патриот-об'единитель, 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*, 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 выразительницей 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 на солнце цветок,  
Там, где сверкает волнами горячими  
Счастья, любви, возрождения поток<sup>1)</sup>.

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 воспевает жизнь и выражает стремление 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, Шевченком, 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 *stornelli* и *canzoni*. Отчуждение Ады Негри

<sup>1)</sup> Эта и все последующие цитаты приведены мною в собственном переводе.

от народной поэтической формы объясняется, быть может, тем, что ее родина—северная Ломбардия—принадлежит к наиболее промышленным округам Италии, где фабрично-заводская культура уже захватила народные массы и заставила их позабыть прежнюю устную народную поэзию, новых же поэтических форм эти рабочие массы не создали, поэтому Ада 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 терцинами, 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 Novo», 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 эпиграфы, 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 выдержки из Леонардо да Винчи, Катерины Сьенской и других (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 он сам ни мало 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, например, из Стендаля, чрезмерно преувеличены: д'Аннунцио прежде всего не усвоил себе главных черт этого писателя — чисто французской саркастической жестокости. 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 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 Рато, потом среди римской золотой молодежи, в аристократических *salons*, 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 Novo»).

Я с гневом свой светильник разбиваю,  
Киприда, перед 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 портретскими темпераментами. 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 ни по чем<sup>1)</sup>.

Так говорит она в своих первых стихах, а потом, после многих лет страдания и борьбы, та же нота звучит 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 не даром 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 огнен-

<sup>1)</sup> «Fatalità», стих. «Buon di Miseria».

ным мечем и непобедимым взором. Эта муза властно повелевает портессе исполнять свой долг. Искусство Ада Негри считает вампиром, безжалостно сосущим кров своих жертв:

Вампиру в жертву отдала я чувство,  
Все лучшее, огонь моей души.  
Неутолимо, как вампир, искусство <sup>1)</sup>).

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 дерковь Сан-Франческо в Лоди, а вместе с этим и свои первые художественные впечатления:

Мадонны там тринадцатого века  
С улыбкой кроткою и простодушной,  
Наивно-градиозные Мадонны  
Смотрели на меня с поблелых стен.  
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 несвойственен 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 полях <sup>2)</sup>,—

<sup>1)</sup> «Fatalità», стих. «Marchio in fronte».

<sup>2)</sup> «Fatalità», стих. «Portami via».

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* 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.  
Я ночью сплю, не плачу, не мечтаю я  
И не зову тебя. Спокойна я.  
В каком-то полумраке бесконечном  
Теперь душа моя;  
Прядет, прядет она забвенья нити,  
Сном отреченья 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 приносить слезы, горе,  
Я думала бы вечно о тебе,  
Кляня тебя... О, нет, я больше неспособна  
К страданиям и к 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 взывает,—  
Не для него покой!<sup>1)</sup>

Такие трагические ноты часто звучат в личной лирике Ады Негри, но как только расширяется горизонт чувства и мысли, то пробуждается с новой силой энергия. Характерно в этом отношении одно стихотворение, где она рисует себя одинокой, всеми отверженной, не находящей нигде отзвука ни своим чувствам, ни идеям. Оно начинается 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!<sup>2)</sup>

Вообще, хотя Ада Негри не принадлежит к числу жизнерадостных поэтов, но ее печаль далека от resignation или уныния. Она сама говорит:

Моя печаль меня не усмирила,  
Я брошу вызов небу вместе с ней,—  
Она—божественная сила,  
Которой был могуч в оковах Прометей<sup>3)</sup>.

Ада Негри—порт 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 внезапно ее мысль и чувство. Она не гоняется

<sup>1)</sup> «Tempeste», стих. «Non tornare».

<sup>2)</sup> «Tempeste», стих. «Io sono».

<sup>3)</sup> «Fatalità», стих. «Fin ch'io viva e più in là».

за новыми ощущениями, каждому налетевшему чувству она отдается со страстью, беззаветно.

Полный контраст этому энергичному характеру представляет портический 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<sup>80</sup>. 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,  
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<sup>1)</sup>).

<sup>1)</sup> «Animal triste», стих. «Imagine».

Чувство злобной апатии все растет, сменяясь иногда чувством стыда и горечи о напрасно растраченных 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<sup>1)</sup>.

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

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 мийдаль 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 сильней давил бы грудь мою<sup>2)</sup>.

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 в 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<sup>3)</sup>.

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

<sup>1)</sup> «Anim. tr.», стих. «Sen non satiatas».

<sup>2)</sup> Ibid., стих. «Vere nova».

<sup>3)</sup> Ibid., стих. «Linconsapevole».

Оставьте музыку! доволюно! 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.  
Тепер 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 порыве являются картины дикой, извращенной страсти, апофеоз адюльтера, культ новой Венеры, холодной и равнодушно-жестоккой. Даже пейзажи, всегда такие прекрасные у д'Аннунцио, превращаются в рамки для отвратительных и 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 «Епископо et Со» 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 изданными 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, но 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 *romanse à thèse*, и тезисы свои иллюстрирует очень сознательно и искусно подобранными фактами<sup>1)</sup>. 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 темпераменты—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

<sup>1)</sup> Позволю себе обратить внимание читателя на большой психологический роман д'Аннунцио «Невинная жертва», вышедший недавно в русском переводе.

ах 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<sup>83</sup> охарактеризовал словами *le grand déchirement*. После большого под'ема в Италии наступил большой упадок сил. Большой под'ем оставил после себя много разочарованных и много обманутых. Об'единение Италии было великой политической реформой, но общественная неурядица и экономический гнет в Италии еще более обострились с усилением буржуазии и развитием капитализма. Несчастная 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 *ragmassiens*; 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 принадлежит этому классу; как артиста-эстета, 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. Всесословная 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, и излагает их в очень патетической форме в одном из своих последних романов, «Девы скал», помещенном им в цикле романов Лилии. (Д'Аннуцио, 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'Аннуцио 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*). 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 раз-

говора, 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 я<sup>1)</sup> 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 заголовке эпиграф из Леонардо да Винчи: «Я создам вымысел, который будет означать великие вещи» («*Faro una finzione che signichera cose grande*»).

Первая глава составляет лирическое вступление, а во второй излагается *profesion de foi* 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

<sup>1)</sup> Роман написан от первого лица.

мысли небольшого числа высших людей. Мир, каким он является теперь, есть чудный дар, пожалованный избранныками—толпе, людьми свободными—рабам, мыслящими и чувствующими—рожденным для труда». К этим избранныкам, кстати, очень напоминающим Uebermenschen 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, высоко-чтимый 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 избранному, может возвысить человека до самого высокого сияния нравственной красоты».

Исключение из этого правила делается только для Сократа<sup>84</sup>, который является носителем высшей «нравственной красоты» и учителем всех будущих избранных. В чем собственно должна состоять эта высшая нравственная красота, это не совсем ясно, так как «избранныкам», 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 прекрасных иноходцев, которых они ласкали, за прекрасных женщин, которыми они обладали, и за всю резню, за все уноенье, за роскошь и разврат—хвала им. Так как всем этим они образовали мои чувства, в которых, о, Мирная 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, — отсюда, где спит неразрушимая душа моих предков, — вырастают вдруг такие сильные и несокрушимые побег 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 нелегко применить при настоящих 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 вожделений заливает 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 сделали 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 распутии, все же говорит, что она «рождена, чтобы побеждать народы» (*le genti a vincer 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, повидимому, от вождя волевого 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 Борджиа, 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 листьев<sup>1)</sup>, 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 неустойчивый 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 преж-

<sup>1)</sup> Сравни. «Canto Novo», «Animal triste».

ние свободные создания ваших учителей и будущие создания ваших учеников от бешенства пьяных рабов. Не отчаивайтесь, что все 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. «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 подготовляйте событие. Вам не трудно будет привести в повиновение стадо. Плебей 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 мессионизме 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 высокозвании 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 только 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 этот 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 ненавистной 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 грабежом.

«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 тачек, 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 рысakov 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 пропикает весь этот «роман Лилии», этим настроением полон и заключительный пейзаж:

«Над нашими головами небо сохранило 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!*.

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 обнаруживании 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 наблюдения довели ее до этого отрицания, а 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, напр., в стихотворении «Последний герцог», где изображен вырождающийся потомок некогда могущественного рода); мир буржуазии является враждебным лагерьем, против которого портесса 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.

Впрочем, впоследствии это резкое чувство ненависти несколько смягчается. Когда портессе 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 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,  
Стонущих, жалких людей,  
Желчных от праздности, спином измученных,  
Бедных, нарядных теней.

Тут как бы слышится намек на героев д'Аннунцио с их большими душами. Впрочем, больные души не всегда вызывают у плебейки Ады Негри только презрение или сожаление,—интересно, что Мария Башкирцева<sup>87</sup>, 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 влияния 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, напр., свободная

от всяких комментариев и лирических отступлений картина:

Кружатся приводы, машины грохочут,  
Ткачи ни на миг от станков не встают  
И весело песни поют.  
Но вдруг раздражающий крик раздается,  
Безумный, ужасный врывается в дверь,—  
Так воет подстреленный зверь.  
Работницу ранили зубья машины,—  
Несчастная! 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 и чудится призрак:  
Несчастная с кровью на русой косе.  
И эта рука в колесе...<sup>1)</sup>

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 портессу 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

<sup>1)</sup> «Fatalità», стих. «Mano nel ingranaggio».

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 сияньи новом

Неведомых вершин кражи.

На них ты драхмолу столетью укажи<sup>1)</sup>:

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 сомненья, 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, управляющим 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 милостине, и везде встречает то резкий, то смущенный ответ: «Нет для тебя работы».

И я, бледная, голову склонила,  
Пробормотав: «прости»!

<sup>1)</sup> «Fatalità», стих. «Madre operaia».

Неправда всех времен меня душила,  
Раскаянье и стыд я ощутила,  
Как тяжкий камень на моей груди <sup>1)</sup>.

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: страхните  
Любовные мечты, блаженный сон.  
Из залы пиршества уйдите!  
Бледней и дрожа от страха и стыда,  
Склоните головы, страшась проклятья.  
Там, в яме огненной, среди труда  
Погибли люди—ваши братья! <sup>2)</sup>

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

Толпа рабочих, бледных и больных,  
Измученных борьбой, бессонницей 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 вспыхнул:  
«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, бессонницей и горем...  
Молчали все они, но думали одно:  
«К чему?.. Ведь смерти не поборем...»  
И вот угрюмые оборванцы пошли  
Как тени, подавив рыданья униженья,  
И за работу все на фабрике взялись  
Опять... Когда ж конец мученья?

Все эти картины горя и нищеты вызывают у

<sup>1)</sup> «Tempeste», стих. «Disoccupato».

<sup>2)</sup> «Tempeste», стих. «Incendio della miniera».

портессы предчувствие близкой катастрофы: жалкое имущество выгнанных на улицу бездомных пролетариев ей кажется началом баррикады, а 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 проклала<sup>1)</sup>.

В стихотворении, посвященном памяти погибших за освобождение Италии, отдельные картины страданий сливаются в широкую панораму национального бедствия. Интересно сравнить это изображение с известным нам описанием д'Аннунцио. Ада Негри, так же как и д'Аннунцио, вспоминает в восторженных выражениях время великого под'ема, когда «вдруг превратился 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 под'емом и обездоленного пролетария, тогда как д'Аннунцио стоит на точке зрения лишенного привилегий, выброшенного за борт «за ненадобность» 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 равниною  
Три мрачных фурий царят непобедимо:  
Пеллагра<sup>2)</sup>, малокровие и голод.

<sup>1)</sup> «Tempeste», стих. «Nota di cronaca».

<sup>2)</sup> Пеллагра — болезнь, развивающаяся от употребления в пищу пораженного грибом маиса.

Вот над туманною и смрадною Мареммой,  
Над дикой и пустой Кампаньей римской,  
Над Калабрийскою 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.

Воставшая толпа, как волны океана,  
Сама в себе мается, без сознания,  
В отчаянья взывая о пощаде:  
Она сама себе могилу роет.

Вверху, внизу, по 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 гимн <sup>1)</sup> .

Хотя Ада Негри не принадлежит к «слабым душам», к «упавшим духом портам», но мессианические мечты, упования на возрождение Рима с его могуществом ей чужды. Римское Поле для нее просто — невзрачное 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 неизвестные никому плебен. Не римские развалины, а ломбардские фабрики, плантации и поля пробуждают в ней надежды на лучшее будущее Италии. Вид фабрики в действительности наводит ее на мысль о непобедимой силе трудовой армии, сплоченной под знаменем ясной идеи, объединенной сознанием. Не «новый римский цезарь», а весь итальян-

<sup>1)</sup> «Tempeste», стих. «Il passaggio dei feretri». Перевод следован нерифмованным стихом ради большей точности.

ский 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 им <sup>1)</sup>.

Портесса чувствует призвание быть выразительницей стремлений рабочих масс, ее преследуют жалобы побежденных, 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 сраженьи <sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> «Tempeste», стих. «Arrivo».

<sup>2)</sup> «Tempeste», стих. «Amor novo».

Она представляет себе рабочие массы в виде не-  
сметного воинства:

Эти жертвы труда возмущенья полны,  
В их отважных сердцах, в их прекрасных очах  
Зажигается жажда священной войны<sup>1)</sup>.

«Будь проклят, кто дрожит и отступает»,—воскли-  
кает она, как вождь, ведущий свое войско на при-  
ступ, и боевые картины, одна другой ярче, развер-  
тываются в ее воображении. Она представляет себя  
в образе новой Жанны д'Арк<sup>2)</sup>:

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 ведет<sup>2)</sup>.

Эту победу поэтесса представляет себе чаще всего  
бескровною:

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 искус-  
ства»,—едва ли есть на свете поэт, который согла-  
сился бы служить разрушителям красоты,—она пред-  
ставляет себе будущее в виде царства свободной по-  
эзии и свободного труда, обширного царства, где  
«весь мир—отечество». Впрочем, идеал ее лучше всего  
выражен в следующих строфах:

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...

<sup>1)</sup> «Tempeste», стих. «Amor novo».

<sup>2)</sup> «Tempeste», стих. «Immortale».

Ни побежденного там нет, ни властелина,  
Нет больше ни слуги, ни господина <sup>1)</sup>).

Особенной силой и вдохновением 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*» говорят:

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

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 обще-филантропической, 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,

<sup>1)</sup> «*Tempeste*», стих. «*Sciopera*».

<sup>2)</sup> «*Tempeste*», стих. «*La fiumana*».

Ада Негри не принадлежит к числу счастливых 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?<sup>1)</sup>

Иногда какой-то голос говорит ей:

Ты одинока, ты уже разбита,  
Не победишь. Никто в тебя не верит.  
Не видишь разве ты, что ты идешь во тьме?<sup>2)</sup>

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 огненными.  
Ты на моем гробу последняя печать.

Но эти глубоко-трагические приступы сомнений и опасений не должны бросать тени на отважную портессу: «Nur Narren haben keine Angst». 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

<sup>1)</sup> «Tempeste», стих. «Il sogno».

<sup>2)</sup> «Tempeste», стих. «Scomforfo».

волки добычу», но эта душа принадлежит к тем, которых никто не может унижить. «И побежденная, ты будешь вестница»,—готовы мы повторить вслед за поэтессой. Если бы даже было правда, что она уже 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 под'ема — «di novo Risorgimento», говоря ее родным языком.

---

Когда уже был окончен настоящий очерк, появилась в журнале «Nuova Antologia» (Novembre, 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», обещая им новую еще неслыханную весть (annuntio novo), 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, разрываемых 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...»

---

## МАЛУРУССКИЕ ПИСАТЕЛИ НА БУКОВИНЕ<sup>1)</sup>.

В наше время на ряду с колоссальным развитием так называемых «мировых» литератур замечается одно интересное явление; литературы маленьких народов, даже небольших этнографических групп, начинают все громче и увереннее поднимать 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 себя называют, «русинам», которые живут среди Карпатских гор, в австрийской провинции Буковине. Главный город этой провинции Черновицы (Czernowitz) интересен для малороссов в том отношении, что он является единственным значительным европейским городом, где малорусский язык принят повсюду, в домах и на

<sup>1)</sup> Статью друкowano 1900 р., коли слово «украинские» було заборонено; тому Лесі Українці довелося писати «малорусские». Ред.

улице, как *langue parlee*. Говор буковинских русинов очень мало отличается от того малорусского языка, на котором говорит большинство украинцев. Кто слышал, как говорят в так называемой «русский Буковины» (т. е. части Подольской губернии, которая примыкает к австрийской 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 беспрерывно 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-ые годы, между ними было полное отчуждение и так продолжалось вплоть до 60-х гг., 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 замечательный буковинский беллетрист Юрий Осип Федькович<sup>90</sup> родился в 1834 г. на Буковине, среди карпатских горцев (гудулов), в округе Кимполунго (Довге Поле), который принадлежит к живописнейшим местностям Карпат. Семья Федьковичей принадлежала к мелко-земледельческим; образ жизни таких семей только тем отличается от крестьянского, что мальчики получали некоторое образование, как это было 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 48 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 придал тогда никакого значения этому началу.

В 1859 г. Федькович вернулся на родину офицером, и в Черновцах познакомился с немецким профессором Нейбауером, 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 обра-

тили 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 особенной, «образованной», а не народной литературы, и в 1862 году издал в Львове новый сборник стихотворений Федьковича, выразив в своем предисловии к ним надежду, что Федькович будет вторым Шевченком 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 Дидыцкого 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 невыработан, 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 — Дидыцкий: влияние поэзии Шевченка на Федьковича было роковым: эта сильная поэзия слишком поразила еще неокрепшего буковинского поэта; чем более Федькович увлекался Шевченком, тем более терял свою оригинальность и, наконец, совершенно подчинился ему, а если порой

освобождался, то только для подражаний галицким «балнам», что, конечно, было совсем не лучше. Сопеты Федьковича похожи на плохие подражания Мидкевичу, 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 та, 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 романическом 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, при чем стал помещать свои рассказы в галицких малорусских журналах. Это сотрудничество познакомило Федьковича с тогдашними галицкими литераторами.

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 (старшиною) 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 изображенным 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 на ряду 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, основ-

ных 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 появлялся 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 др. периодических изданиях. Полное же собрание сочинений Федьковича вышло в Черновидах только в 1896 г.

По смерти Федьковича долго не было ему современников 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 служил чиновником в окружном городке Кимполунге. 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 Кобылянской и ставит их на ряду с лучшими произведениями молодых немецких модернистов.

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 не только полезен для общего развития, но даже спас ее от умственного застоя и нравственной спячки в мелко-буржуазной, чиновничьей среде маленького буковинского городка, где единственным очагом культуры была библиотека, состоявшая почти исключительно из немецких книг. По крайней мере 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

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 своих 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 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 несовершенных формах 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 смыслу и по исполнению, чем романы на подобную тему немецкой писательницы Рейтер «Aus guter Familie» и итальянской беллетристки Нессры

«Тегеза», 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», Кобылянская была очень увлечена идеей женского движения; находясь под сильным влиянием феминистки г-жи Кобринской<sup>93</sup>, между прочим выступила в 1894 г. в «Товаристві руских 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» Кобылянская писала 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 нераздельную гармонию. В сборнике рассказов Кобылянской, вышедшем в прошлом (1899) году во Львове, большая часть принадлежит к этому «симфоническому» жанру. Один из таких рассказов, под заглавием «Битва», рисует картину

погибели 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 высоко-художественную картину.

Вообще, лес и горы—это родная стихия 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 «сверх-человека», 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 Blaue* составляют необходимый момент в истории литературы каждого народа; этот момент, повидимому, только теперь наступил для малорусской литературы, по крайней мере, для той, которая развивается в австрийской обстановке. 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 Кобылянской, навеянных

этим настроением, это «Valse mélancholique», где с большой 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 Кобылянскую за порывы в заоблачную высь могут утешиться, так как писательница не всегда чуждается «долин»; доказательством служит прекрасная повесть под названием «Некультурна», где под чисто симфонический аккомпанимент рассказывается очень реальная, способная скандализовать благовоспитанных австрийских читателей, история крестьянки-гуцулки, эмансипированной не по теории, а по инстинкту. Сильная, способная ко всем мужским работам, красавица, с врожденным чутьем изящного, эта «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 вовлекает ее изменник, 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, воспитанной в борьбе с дикой горной природой. В этой повести, причудливо сотканной из поэзии и прозы, собственно, две героини: гудулка 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 превращается в нищего. Эта картина написана совсем иной манерой, чем все другие рассказы Кобылянской. Впрочем, она редко берет сюжеты из крестьянской жизни; ей более знакома жизнь интеллигенции, и поэтому сюжеты из этой жизни легче поддавались описанию, дают более простора изящному таланту писательницы.

Василь Стефаник с большим основанием, чем О. Кобылянская, может быть назван продолжателем Федьковича<sup>1)</sup>: 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<sup>2)</sup>. Сам Стефаник причисляет себя к буковинцам. Из биографии Стефаника известно, что он студент медицины, что начал свою литературную деятельность на Буковине (первый его сборник издан в Черновицах) и что с первых же шагов был восторженно принят

---

<sup>1)</sup> Стефаника ніяк не можна вважати за продовжника Федьковича; твори Федьковича—грубо натуралістичного стилю з домішкою етнографізму; Стефаникова творчість—імпресіоністичного стилю (з реалістичною тематикою). *Ред.*

<sup>2)</sup> Власне тому, що с. Русово знаходиться по той бік річки Прута, його не можна вважати за буковинське. Шкода етнографічного поділу надністрянської України, то він остільки складний, що розв'язати питання про нього так просто—неможливо. *Ред.*

буковинской и галицкой критикой и публикой. Ему не пришлось ощупью искать дороги, подобно Федьковичу, или бороться за свое литературное существование, подобно 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 Стефаника в литературе, как он уже стал известностью на своей родине. Литературные друзья Стефаника опасаются, как бы такой быстрый успех не повредил выработке таланта молодого беллетриста; но, говорят, сам 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.

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, романические сюжеты, то у 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. Стефаник изображает крестьян, стоящих на пороге к полной пролетаризации или уже переступивших этот порог; прочем, 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, Стефаник дает нам целую коллекцию силуэтов, несколько напоминающих силуэты итальянских пролетариев в описательных стихотворениях Ады Негри. Но Стефаник не любит лирических аккордов и поэтических украшений,—в этом отношении он противоположность 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 возбуждает симпатии к ним у читателя, совершенно не вдаваясь в характеристику от автора.

В таких коротких набросках Стафаник 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 «Каминный крест» Стефаник показывает нам поражающую и хватающую за душу картину переселения в Канаду розорившейся крестьянской семьи; взят момент прощанья переселенцев с родным селом и горе главы семьи, которому невыносимо жаль и родной избы, и села, а больше всего—песчаного холма, на котором поставлен каменный крест на память о долголетнем, упорном труде, превратившем песок в пахотную землю.

Рассказы Стефаника, при всей их реальности, не фотография, 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 Стефаника одинаковая психология, изменяются только условия, действующие на нее. Главные черты этой психологии—пассивность, перемещающаяся стихийным движением по инерции. Ни одно из действующих лиц в рассказах Стефаника не возвышается над уровнем остальных, а все вместе они составляют одну коллективную личность. Этим я не хочу сказать, что типы 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 об'ективная форма (чтобы доказать, это достаточно вспомнить «Ткачей» Гауптмана); герои Стефаника пассивны или инертны, но они полны такого живого, захватывающего страдания, перед которым невозможно оставаться спокойным.

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.

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 обычного, романического. 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, благодаря 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 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 современной 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» западно-европейской 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, обогнали весь культурный мир, снова возвратились во Францию, вместе с модами платьев шестидесятых годов, и теперь считаются там последним словом новизны. Прежде всего уверовали и 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 *arlotin* (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 срав-

нению 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'ésprit вплоть до нашего времени. Только недавно молодой писатель Реми де-Гурмон<sup>97</sup> 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 времени Мольера первое слово защиты в пользу бедных Като и Модлон (героини ком. „*Les précieuses ridicules*» Мольера), которых «преступление» было даже меньше указанного их защитником; они именно хотели поступить, 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, сладкие 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 душой 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 la caractère et par habi-*

tude moutonne), над которым тщетно иронизировал Стендаль 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 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 удалит их от идеала безответной овечки.

Те из французских романтиков, для которых такой идеал безответной кротости начал казаться слишком пресным, или ушли совсем от 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 сохранили 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 француженки 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 де-Лорм Виктора Гюго, — в сущности тот же тип, только взятый au tragique. Затем масса цыганок, уличных певцов и пр., прототип которых Миньона. К этому типу не раз возвращалась и Жорж-Занд<sup>105</sup> 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 женщин 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'éducation 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<sup>106</sup> 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 пример прочим». Особенно посчастливилось артистке: ее поставили на пьедестал. Мюссе<sup>108</sup> в стансах «К Малибран» защищал артистку от нападения меланхолической морали во имя права гения, которое выше кодекса хорячей морали. Виктор Гюго обращается к сестре Малибран, молодой Полине Гарсия (впоследствии г-жа Виардо):

О, пой, красавица, пой, вдохновенно!—

Певиды 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 безправие 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

собратов-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 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 пьедестал 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<sup>111</sup> 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, напр., 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, напр., в памфлетах Мильтона<sup>112</sup> 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 втирывать 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 Кризатем, который ее не хочет знать, и Дон-Жуаном, которого она сама отвергла, женщина решилась удовольствоваться сама собой и самостоятельно взять приступом высокую область науки и философии». Вообще он объясняет стремление 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<sup>113</sup> включительно, при чем 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, или, 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 неза-

висимостью, чем в Западной Европе, что сразу бросается в глаза даже поверхностному наблюдателю и лучше всего чувствуется самой русской женщиной, когда ей приходится попадать в западно-европейскую 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, не 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 Эллиот — м-с Олифант и Гемфри 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 м-с Гемфри 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 Бьернстерьна. 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<sup>121</sup> и Толстого, благодаря группе ученых и критиков, а главным образом работе М. де-Вогюэ («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-Вогюз 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 м-с Олифант, м-с Гемфри Уорд, Марии Корелли увлекли мысли французских читателей 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 недорозумению 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 («*Demi vierges*») (теперь переделанном в драму) он делает вывод, что женщине несвойственна свобода, и в противовес отрицательному типу «полудевы» выставляет положительный тип «маленькой белой гусыни» (*petite oie blanche*).

В двух последующих романах «*Frédérique*» и «*Léa*», носящих, кроме того, общее заглавие «*Vierges 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 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 Леу, и сомнениями в том, точно ли достигим на земле/идеал «сильной девы».

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

Братья Рони<sup>128</sup> (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 безприданница, а таким, по уверению авторов, нечего надеяться во Франции на «уважение и правильную семью»; поэтому героиня решает быть «сильной девой», несмотря на свой 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 мужчина, 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 непроверенным экспериментально, а между тем «свобода» героини представляется мало гарантированной в виду того понятия, которое она составила себе о «правильном браке». Еще будучи студенткой, она была сильно увлечена одним молодым человеком, тоже студентом-медиком, который ни мало 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<sup>129</sup> и других знаменитых ученых, приводимые молодой девушкой, не убеждают упрямого приверженца «свободной любви без всякой ответственности»; тогда студентка решает, что он просто негодяй, 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 мери, девица отвечает ему «sans façon»: «Это единственная гарантия, что ты будешь принадлежать мне и моим детям... О, если бы были другие гарантии!..» Она не хочет быть для него «un peu de

chair à plaisir», 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, чтобы там ни говорили Жорж Занд, Стендаль *е tutti quanti*. 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,—при чем очень редко обоим частям уделено особенное 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* на феминистские темы подслащивается 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 romanесque* или *roman très parisien*.

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 уж дальше будет гореть и без ее помощи. С этим мнением далеко не соглашается вторая (в романе главная) героиня, француженка, воспитанная в Англии, Елена Дюга<sup>1)</sup>, 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 фейерверка. 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 в 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

<sup>1)</sup> Все героини новых французских романов на тему о новой женщине непременно находятся под каким-нибудь иностранным влиянием, английским, скандинавским, иногда русским.

жениха. Вокруг этого ожидания сосредоточивается весь интерес романа, так как только при этом обнаруживается характер главной героини. Она осмеливается заявить родным, что раньше, чем выйти замуж, она хочет хорошенько узнать своего жениха сама. Она решается отказать, несмотря на все убеждения родных, первому жениху после того, как анонимное письмо (вечное *deus ex machina* французских писателей) открывает ей одну грязную страницу из его вообще не особенно чистой жизни. Этот эпизод и есть настоящий «гвоздь» романа, из-за него было много толков и споров в критике и публике: пристало ли, или не пристало молодой девушке проверять прошлую жизнь своего жениха? Находили, что эта девушка проникнута чисто бьернстjernовским ригоризмом, что она самостоятельна по-американски и что вообще она, должно быть, слишком опытна в житейских делах известного рода, если может к ним относиться критически. Русскому читателю трудно сразу понять, из-за чего вся эта тревога. Все время эта девушка действует самым благовоспитанным образом: шагу не может ступить без совета и помощи своей старшей подруги Минны Геркерт или тетушки из Англии; под их двойным прикрытием производит следствие относительно поступка своего жениха (исключительно низкого); никогда не разговаривает с молодыми людьми наедине, разве уж совершенно случайно, даже отказывает им, по возможности, в присутствии тетушки; позволяет себя сосватывать, и когда, наконец, ей представляется вполне одобренный тетушкой и подругой жених, с «почти» потронутым прошлым, признающий феминизм, то и тут является добрая мисс Геркерт, которая помогает неопытной молодой парочке об'ясниться в любви. При такой двойной опеке тетушки и подруги, соединенной с постоянными назиданиями матери, бедная «новая женщина» жалеет еще, что она, потеряв отца, лишилась постоянного опытного руководителя, который,

надо заметить, чуть не выдал ее замуж за негодного человека и едва не разорил ее, желая поместить ее капитал в дутое предприятие.

Все это очень далеко от Бьеристьерна, который в своей драме «Перчатка», в своем романе «Новые веяния» и в бесчисленных публичных конференциях проповедывал требование совершенно одинаковой нравственности от мужчины и от женщины, совершенной чистоты их обоих до брака. Героини Бьеристьерна — 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 даже сам Дюма, верил так непоколебимо в спасительную силу временного развода, как норвежская новелистка Магдалена Торезен?<sup>132</sup> Она написала пять рассказов под общим заглавием «Мимо бездны», и в каждом из них рассказывается история освобождения женщины из-под мужского ига, при чем временный развод мало-по-малу 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 Торезен не только с настоящей чистотой, 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-адультер, 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 наглой и благовоспитанной барышни, которую мать ее делала несчастной 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, при чем 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 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 неповинного 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 с'ездах, 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, напр., 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 выгово-

ренного в свободном контракте и предметов, относящихся к ее туалету, как-то бриллиантов и прочих ювелирных украшений, чем объясняется, между прочим, видная роль, которую играют «*le diamants*» героини в французском roman-adultère).

Право на высшее образование и на участие в политической жизни страны, хотя и не имеет особого практического значения для современной рабочей женщины при существующих условиях дороговизны высшего образования и цензовых ограничениях избирателей и избираемых, но все же он имеет большое принципиальное значение. Вопрос о том, будет ли иметь право незамужняя мать требовать для своего ребенка помощи от его отца (так называемая *récherche de paternité*, налагаемая 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 женщин 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 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, чего именно хотят они и их автор.

Это понятие о женщинах, как об отдельной касте, объединенной совершенно общими интересами, действительно не одним французским писателям,—оно особенно ярко выступает у писателей, а еще больше у писательниц немецких. Так, одна из талантливых немецких писательниц-феминисток Елена Белая<sup>133</sup> (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 «полузверями», 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 представляется 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, роман «*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 Вильяме де-Лиля Адана. Этого писателя, уже умершего, французы символисты считают своим учителем наряду с Бодлером, Проспером Мериме и Верленом.

Вера в способность женщины к большому 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 «вечно-женственного» (*das Ewigweibliche*), которому положил основание Гете. Среди поисков, в чем же собственно состоит это «вечно-женственное», немецкие писатели иногда попадают в настоящие дебри туманных отвлечен-

ностей, но большинство сходится на том, что «вечно-женственное» 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., 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 fine d'un ideale») феминистка, притесняющая внаочье 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 сосредоточиваться на муж-

чине, а стал в значительной мере заключаться и 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 возбудившем толки романе Р. Киплинга<sup>140</sup> «Свет угас» («The light that failed»), где выводится тип женщины, настоящей представительницы «третьего пола», готовый 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, в виду 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., 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 во 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<sup>141</sup> «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 откровенно признаться, если у кого-либо из них явится новая симпатия или охладает 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 мерии свадебный контракт при свидетелях и устроить общее хозяйство. Героиня глубоко возмущается такой уступкой рутинной морали, находя, что его долг, как писателя, именно раз'яснить толпе непонятное и иметь смелость жертвовать 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 теоре-

тически, обращается к доказательству *ad hominem*: если она не выйдет за него замуж, то он не может жить,— тут уже прямо героиня сдается. Этот конец производит крайне неприятное впечатление, подобно финалам драм Зудермана<sup>142</sup>, 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 сравнить 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 во французской беллетристике, но он пока едва-едва намечен (в нескольких специальных драмах, обзор которых мы надеемся дать в недалеком будущем) и не представляет определенных контуров, поэтому приходится ограничиться этим образом 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 выбрать 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 про-



## 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 Мидкевича 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 Хмелёвский, оценка нередко превращается в словословие, которое у критиков-дилетантов положительно не имеет пределов. Так, например, в одном критическом очерке<sup>1)</sup> проводится мысль, что история человеческого духа знает только два чуда: древнегреческую классическую литературу и польскую

---

<sup>1)</sup> Wanda. «Idealny romantycznej poezji polskiej». Poznań. 1899.

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, но может быть названа чудом, потому что ее расцвет не только не соответствовал окружающим 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 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 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 пятяктными 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 охватило 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 вызвало 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 упрекавшим «молодых» в подрывании патристических 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, благоприятству-

ющие 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 аспирациям разных его групп видоизменился 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 фракции, 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 реалистом, а кто идеалистом и в каком смысле надо понимать эти термины.

Мало-по-малу 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

Мидкевич 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 Шевченка, 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 будущности, и действительно, «украинская школа» также скоро отцвела, как 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, появившихся в 50-е годы, все еще преобладает романтическое увлечение легендой и авантюрой, то уже в романах Ежа и в драме Корженевского «Гудулы» (Каграссу górale) видна сознательно проведенная демократическая тенденция и переход от шаблонов к пробам, если не решениям, 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 «неотесаний хлоп» обладает таким же умом и сердцем, как и все другие люди, а кроме того еще отличается простой, неиспорченной натурой и способностью к безграничному всепрощению; если же

этот кроткий «хлоп» иногда превращается в беглого или, как в драме Корженевского, 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 принадлежавшие к украинской школе, как, напр., Захарьевич, и совсем не украинофильские органы, как, напр., «Kurjer Lwowski» нашли необходимым заговорить об урегулировании украинско-польского вопроса, поставляя на вид, что «хорошо направленные русины» (выражение «Kurjer'a Lwowsk'ого») 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.

Прозанки, находившиеся под влиянием поэзии «украинской школы», скоро освободились от этого

влияния,— слишком уже 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 обходиться 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 портретом к мелко-дворянской 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» (*zasoŃancy*) 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-по-малу ослабевала у них.

Э. Ожешко, никогда, впрочем, не бывшая ярой народницей, в продолжении 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 наклонностью 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, напр., его последний большой роман «Эмансипатки» (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 тысячью 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 изгладились из памяти русских читателей, но я позволю себе привести одну тираду, которой он заключил свой набросок «Репиха» (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 мечтания 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 вдохновенный 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 эпитафье к теперешнему новому юбилейному собранию сочинений Г. Сенкевича,—этот эпитаф подожел 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<sup>156</sup> крестьяне говорят (это, конечно, идеал портессы-народницы): «Кто продаст идеал 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 Неманом» Э. Ожешко), кстати ведь «шляхтич на загроде равен воеводе», как говорит историческая пословица. Пусть дворянство землевладельческое заботится прежде всего об уплате долгов своим кредиторам, чтобы они не продали с публичных торгов «родной земли» («Дикарка» Э. Ожешко, «Семья Поланедких» Г. Сенкевича, «Паненка» Еленской<sup>157</sup>,—роман, премированный на литературном конкурсе,—«Девайтис» 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 пародникам, которым недвижимая собственность как-то больше импонировала. Капиталист в изображении бывших и настоящих пародников является в общем типом отрицательным. Впрочем, в последнее время и этот тип находит себе апологетов. Известный писатель Север обнаруживающий большую идеалическую симпатию к «народу», печатает в журнале «Ateneum» большой роман под заглавием «Выше сил» («Ponad sily»), где идеализирует польских капиталистов и предпринимателей — нефтепромышленников в качестве культуртрегеров восточной (руси́нской) Галиции. Эти нефтепромышленники являются с целыми артелями рабочих (мазуров, бывших крестьян) эксплуатировать бориславскую нефть и благодетельствовать местное население руси́нов, давая заработок при поставке необходимой утвари и подвод. Руси́ны относятся с недоверием к новым благодетелям, чем прекрасно пользуются более привычные «культуртрегеры»,—евреи, раздувая вражду руси́нов 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 руси́нов и мазуров, несколько напоминающая обычную антитезу «злых и добрых» детей в правоучительных книжках. Руси́ны—«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, пре-

даны 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 приближались к типу русинов 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», напр., 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, отрывающегося молодым задором, провозглашения нового сredo 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 водариться на месте разрушенных верований и отвергнутых общественных привычек, присоединялся еще страх за свое национальное существование, лишшающееся 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 парил их всеотрицающий дух. А если их скептическая совесть упрекает, что это не совсем искреннее «обращение», они могут ответить цитатой из Асныка<sup>160</sup>, порта 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 порт 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, пробовал отнестись с бравурой к тому, что еще так недавно наполнило 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 презреньем:

Кается пусть в сокрушеньи,  
Кто собрался in aeterno:  
Я на его погребеньи  
Выпью Фалерно!

Но гимн оргии кончался страшным диссонансом. Пришли на праздник какие-то бледные тени; поэт «знал их когда-то... недавно»; их кровавые слезы, их молчаливые рыдания отравили заморское вино ищущим забвенья живым их собратьям, 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 словами 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 мятельному 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 Плошовских 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 полу-сна, 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-Лилля и Мариа Эредиа, сатанизм Бодлера, сверхчеловеческая презрительность Ницше, тоска пресыщенья и набожность отчаянья Верлена, нравственный нигилизм Рембо<sup>164</sup>, вечно страдающий эстетизм д'Аннунцио, безумный лунатизм Сар Пеладана<sup>165</sup>, — все это отражается, как в зеркале, в созданиях краковской школы поэтов, сотворивших себе кумир из поэтической прозы неистово-вдохновенного Станислава Пшыбышевского. 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, воспоминании о былом величии, надеждами на 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 часто в мечты о нирване, раздражаются 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*:

Я отдавал себя во снедь толпе позорно,  
Я знал ее, как раб, дарицею царей,—  
Теперь моя любовь не ляжет так покорно  
На ступенях ее безбожных алтарей.  
Остатком сил теперь воздам я ей суд правый,  
Слабеющей рукой я сокрушу кумир.  
Пожрала сердце мне толпа, Молох кровавый,  
И высосала мозг души <sup>1)</sup>, 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 самим богом «земли печали» и не сойдет «с полных терния дорог», то преисполнившись 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 «*Poesi idealisci*».

... Идея—бог наш будет век дарить  
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».

---

<sup>1)</sup> За выражение «мозг души» переводчик снимает с себя ответственность: это подлинные слова поэта *zrzik duszy*.

Но в чем же эта «идея», если по словам поэта, его поколению (значит и поэтам-идеалистам) уже «ничего 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 поэзил—«для людей забава»? Отчего же в таком случае так високомерно «ногами попирать 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.

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

Завтра? не верю, чтобы лучше было,  
И незавидно 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. «Geniusze»). После такого мрачного, високомерного и смелого в своем отрицании credo как то странно читать жалобы этих «идеалистов» на людей толпы:

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

Гениям ли духа мысли жаловаться на то,  
что не умеет подде ль «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 «не-нужная необходимость».

Есть, впрочем, попытки создать новый догмат. Один из наиболее искренних и серьезных поэтов-идеалистов — Жулавский<sup>170</sup> исходит из еще более безрадостного пессимизма:

Нет в этой жизни ни добра, ни зла,  
А 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 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 *sredo* модернистов, признающих религию красоты выше всех догматов. Быть может, это *sredo* 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 *sredo*, 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 немедкую, от неотвизной галлюцинации смерти, вечного разрушения, гибели всех миров. Эта галлюцинация всецело овладела поэтами Ланге, Пшесмыцким (популяризатор Метерлинка, пишущий чаще под псевдонимом *Miriam*), Россовским не говоря уже о Тетмайере, наконец, даже Щепанским, вначале довольно веселым поэтом, основателем краковского журнала «*Życia*» («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 Пшыбышевскому, который вскоре затмил славу всех своих собратьев, сотрудников «*Życia*», и сделался для них образцом, вызывающим на подражания.

Пшыбышевский—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. Пшыбышевский в своем сборнике quasi-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 соглашаемся, но против этой самобытности, на которой Пшыбышевский так настаивает, можно было бы возразить очень многое, так как «совпадений» у него слишком уж много — даже в терминологии — с его предшественниками из французской *décadance* и немецкой *moderne*, только едва ли стоит предпринимать этот неблагодарный 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 Пшыбышевский подражает с большим успехом, пожалуй, даже с 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 в драме, ни читатели, ни критика не могут решительно сказать, было ли оно притворным или действительным.

Попробуем изложить взгляды Пшыбышевского, насколько они поддаются изложению.

В основу положен принцип «искусство для искусства», искусство же само не есть ни «красота», ни «часть познания»; к нему неприложима ни одна из доныне 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, 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 Пшыбышевский 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:—душа».

«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, скольконибудь служащее обществу или морали, не есть искусство,—это «*biblia pauperum*», 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*),—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 Пшыбышевскому, 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», отыскание таких чувств позволяет 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 Пшыбышевский в своих критических очерках, бедному, свободному артисту, даже

выбор тем предоставляется очень небольшой: любовь, смерть... и, кажется, это все. Вокруг этих двух тем позволено группировать «чувства, мысли, впечатления, сны, видения», лишь бы только изображать все это «непосредственно, 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 буржуазному мозгу представляется смешным идиотизмом, скрывается всегда глубина».

После изложения этих взглядов — *Vogue la galère!*— Пшыбышевский 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 порт-метафизик по морю своих критических импровизаций и лирических настроений. 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»<sup>1)</sup>, — возможно, что эти

<sup>1)</sup> Цитата из большой лирической поэмы Пшыбышевского «*Nad morzem*» («Над морем»).

грезы приведут польских натуралистов-метафизиков к тому же, к чему привели приверженцев органического труда всех оттенков, идеалистов, реалистов, народников, а именно к воссозданию одной из частей вечности—народа, говоря стилем Пшыбышевского. И тогда «свободный артист», протестовавший против всех традиций, подобно автору поэмы «Над 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 Пшыбышевский, 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 «Карриатурах» он выставляет их согласно названию этой комедии. Эти «обнаженные души» являются там людьми, у которых *ni foi, ni loi*, а к тому же им совершенно недостает даже «силы», которой требует их доктрина. Герой комедии портит жизнь двух девушек, швеи 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 любви и «собачьей» привязанности—проявляет только бедная швейка, единственный симпатичный тип в комедии. Автор, повидимому, считает своих героев-модернистов карриатурами на их же собственную доктрину.

Точно так же относится к модернистам (толка «обнаженной души») и Немоевский<sup>179</sup> 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 Пшыбышевский. В громадном большинстве они, по мнению автора, лишены таланта, и 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, 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 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 теориейками 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 «сверх-люди» устроят отдельное государство, работают там сами на себя, не брезгая 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 умеющую найти 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 все это 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 здорового 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 слышать 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 стремление к синтезу, которое свойственно человеку, видящему, что собранный им и другими громадный аналитический материал сам напрашивается на известный, определенный синтез, давно поставленный в гипо-

тезе,—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<sup>181</sup>, 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 не потому, что этого требуют какие-нибудь реальные причины, а ради полной независимости совершенно одинокого человека, обрекшего 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 закононо, как и всякое другое. Но против «я должен», как доктрины, можно выразить, 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*,—Пшыбышевский создает искусство «горсти», Жеромский этику—тоже «гбрсти», и в какие тяжелые цепи заковывают они эту «горсть». Пшыбышевский отрекается от счастья и красоты во имя «силы», Жеромский во имя «со-страдания»; 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? Едва ли он сам задавался когда-нибудь этим вопросом. По стилю и по чисто об'ективным приемам изложения он резко отличается от всех новейших польских беллетристов с их преувеличенными фразами, стремлением к оригинальности и крайним суб'ективизмом. По внешней манере, в сущности, такие различные по духу писатели, как Пшыбышевский 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 пристрастию 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 смертью... тщетой»... Я не буду останавливаться на достаточно известных русским читателям повестях Серошевского из сибирской жизни, упомяну только об его последней повести «Риш-тау», 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 неубежденными. 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 одуряюще-тяжелом труде.

К этой истории жертв навязанной идеи довольно

механически присоединена история молодого члена Географического Общества, особенно своим финалом. Ученый вместе с проводником-черкесом сваливаются в пропасть во время экспедиции, убегая от наводнения, вызванного землетрясением (три катастрофы сразу—это и старому романтизму впору), 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 проводит идею, что нет тяжелее и бесплоднее жизни 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 призывает: «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.

---

## ЕВРОПЕЙСЬКА СОЦІАЛЬНА ДРАМА КІНЦЯ XIX СТОЛІТТЯ.

### Критичний огляд.

Що найбільше може збудити оптимістичні думки у літературного переглядача, то це новітня драма. В цій власне області література «кінця віку» промовила справді нове слово, пробила нову стежку «в містичнім гаю» літературних форм. У кінці XIX століття роман кінчав уже втомлений шлях, так бадьоро початий в початку століття; поезія розпачливо поби-валась, бажаючи змінити старі та давні теми в «нові, новітні, найновітніші»; новела почала тратити сві-жість барв, але саме тоді драма розбила, нарешті, 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 трактата або моралізуючої проповіді. При його драмах здебільшого читач мусить забути, що діється на сцені, а зосередити увагу на тому, що там говориться. Цим я не маю сказати, ніби в драмах Ібсена нема події, а тільки, що подія в них часто дуже незалежна від діалога, отак як в старо-світських операх лібретто було незалежним від музики.

Слідом за Ібсеном кинулись у широке море до нових світів Б'єрнст'єрн, Гарборг, Стріндберг і ціла плеяда північних письменників, що так часто були

порівнювані до вікінгів. Порівнення це досить доладне, тільки ж неповне, бо то вікінги, в убраннях протестанських пасторів, почувавши себе недавно «наверненими» християнами, з дивним поєднанням прозелітства та авантюризму,—те поєднання даремне сплукувались перейняти інші люди, що не вдалися вікінгами й не були навернені в протестанство.

Єсть переказ, ніби вікінги перші відкрили колись Америку, ще задовго перед Колумбом, але Колумб такі вдруге відкрив її, немов цілком невідому країну, бо всі відкриття та славетні вчинки вікінгів фатально залишались якимсь невжитком для решти людей. Так і тепер, незалежно від блискучих відкриттів нових вікінгів, Гавтман 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 Гавтман відкрив у своїх «Ткачах» драму юрби, а Метерлінк у своїх «Снідах» драму настрою. 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 даремно-славного Америкіо Веспуччі, та все таки нова країна відкрита й з нею вкупі й нове широке поле для праці.

Характеристика обох цих 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 значінні цього слова, дебо драми маси, драми боротьби різних суспільних груп між собою.

Запевне, елементи такої драми можна дослідити й 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

народньому 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 властиво грали трагедію. Маса, хоч би яко стереотипний «народ» драми XIX в., сліве не з'являлась у 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 уже така робить поступ у порівнянні з грецьким хором, бо виступає вже не однолітнім натовпом, що промовляє унісоном монологи, а збором виразних індивідуальностей, тільки все ж її відмежовано дуже незначне й несамотійне 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 віків, зовсім відповідає тодішнім поглядам на народ, як на більш чи менш пасивний матеріал для різних політичних комбінацій «сильних світа цього». Демократична ідея шукала осліп дороги й брала собі в проводирі інші ідеї, згідна з нею випадково, та й то ще не завжди, от як ідеї національної незалежності, автономії провінцій, волі віри й т. інш.

Цілком поважне трактування маси, яко значного драматичного чинника, ми вперше стрічаємо в Шіллєра. Коли в «Таборі Валленштайна», в цьому живому жанровому образі важкенького фламандського стилю, ми бачимо юрбу тільки яко пролог, яко тло для дальших подій героїв, то в драмі «Вільгельм Телль» вона займає таке велике місце, що постать героя дрібніє й нижне проти неї. Але це виключна, надзвичайна юрба, вся з героїв, що вимовляють найвищі почуття найвищим стилем. І все таки вона не

самостійна. Як народня фантазія не могла припустити, аби швайцарський люд міг визволитись від ярма сам, і через те надала йому героя-ратівника, так і Шіллер примусив свою героїчну юрбу бездільно чекати, поки їй подасть гасло до дозволу припадком визначений 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 це не марний припадок, що власне в такій драмі, де найвиразніше стала демократична ідея, юрба вперше була поставлена на першій площі та навіть ідеалізована; та не припадок і те, що роля тої юрби хоч і дуже значна, все ж невиразно заплутана,—звісно, це залежало не від прикмет талану драматурга, а від неясности самої ідеї для нього.

Рівняючи до «Вільгельма Телля», ні «Розбійники» та «Змова Фієско» самого Шіллера, ні «Бетц фон Берліхінген» та «Еґмонт» Гете не дають нічого нового розвитку соціальної драми, хоч, рівняючи до інших драм того часу, їх найскоріше можна зачислити до цієї категорії. Віктор Гюґо був єдиним романтиком, що зробив у своїм «Кромвель» поважну спробу створити соціальну драму, але надмірне (при тім і свідоме) наслідування Шекспіра, не стільки в сильнішій, скільки в слабшій з усього того, що він проявив, зробило форму цієї драми вимушеною й неживою, а надмірний вплив ідей Карляйля<sup>184</sup> 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 вчинків героїв. Інші драми на соціальні теми Віктора Гюґо й 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 кола, тільки при тому освічувала розмаїто саму особу, тим часом около,

якщо воно складалося з юрби, виставляла якоюсь темною, одноманітною, часом химерною стихією з незрозумілими, безладними й несвідомими пробоями, відбоями й 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 й знову зникали,—де були силуети людей з народу, але не з юрби. Терміни «народ» і «юрба» часом вживались як синоніми, часом як різні відтінки, часом навіть як протилежність—довільно й 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 й саме існування їх і виявляла яко занадто безпосереднє враження.

Побутова драма й комедія (*drame du milieu*) теж не виробилася в соціальну драму, бо зображала більше форми суспільного життя, ніж його зміст, обмежуючись переважно на одній якійсь групі, й нарешті звелася на так звану народню п'єсу (*pièce populaire*). Ця народня п'єса процвітає тепер на всіх третьорядних сценах Західної Європи. Єсть то сумішка етнографії й маскараду, мелодрами й фарсу, здебільшого зовсім позбавлена артизму, вимірена тільки на дешевий ефект. Та народня п'єса в найліпшому разі не має жадної тенденції, а до ідеї вона не здіймається ніколи.

Був, правда, такий драматург, що зробив досить вдатну пробу підвести з упадку «народню п'єсу»; це недавно померлий австрійський письменник Анден-грубер. В основу кожного його твору завжди заложена якась поважна ідея, часом бойова тенденція, якась «злоба дня». Його діячі—де не дядьки, що танцюють, співають і викривляються, а тонко похоплені силуети народніх типів; правда, тільки силуети, а не повні реальні постаті. Він пильно уникав шаржу та двозначного жарту, хоч був далеко не

вільний від мелодрами й, все таки, водевіля. Так, в одній його п'єсі: «Das vierte Gebot» (колись дуже знаменитій, та й тепер ще не прийнятій на сцені), де виставлений антагонізм середньої буржуазії з ремісниками; мелодраму видно навіть у звертінні способах—в патетичні хвилини, наприклад, в тюрмі перед стратою героя, грає музика. Ця мелодраматичність заважає навіть розвиткові головного мотиву п'єси—класового антагонізму, справляючи драму на боротьбу закоханої пари (ремісниці й молодого буржуа) з деспотизмом родичів. Тим способом драма зводиться нарешті до такої тези: родичів слід слухати не в усьому й не докраю. Для цієї тези й вся драма названа «Четверта заповідь». В другій, не менш популярній п'єсі Анценгрубера «Gewissenswurm» ми бачимо чисто водевільну довірливість в ситуаціях і надужиття тірольських пісень. Тут найчорніші характери раптом, немов чарами, перероджуються в найясніші під впливом веселої селяночки Лізи Герляхівни (Herlacherlies), що найбільше приналежить до себе тірольськими піснями. Тим часом мотив п'єси знов таки поважний—відносини заможних селян до убогих і до наймитів, цебто антагонізм між суспільними верствами, що становить підвалину новітньої соціальної драми. Анценгрубер був цілком народній письменник, не тільки тим, що знав життя народної маси, але й тим, що знав народний смак і вмів йому догоджати. Тільки часом, на жаль, це вадило артистичності 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 й не тримаються довго на сцені з тої самої причини, з якої й передовиці хутко зникають зо стола навіть

прихильних читачів<sup>1)</sup>), редко перечитываються во второй раз даже теми, кому вони нравились в першому читанні.

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 морализующей 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.

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-

<sup>1)</sup> Пізніш Леся Українка почала перекладати цю статтю на українську мову (очевидно стаття мала піти до якогось українського журналу), але не скінчила перекладу і він обірвався на середині речення. Подаємо початок українською мовою і переходимо до російської там, де переклад уривається. *Ред.*

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 дарили 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 техники.

Драматическая же литература натуралистов почти сплошь была не оригинальна, а состояла из переделок романов, которые не имели особенного успеха.

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. 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, 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 бравирует 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 неблагодарное ремесло ткача и принимающий участие в стачке отчасти ради бравяды, «из любви к искусству», отчасти из чувства справедливости и жалости к той среде, из которой сам недавно вышел. Организатором Йегер, хотя он и 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 ни 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 величие новоромантизма с его стремлением к освобождению личности. Старый романтизм стремился освободить личность,—но только исключительно героическую,—от толпы; натурализм считал ее безнадежно подчиненной толпе, которая управляется законом необходимости и теми, кто лучше всего умеет 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 величие 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 ходить, ни магнеть 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 Огюста 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 машинистов Беккера и Йегера у рабочих есть организатор, агитатор по специальности, Жан Руль, и вдохновительница Мадлена, возлюбленная Руля и его жена, 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 в сравнение с «Ткачами». Где у Гауптмана трагизм, там у Мирбо мелодрама или публицистика.

Единственный вполне художественный во всей пьесе эпизод—это сценка рисования молоденькой дочерью хозяина этюда «продавщицы апельсин» в итальянском живописном костюме с голодной, истрадавшейся старухи-работницы, которая, вместо требуемого от нее «печального лица», делает злое и устремляет неподвижный, полный ненависти взор, на глушенькую 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 усмиряемых с усмирителем, гибнет без

всякой пользы для той или другой из борющихся сторон.

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 умиротворяющие их войска не слушают криков Роберта: «остановитесь! остановитесь!» и он погибает незаметно, безслownie и напрасно от чьей-то шальной пули. Смерть его вызывает раскаяние 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. С другой стороны речи Жана Руля совсем цитаты из агитационных брошюр.

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, веинемеющий ничего в перспективе, кроме самой минимальной программы улучшения рабочего быта, играющий роль какого-то пришельца и кое-как поддерживающий свое влияние на толпу, благодаря заразителъному, но, в сущности, вовсе неубедительному ркстазу Мадлены? Капиталисты ли, считающие себя призванными «спасти стадо свое»? 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 Декова<sup>190</sup> «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. Организатор колонии, фантастично убежденный «ново-коммунист», прежде всего отрицает попытку 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, не смотря 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 судьи 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. 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, чьи 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.

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

В комедии «*Clairière*» видны иностранные влияния, как в содержании, так и в форме. 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 источники, хотя не могут усвоить себе вполне главных толстовских принципов: опрощения и непротивления. Они все желают сохранить для колонии достижимые при наличных в ней силах блага цивилизации; принцип же непротивления грубо нарушают именно самые интеллигентные члены.

Русскую идею «хождения в народ» открыто и определенно признают доктор и его жена в разговоре с отцом доктора. 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 собой 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 Каренина «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 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 колен люди, ищущие в колонии прежде всего убежища от угнетающей жизни и зла обычных обществен-

ных 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 радужно отнесшейся 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, что очень типично для французской демократической литературы.

Наконец, история Clairière все-таки производит впечатление хотя неудавшегося, но серьезного опыта устройства жизни на новых началах, в то время, как Борская колония является чем-то вроде покушения с негодными средствами.

Наконец, в Clairière уже чувствуется присутствие ново-романтической освободительной идеи: ее члены, также как и авторы, пуще всего боятся как бы колония не походила на фаланстер или на казарму, 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», в ней больше живых типов и живых сцен. 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 нечистый 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 с почти дикенсовским 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.

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 смо-

шенничает иной раз, он даже не лишен порывов великодушия. Старый «Дэв», как фамильно называют его во всем околоте, самоуверен, самонадеян и самодоволен, 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.

Прототипом «самодельного человека» новейшей общественной драмы является конторщик Пфейфер из «Ткачей» Гауптмана, этот пронырливый, беззастенчивый пройдоха, правая рука эксплуататора Дрейсигера, безжалостный притеснитель нищих ткачей, из которых он сам так недавно вышел.

Впрочем, тип «самодельного человека» нашел себе в последнее время идеализатора в итальянской литературе, в лице молодого писателя Энрико Коррадини<sup>195</sup>, которого первый роман «Santamauga» 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 попрали дар ногами и, обратившись вспять, не прочь были растерзать благодетеля.

Теперь Энрико Коррадини написал драму, как бы pendant к роману «Santamauga», в которой победоносным героем является человек совершенно проти-

воположного типа, чем мечтатель-филантроп из Сантамавры. 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 не была она образцова, но и в ней не всегда царила тишь да гладь), и вот рабочие, также, 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 ступовываются 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; 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.

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».

Но есть и другой тип, соответствующий уже скорее «примирителям». Такова героиня новой драмы под заглавием «Schlagende Wetter» молодой немецкой портессы Деледды-Градиэ. 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 заступни-

чества 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.

Деледды-Грацие 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 удручающим дымом.

«Schlagende Wetter» ее первая драма, — до сих пор она отдавалась исключительно поэзии, — 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.

Настроение драмы Деледды - Грацие 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 Бьернстьерна «Выше сил». То же мрачное настроение, те же реально-символические диалоги, то же отчаянное решение вопроса всеразрушающей катастрофой, только драма Бьернстьерна глубже, разностороннее и еще мрачнее драмы Деледды - Грацие.

Первая часть драмы «Выше сил» относится, собственно, к типу личной, психологической драмы, — это история пастора, творящего чудеса силою своей веры и гибнущего от чрезмерного нравственного усилия совершить чудо 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 отдал, сохранил 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.

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 предприниматели задумали 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 вни-

мания, чем она заслуживает, и только указать на то новое, что она дает.

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 не зависящие от их воли. Бьернстьерн 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 враздробь 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, готовое 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 фантастической 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 «Выше сил», т. е. пожалуй она не нова, так как ее наметил Ибсен, а довершил Метерлиник — это форма драмы настроения, символически - реальная, — ново применение ее именно к социальной драме; применение удачное и нашедшее себе талантливых приверженцев не только в драме, но даже в опере.

Талантливый французский композитор и вместе драматург Шарпантье сделал серьезную и удачную попытку привить новейшую общественную драму на оперной сцене.

Опера Шарпантье «Lousie», в смысле содержания, имеет то же значение для оперы, что «Ткачи» для драмы. В обоих этих произведениях совершенно не сходная фабула, но очень родственный дух.

Герои оперы: поэт с предместья, 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 жадной к удовольствиям и блеску парижской жизни, рвущиеся на свободу из - под ферулы 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, 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 эпосе Вагнера. Веселый Париж остается победителем в борьбе разных групп пролетариата с буржуазией и между собою.

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*, выбитые из колеи и нежелающие, 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 Гергарда), которая названа «Ephroims 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 мирится 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.

---

## ВИННИЧЕНКО

Украинской литературе в последние годы посчастливилось на юбилей; кроме 100-летнего юбилея самой литературы, отпраздновано было еще несколько юбилеев ее заслуженных работников. Празднества были все удачные; достаточно торжественные, дружные, без резких диссонансов, они даже возвышали дух. Но недаром говорится, что в юбилеях всегда есть что-то печальное; тревожная нотка звучит в стереотипной формуле юбилейных пожеланий «еще» долго поработать, — как будто намек на то, что деятель «уже» поработал до усталости много... грустью отзываются и обычные выражения благодарности со стороны юбиляра за те почести, которые «на склоне лет вознаграждают» за все труды, лишения и горечь его жизни, и чем больше, чем действительнее были эти невзгоды, тем большей иронией звучит такая благодарность, особенно если она искренняя. Часто такое «чествование» походит на отпевание, и чуткая рука дрожит, подписывая адрес «маститому» юбиляру, как будто отдавая «последний долг».

Но если печальный оттенок присущ юбилеям вообще, то особенно чувствуется он на юбилеях украинских, может быть именно потому, что украинцы особенно умеют сообщать задумчивый, неофициальный тон таким праздникам. Даже «забуті друзі» обыкновенно вдруг вспоминают все, что было так основательно забываемо ими в продолжении десятилетий и осыпают смущенного юбиляра «ширими привітами», но в приветствиях этих юбиляр часто может прочесть между строк: «Это не от нас, а от тех моло-

дых, восторженных друзей, какими были мы когда-то, и не тебе, а тому молодому и свежему, который когда-то зажигал наши сердца... только тогда рано было высказывать свои чувства, так вот хоть теперь, в память юности»...

А между тем, жаль, что эти чувства являются большею частью так поздно и «в память прошлого». Часто украинский писатель во всю свою деятельность не слышит не только дружеского, ободряющего голоса, но даже прямо беспристрастного, хотя бы и не особенно одобрительного отзыва, — «ніхто й не гавкне й не лайне, так наче й не було мене», — жаловался Шевченко несколько лет спустя после издания «Кобзаря», — и сколько украинских писателей до и после него могли бы применить к себе эти горькие слова. А если после этого вспомнить потрясающие похороны Шевченка и много некрологов и... юбилеев многих украинских литературных деятелей, то невольно думается: не лучше ли было бы со стороны публики и критики отдавать почаще первый, а не последний долг своим писателям, не боясь несвоевременности.

Поэтому мы с тяжелым чувством читаем увеличительную и уничижительную критику и радуемся искренно появлению талантов, которые не укладываются в ее прокрустово ложе (и вероятно потому бывают, обыкновенно, обойдены ею совсем). Радость наша бывает при этом так велика, что иногда лишает нас терпения и мы, не ожидая никаких серебряных и золотых свадеб, громко приветствуем союз писателя с его музой, хотя бы этот союз был заключен совсем недавно и совсем свободно, без особых гарантий прочности.

Такую непосредственную, искреннюю радость вызвало в нас появление «Голоти», рассказа г. Винниченка. Хотя уже первые шаги этого писателя завоевали нашу симпатию к нему, но «Голота» усилила ее и вызвала именно ту радость, которая ищет себе исхода и даже требует себе коррективов, чтобы не превратиться в

тот бесполезный и комический восторг, определяемый несколько нелестным эпитетом. Хотя мы не принадлежим к присяжным критикам, но привыкли давать себе отчет в литературных впечатлениях и думаем, что г-ну Винниченко (а может быть и его читателям) представит некоторый интерес искреннее и сознательное выражение мнения о нем со стороны его старшего товарища по литературе, могущего, конечно, ошибаться больше, чем это свойственно заправским критикам, но зато неразрывно связавшего судьбу своей души с судьбой той категории литературы, к которой он принадлежит вместе с разбираемым автором и к которой, поэтому, он присматривается особенно пристально, особенно тревожно. Каждый новый талант «спасителен» для него, каждая волна макулатуры грозит гибелью, — бесплодно и стыдно взывать о помощи из таких волн, но естественно радоваться, когда можешь забыть о них!..

Когда в 1902 году впервые появилось в литературе имя г. Винниченко, то оно было встречено несколько недоверчиво. Г-н Личко в «Литературно-Науковому Віснику» (февральская книга 1903 года, статья «Талан чи випадковість») спрашивал по поводу «Сили і краси» г-на Винниченко: не случайность ли это, что молодой, никому неизвестный автор проявил в своем первом произведении что-то привлекающее внимание? начинающий ли это, или уже на первом шагу кончающий талант, а может быть и вовсе не талант? Такая недоверчивость по отношению к бесспорно талантливому рассказу наверное покажется преувеличенной для всякого, кто читал этот рассказ, первый по времени напечатания, но второй по времени написания. Г. Винниченко хорошо сделал, что пустил для начала в печать этот рассказ, а не тот, который действительно был написан первым, но напечатан в 1903 году под заглавием «Народній діяч». За неумелостью письма в этом перверде г. Винниченко читатель мог бы и вовсе проглядеть признаки таланта, и г. Винниченко приш-

лось бы дважды «начинать». Рассказ «Народний діяч», пожалуй, лучше было бы и вовсе не печатать, а приберечь его в портфеле, чтобы использовать как материал при будущей работе, тем более, что, как мы дальше увидим, многое намеченное кое-как в «Народнім діячі» было потом развито с большей вдумчивостью, и техникой в последующих рассказах. Рассказ «Народний діяч» испорчен, прежде всего, центральной фигурой, именно «народного діяча». Деятель этот, 22-летний студент, совершенно случайно попал в число исключенных за «беспорядки», но все-таки возомнил себя после этого не на шутку народным деятелем, а так как к тому времени он (тоже случайно) познакомился с хорошенькой барышней, украинской патриоткой, то и решил, что он деятель именно украинского народа. Первые строки его характеристики довольно удачны и не лишены юмора, но дальше юмор переходит в шарж, так как деятель изображен решительно слишком наивным не только для 22-летнего студента, но даже для подростка-гимназиста. «Деятельность» его заключается в бестолковой игре в хозяйство у себя в имении, в пошении «козацького жупана», который крестьяне называют «черкесом», в сованьи кому попало и как попало случайных украинских книжек да еще, пожалуй, в ухаживаньи за крестьянкой Галей; от хозяйства его скоро отваживает управляющий, любовник его матери, беззастенчивой belle femme; в раздаваньи книжек герой сам разочаровывается, узнав, что «читатели» употребляют их на «цигарки», от ухаживанья его освобождает сама Галя после того, как он от проповеди платонической любви простирает свое благородство до формального сватовства, — «паничу» остается вместе с приехавшими за ним товарищами вернуться в город в ряды кутищей «золотой молодежи», что он и делает к удовольствию своей свободной от предрассудков мамыши; Галя тоже со временем отправляется в город, где и попадает скоро в кафешантанные «этуали». Эта финальная сцена удачна. Фигура этой

Гали обрисована в рассказе лучше всех других, ее психология интересна и правдоподобна, но только если забыть, что поводом к этой психологии послужила каррикатурная личность «діяча», над которым решительно все смеются по заслугам, кроме почему-то Гали, которая вовсе не глупая девушка и могла бы, кажется, видеть, насколько смешон этот «діяч». Но он, по воле автора, Гале не смешон, напротив, нравится настолько, что она готова увлечься им беззаветно. Она не сомневается насчет своей будущности. Она сознает, что она паничу «нерівня», и не только не ожидает, но даже не желает брака с ним; ей кажется немыслимым жить со свекровью-барынею и быть едва терпимым членом чуждого ей общества. Ей сначала просто обидно, а потом смешно слышать его «предложение»: но еще больнее было ей раньше, когда он проповедывал ей платоническую любовь. Она просто и естественно любит своего «нерівню» и чувствует, что она уже бесповоротно «зведена з ума», так как нравственно навсегда выбита из колеи. «Парубка я не полюбила б», — говорит она, — «не змогла б. Вони такі брудні, лаються... Ні... А ви такі гарні, чистенькі... потім, ви якісь чудні собі...» Панич научил ее знать цену красоте, она уже знает, что красота — сила и ей жаль истратить эту силу «даром» среди людей, которым она не нужна и во всяком случае не так важна, а между тем Гали может только «продать» эту силу или «змарнувати»; другого выхода нет.

Г. Винниченко сумел подойти к избитой теме романа «панича з дівчиною» с новой, глубокой и оригинальной точки зрения. Девушка страдает и нравственно гибнет не оттого, что покинута, что «віночка втерляла», что «покріткою стала», матерью никем не признанного ребенка, нет, ничего этого с ней не случилось, даже «люди не сміються й батько не лає», общественное мнение довольно снисходительно к их «жениханню», панич предлагает венчаться (хотя в душе и рад, что «жертва» не принята Галей), а батько, человек

с своеобразной философией какого-то высшего индиферентизма и к тому же до бесхарактерности добродушный, совершенно не вмешивается в дела своих детей и даже готов покрывать их. Галя глубоко страдает оттого, что не видит «честного», т. е. нормального выхода из своего положения. Нормальный выход настолько трудно найти, что если бы даже вместо смехотворной фигуры «дйача», был не просто «чуждый», а в самом деле оригинальный, недюжинный человек (каким, повидимому, считала его Галя), то драма получилась бы более глубокая, более захватывающая, но все-таки могла бы окончиться тем же финалом. Эпизод с Галей заставляет читателя жалеть, что это только эпизод и что он вставлен в такую неподходящую для него рамку. В рамке этой есть несколько живых блесков, но все же они не выкупают общего бесцветного и безвкусного тона рассказа, в котором чувствуется какая-то «тенденция», но никак нельзя уловить, в чем она заключается.

После этого первого рассказа, второй рассказ Винниченко «Сила і краса» представляет большой шаг вперед, как с внешней так и с внутренней стороны. Автор уже лучше владеет диалогом, характеры определеннее, наблюдения тоньше и глубже, хотя фабула и психологические переживания все-таки оставляют много желать. Опять таки приходится забывать главную причину психологии главной фигуры для того, чтобы оценить самое изображение этой психологии. Дело в том, что трагическая дилемма выбора между красотой и силой, стоящая перед героиней, далеко неясно выражена конкретными воплощениями ее. Представитель силы — безобразный Андрий, ловкий вор, умеющий подчинить своему влиянию товарищей, но избегающий «работать» при помощи физической силы, которую он применяет только для укрощения своей любовницы Мотри, героини рассказа; представитель красоты — красавец Илько, скорее грабитель, чем вор, наоборот, предпочитает драться, поджигать и даже убивать, чем

«приставляться», но нравственно пасует перед своим ловким товарищем Андрием и пассивно присутствует при том, как Андрий нещадно колотит Мотрю за него же, Илька. А Мотря, дочь опять таки вора, колеблется выбором между сильным волей Андрием и красавцем Ильком. От Андрия у нее уже есть ребенок, Андрий более склонен повенчаться с ней, но безусловно требует, чтобы она после венца уже не смела «бегать» к Ильку, но именно этого последнего условия она не может исполнить. Она, как и Галя в «Народнім діячі», не потому живет «вне колен», чтобы ей это было приятно или безразлично, нет, она тоже тоскует по нормальной жизни, но не находит в себе самой силы устроить эту жизнь. Ей «робиться весело» при виде красивого Илька и влечет к нему непосредственно, но как подумает бросить Андрия, «то якось і жити не хочеться». Положение замужней, венчанной очень привлекает ее и ради себя самой и ради ребенка, которому «треба батька», она даже формалистка в этом вопросе: пока она не венчана, она считает себя в праве бравировать отца своего дитяти и открыто бегать к другим (иногда просто «для пробы», защитит-ли ее Илько от побоев Андрия), но после венца, которому должны предшествовать и «рушники» и «старости», она уже не видит нравственной возможности быть неверной женой, все равно, будет-ли ее муж Андрий или Илько. Впрочем, Андрий просто грозит убить за неверность в браке, а на защиту такого мужа, как Илько, Мотря не надеется, хотя Илько и говорит, что жену выступил бы защищать даже от Андрия, если бы тот вздумал заявлять претензию, но Илько относится крайне вяло к возможности жениться на Мотре, хотя ему и тяжела мысль отказаться от нее совсем. С Андрием у него отношения прекрасные, так как тот всю свою ревнивую злобу срыгает исключительно на Мотре и только от нее требует решения запутанного положения.

Представляется совершенно непонятным, почему «сильный» Андрий не пробует употребить в этом столь важном для него деле своего влияния также и на товарища, который до непостижимой степени «пасует» перед ним; странно также, почему он не решается пригрозить убийством любовницы, как собирается грозить жене, и после замужества Мотри не видит возможности устроиться «втором». Такое уважение к формальному браку у всех троих как то мало обосновано. Очевидно Андрию ничего не стоило бы отделаться, при желании, от Илька, и не венчаясь с Мотрей. Автор хочет показать, что Илько необходим Андрию, как товарищ-вор, но, собственно, по темпераменту своему Илько довольно плохой партнер для Андрия — у них совершенно разные «методы» «работы» и странно, зачем умный Андрий настойчиво навязывает Ильку роли, на которые тот вовсе не способен. Ведь Андрий видит Илька насквозь и мог бы лучше им распорядиться. С другой стороны, не совсем ясно, почему Илько пасует перед Андрием, так как тот же Илько держится очень независимо в своей семье, вовсе не признает нравственного авторитета отца, а с товарищами еще на школьной скамье всегда первый лез в драку и вообще никогда никого не боялся, кроме того случая, когда товарищеское чувство заставляет его согласиться на неприятную ему роль в затее. Вне отношений с Мотрей Илько представляется и сильнее и решительнее Андрея, а колебания в вопросе, как поступить с Мотрей — легко объяснить не столько отсутствием силы воли, сколько недостатком любви к Мотре и желанием сохранить свою холостую свободу. С другой стороны, и нерешительность Мотри объясняется не одним колебанием между силой и красотой; тут играет роль и забота о судьбе ребенка, который Ильку чужой, и забота о собственном благосостоянии, так как Андрий бережлив, а Илько расточителен, потому что «добріший» Андрия. Возможно, что эти два соображения решили

бы дело в пользу Андрия даже и в том случае, если бы он вовсе никакой «силой» не обладал. Ведь и так Мотря окончательно отдает предпочтение Андрию именно в ту минуту, когда Илько проявляет силу и бросается на Андрия с намерением убить, правда, не за Мотрю, а за голубя, которого Андрий тиранит на зло Ильку. Илько, выносивший спокойно страдания любимой женщины, не может вынести вида замученной птички и вдруг перестает пасовать перед сильным Андрием. Мотря же должно быть обиженная таким вниманием к птице, какое в свое время не было оказано ей, кусает Ильку за руку и тем помогает Андрию победить Ильку. Затем Мотря выходит замуж за Андрия и отправляется с ним в ссылку. Этот конец, как и вообще все указанные лишние элементы, сильно затемняют основную тему и оставляют в читателе, несмотря на замечательно верные и тонкие психологические штрихи в обрисовке внутренней драмы Мотри, чувство неудовлетворения.

При всех недочетах и промахах «Сили й краси» нам кажется странным, как мог первый критик г. Винниченко сомневаться в таланте молодого автора, прочтя этот рассказ. Талантливый человек может случайно наделать промахов в своем сочинении, но бес-талантный не может случайно проявить то, чего у него нет. Только талант мог создать эти живые фигуры, эти естественные диалоги и, в особенности, эту широкую, яркую картину ярмарки, на фоне которой разыгрываются воровские похождения героев. Эта картина выкупает случайность помещения самой драмы в воровскую среду (ведь борьба между нравственной силой и красотой вовсе не присуща именно этой среде, скорее наоборот), также как и живое изображение тюремных сцен заставляет простить неожиданный оборот, в силу которого поймавшийся в преступлении Илько оставлен был автором на свободе, а ловко извернувшийся Андрий как-то очутился в тюрьме. Эти бытовые картины хороши сами по

себе, как и всегда у г. Винниченко. Неприятно поражает также попытка автора в «идейном» разговоре между двумя героями обосновать их «деятельность» более глубокими мотивами социального свойства. Конечно, среди воров и разбойников встречаются люди с чисто реформаторскими наклонностями, о чем свидетельствует вместе с историей и мировая литература, и народная поэзия, но герои г. Винниченко ничем не напоминают этого типа, они слишком мелкотравчаты и в чувствах и в поступках, поэтому фраза Илько о том, будто они «з бідних не деруть», а только «з багатів», отзывается лицемерием или авторской «выдумкой», так как эти «идеи» вовсе не мешают приятелям фактически «драть» главным образом с крестьян, вовсе не принадлежащих к «багачам», а скорее равных по положению самим героям. Впрочем, г. Винниченко в этом неверном штрихе повторил ошибку, которая проходит красной нитью через сочинения более опытных писателей, например, через роман Мырного и Билого «Лихі люди», и через роман Горького «Трое».

Следующий за «Силою і красою» рассказ Винниченка «Біля машини» представляет сплошь бытовую картину, в которой на фоне тяжелого труда в экономии выступают фигуры эконома Гудзика, пронырливого и ожесточившегося от деморализующего положения «погонщика людей», Химы, развращенной «панскими» соблазнами работницы, порочного панича Янка, выбирающего себе «біля машини» (молотилки) девушек, как коров на ярмарке и, наконец, двух «скотоводов» Карпа и Андрона, направляющих глухое недовольство товарищей непосредственно на личность эконома и вынуждающих у него полную расплату по болям и угрозой стачки. Побитый экономом расплатился, приостановленная было машина снова пошла в ход, но — «скінчивши виплату, Гудзик, модиска (его невеста), її батько і синенький ляшок (их гость) почали радитись»... На этом обрывается рассказ, как бы обе-

щая, что автор еще вернется к этой теме—и, действительно, он к ней скоро вернулся, попробовав раньше свои силы в ином направлении в двух рассказах уже не из народной жизни — «Заручини» и «Антрепренер Гаркун-Задунайський». Хотя их нельзя назвать плохими, но все же в них нет той яркости и свежести красок, какими отличаются «Сила і краса» и «Біля машини». При том в этих рассказах почему-то больше выступают недостатки стиля или скорее языка г. Винниченко. Его фраза вообще имеет тенденцию складываться по законам скорее русского, чем украинского синтаксиса, но в то время, как в диалогах персонажей из народа этот недостаток почти исчезает, в описаниях и в рассуждениях от автора он выступает наружу тем сильнее, чем сложнее самые описания и рассуждения. Даже лексические ошибки, очень редкие в рассказах из народной жизни, попадают чаще там, где речь идет о другой среде. Ими особенно пестрит рассказ «Заручини», где ломаная украинская речь студентов, которую автор видимо старался изобразить «фонографически» верно, в сущности, мало отличается от речи самого автора, что едва ли входило в намерения г. Винниченко. Злоупотребление словом «якийсь» назойливо бросается в глаза, сообщая стилю расплывчатость и неопределенность. Там попадаются даже такие ошибки, как употребление слова «особистий» (личный) вместо «особливий» (особенный), «чинно» (что значит по украински «дейтельно») вместо «статечно, призвоіто». В разговорах главного действующего лица, студента Мыколы Семенюка, все это звучит естественно и даже уместно. Этот интеллигент видимо выучился украинскому языку по книжкам да от товарищей, также плохо владеющих родным языком, а расплывчатая, неопределенная фраза вполне подходит к этому юноше «з добримі надіями, хорошимі мріями і... малими силами». Но самому автору лучше было бы этого избегать, отделявая более тщательно свой стиль. Впрочем, не один стиль

портит, по нашему мнению, рассказ «Заручини», а прежде всего водевильный элемент, введенный без всякой необходимости в заурядную, но все-таки скорее грустную, чем смешную историю профанации чистой и наивной первой любви молодого студента и крушения его мечты о безобидном, хотя и несколько медянском личном счастье. Что любимая им и грубо влюбленная в него девушка обманывает его, решая выйти замуж за богатого купчика, а его, Семенюка, готовит в «друзья дома», в этом, конечно, ничего невероятного нет, но что ее «заручини» происходят в чужом доме, в отсутствии родных, живущих в том же городе, на балу по поводу другой помолвки, неожиданно для всех, настолько неожиданно, что Семенюк до последней минуты принимает объявление помолвки на свой счет, сидя рядом с женихом и невестой,—это представляется нам возможно только в водевиле. Конечно, у талантливого автора и водевиль может на время казаться правдоподобным, но едва опустится занавес, это впечатление правдоподобности исчезает; тоже происходит и по прочтении «Заручини», едва закрывается книга над последней страницей этого рассказа. Кроме этой неправдоподобности фабулы есть и некоторая неправдоподобность психологии героя. Как бы ни был увлечен хорошенькой барышней, «идейный», мечтательный и сентиментальный молодой человек, невероятно, чтобы именно такой человек продолжал считать ее «чистою, святою», искренней, кроткой и нежно заботящейся о нем после того, как она проявила грубую чувственность во время первого объяснения в любви (даже укусила Мыколу за щеку) и крайнюю вульгарность в «ласкательных» словах («Проклятый, глупый... плевать, пусть входят... загрызу, всего загрызу!»), резко оборвала его попытки продолжать и после объяснения в любви учить ее украинскому языку, заявила, что хочет поработить его с его «чистотой, невинностью, идеями» и, наконец, чисто самодурским приемом застала его в первый

раз в жизни пить водку («Я хочу, щоб ви зробили гидко... Я хочу, щоб ты для меня на все пошел, слышишь?») Но Мыкола настолько водевильно слеп, что отправляясь послушно пить водку против желания, еще умиляется, замечая, что барышня о чем-то перешептывается с купчиком: «мабуть просить, щоб не давав мені пити багато... голубонько моя мила!» После этого, пожалуй, было бы неудивительно, если бы даже неожиданный «пассаж» с обручением все-таки не отрезвил неисправимого идеалиста от веры в чистоту намерений «голубоньки милої». Но автор пощадил бедного Мыколу и, ценою страшного отчаяния вследствие разочарования в барышне, спас его несколько во мнении читателя, который, пожалуй, мог бы заподозрить этого идеалиста в близком умственном сродстве с детски паивным «діячем» и спросить автора: какое, собственно, нам с вами дело до этих... дураков. Впрочем, интерес этого рассказа заключается не столько в фабуле и фигуре главного героя, сколько в бытовой картине, изображающей пирующую мелкую буржуазию из купцов, чиновников и студентов в живом изображении второстепенных лиц (Ганенка, товарища Мыколы, купчика, Фомушки, развратного студента Ламазоди и прочих) и в верном наблюдении проявлений психологии героев, если опять таки забыть причины, вызвавшие такую психологию.

Тема «Заручин», собственно, чеховская: рассказ о том, как ломаются в безысходной пошлости житейской и без того «небольшие силы» среднего человека. Но Чехов умел глубже заглянуть в душу среднего человека и поэтому драма пошлости принимала размеры истинной трагедии, безвыходность которой, по крайней мере, при всех существующих данных, была для всякого ясна. Юмор в его сочинениях второго периода был подобен юмору шута в трагедиях, повторяющего смехом то же самое, что другие уже сказали со слезами. Нам кажется, что в таланте г. Винниченко мало черт, родственных Чехову, пожалуй,

есть только одна—умение изображать «настроение» обстановки и власть ее над человеком. Но с другой стороны, именно власти человека над обстановкой, т. е. его внутреннего «микрокосмоса», окрашивающего все внешнее в свой цвет (у Чехова большей частью серый), г. Винниченко не умеет изображать, от этого и юмор его не глубокий, чисто внешний, не проникающий в сущность явлений, не «окрашивающий» и потому часто кажущийся лишним или преувеличенным. Лишним он кажется нам в «Заручинах», преувеличенным в «Антрепренері Гаркун-Задунайському» и в «Мнімом господіні», о которых вообще много говорить не приходится, так как, повидимому, и сам автор неособенно серьезно отнесся к этим своим произведениям. Это шутки, которым только некоторая растянутость мешает быть только забавными, без примеси грусти и скуки. В «Антрепренері Гаркун-Задунайському» жизнь мелкого захолустного актера взята исключительно с комической точки зрения, и если у читателя все-таки являются грустные мысли по прочтении этого рассказа, то это уже не вина автора. Впрочем, таких рассказов много во всякой литературе, а в украинской они не кажутся особенно банальными только потому, что вообще не все еще банальные темы использованы украинскими писателями, о чем, пожалуй, читателям едва-ли стоит жалеть, а талантливым писателям уж и вовсе не стоит стараться пополнять такие пробелы в родной литературе. Есть, впрочем, и в «Антрепренері Гаркун-Задунайському» интересные черточки, присущие только украинскому театру и его деятелям, например, остроумное изложение «типичной» украинской драмы.

Рассказ «Мнімий господін» несколько оригинальнее, но не по теме, а по обстановке, в которую она помещена. Тема-то очень заезженная юмористами: как человек, не злой по натуре, становится «извергом и тираном» для всех окружающих, изводи их рассказами о своих болезнях, настоящих и особенно мнимых.

Но рассказу придает интерес и оригинальность обстановки, в которую он помещен и которая изображена г. Винниченко, как всегда, мастерски. Дело происходит в солдатской казарме. «Мнімий (мнительный) господін» — дежурный унтер офицер — не дает спать усталым солдатам рассказами о своей мнимой болезни и чтением вслух «історії» этой болезни, записанной со слов «Мнімого господіна» поневоле послушным грамотным солдатом. «Мнімий господін», как «начальство», не зол, не взыскателен, но солдаты его от всей души ненавидят именно за его рассказы, отказаться слушать которые солдатам, людям подневольным, невозможно. Рассказы эти изображены очень наблюдательно в смысле языка и стиля, но, пожалуй, слишком реально, так как и читателю по временам сообщается та скука, которую испытывают невольные слушатели мнимого господина. Юморист по натуре всегда сумеет избежать скуки, рассказывая даже о самых скучных вещах, поэтому нам кажется, что юмор не особенно свойствен натуре г. Винниченко, хотя талант помогает ему справиться и с чуждыми его натуре приемами творчества.

Мы несколько нарушили порядок изложения, упомянув здесь о рассказе «Мнімий господін», который является последним из напечатанных сочинений г. Винниченко, но мы хотели кончить речь о его юмористических произведениях и обратиться к произведениям серьезным по тону и по замыслам, которые кажутся нам более типичными для г. Винниченко. Да, повидимому, не нам одним серьезные, главным образом, общественные темы кажутся более родственными таланту г. Винниченко, вероятно этим соображением объясняется помещение издателями Львовской «Видавничої Спілки» в одной книжке вместе с рассказами г. Винниченко двух рассказов мало известного автора В. Деде под заглавием «Боротьба» и «Суд», которые хотя значительно уступают произведениям самого Винниченко, но все же несут следы или влия-

лиия или случайного духовного родства с ними. Земский начальник, творящий «суд» и рукопашную расправу над крестьянами, обрисован грубыми и трафаретными штрихами, каких мы не видим у г. Винниченко, но вырисовка деталей наружности действующих в рассказе лиц и изображение настроения массы напоминает приемы г. Винниченко, хотя и в несовершенном виде. Тоже можно сказать о рассказе «Боротьба», но уже по сравнению не с худшими, а с лучшими вещами г. Винниченко. В «Боротьбі» г. Деде мы находим черту, которой нигде не встречаем у г. Винниченко и об отсутствии которой жалеть не приходится, а именно постоянные комментарии от лица автора поступков и характеров действующих лиц. Отчасти это объясняется избранной автором «Боротьби» формой рассказа от первого лица, которая редко выходит удачной, отчасти, может быть, самой темой, при разработке которой автору трудно было сохранить объективный тон. Среда суровой, мертвящей дисциплины, в которой задыхается и отчаянно бьется мысль и чувство сколько-нибудь выдающихся людей, изображена такими мрачными красками, что рассказывать о ней «от первого лица» спокойно, пожалуй, и нельзя, но тогда жаль, что автор не избрал другой формы, так как личность рассказчика, менее интересно обрисованная, чем те, о которых он рассказывает, иногда совсем некстати выступает и врезывается своими суждениями в самую живую, захватывающую или напряженную сцену. Без этого рассказ много выиграл бы, его сильное, энергичное письмо еще сконцентрировалось бы и тогда эта вещь не уступила бы лучшим произведениям г. Винниченко, какими, по нашему мнению, являются рассказы «Контрасты» и «Голота», особенно вторая.

Если бы рассказ «Контрасты» был напечатан в одной книге с рассказами «Біля машини» и «Голотой», то получилось бы нечто вроде трилогии. Они взаимно дополняют друг друга.

Если помнит читатель, «Біля машини» кончается советом временно побежденного «эконома» со своими товарищами по общественному классу, советом, очевидно, о том, какими мерами сломить вышедшую из повиновения чернь. Чем кончился этот совет, автор в этом рассказе не говорит. Но вот в «Контрастах» мы встречаем «чернь» уже в бродячем состоянии, на положении безработных. Положение это само по себе ужасно, но еще ужаснее представляется в виде контраста едущей с пикника веселой и несколько подвыпившей компании провинциальной интеллигенции, беззаботно повеселившейся на средства миллионерши из простого звания, невесты красавца-скульптора, увлекающегося контрастами в искусстве и в жизни. Скульптор смотрит с чисто артистической точки зрения на контрасты даже своего собственного, в сущности фальшивого и двойственного, положения. Контрасты его не возмущают, он любит их, видит в них зысний смысл и наслаждение жизни и искусства, считает их законными, каковы бы они ни были. Но вдруг он встречается такой «контраст», который заставляет его забыть на время свой культ контрастов. На степи вокруг костров собралась толпа каких то серых, насквозь пропыленных полуголых людей и делает над огнем что-то непонятное. На настойчивые вопросы миллионерши и ее гостей один из серых людей отвечает, что это товарищи «ходить коло себе... чепуряться... мужа в дорозі завелась...» и вот люди истребляют огнем паразитов. Серый человек говорит все это добродушно, с покорной грустью также рассказывает он о блужданиях своих товарищей, земледельцев без земли, рабочих без работы, в поисках тяжелого, неблагодарного труда, о неурожаях, о голоде, о безнадежной безвыходности. Он говорит просто, без аффектации, без желания разжалобить, но жгучая, невыносимая жалость овладевает слушателями, и миллионерша при помощи жениха и служанки принимается кормить толпу безработных остатками пикничного

угощения. Толпа сначала подступает сдержанно, но затем при виде хлеба ее сдержанность исчезает. «Робиться щось страшно. Гомін, крики, лайка, прохання, сльози, звіряче ревіння, гарячі, жадні погляди, великі, чорні руки, змучені обличчя, брїлі, хустки, картузи... все це мішається межи собою, хвилюється, кипить. І потім цей запах, важкий, кислий, якийсь запах поту...» Скульптор потрясен этим слишком сильным контрастом голодной толпы с сытой пикничной компанией, беспомощно лепечет: «Не можу... не можу дивитись... Я впаду...» Миллионерша подавлена, она видит, что ее помощь—ничтожная капля, исчезающая в море нужды. Весь запас пищи роздан, а голод не утолен, еще хуже растравлен. Она раздает им все свои карманные деньги. Скульптор следует ее примеру. Но и деньги их—капля в море. Раздраженная видом золота толпа становится страшной. Ужасную сцену прерывает гроза. «Пани» уезжают. «Спасителі наші...» напутствуют на прощанье серые люди панов, но миллионерше слышится в этом «не то докір якийсь, не то образа...» Укрываясь от дождя под повозкой, она вспоминает о безработных, беззащитно мокнущих в степи и ей «стає якось ніяково й важко, як у чоловіка, котрий десь або набрехав багато, або вкрав щось і щасливо утік звідти». А скульптор, забыв о собственной философии контрастов, как высшего смысла и наслаждении жизни, нападает вдруг на настоящих философов с их отвлеченной моралью. «Філософія життя, філософія моралі, краси... Ні, ти дай таку філософію, щоб я міг навчити цих людей бути щасливими... а їх мільйони». Скульптор при этом случае брюзжит против «категоричних імперативів і абсолютів».

Скульптор забыл, что его собственная «философия», теория «контраста для контраста» гораздо безразвестнее ни в чем неповинных «императивов и абсолютов», да, впрочем, эта теория сама собой разлетелась в прах при первом приближении самого страш-

ного и самого грандиозного контраста—социального. Скульптор упустил из виду, что именно проснувшаяся жалость и смутное чувство «категорического императива» заставили его самого живо проникнуться ужасом положения этих голодных бедняков и что, во всяком случае, не философы виноваты, если этот «категорический императив» ненадолго овладел его артистической душой.

Скульптор и миллионерша увлеклись восторгами любви под аккомпанимент бури, а потом бешеным галопом умчались, встретив еще раз на пути благодарящих бедняков. Скульптор опять заговорил прежним тоном о менее страшных контрастах. «Контрасты, контрасты, контрасты», кончается рассказ и, действительно, автор собрал в этом небольшом очерке много контрастов в положениях, в характерах, в настроениях людей и природы, изобразил их рельефно, сильно, но все они бледнеют перед тем грозным контрастом, который превратил в ничто поверхностную эстетическую философию скульптора. Как-то чувствуется, что сам автор не остановится подобно своему скульптору на простом созерцании контрастов, не сделает их самодовлеющей целью своего творчества, но и не отмахнется от них, не забудет среди других впечатлений.

«Контрасты» были напечатаны в октябре 1904 г., а в январе 1905 уже появилась «Голота», и в ней мы нашли то, чего ожидали по прочтении «Контрастов». Автор анализировал толпу, разложил ее на личности и, таким образом, углубил и обострил ее психологию. Это уже не безыменная толпа, из которой выделяются несколько личностей, более заметных (Карпо и Андрон в «Біля машини»), а иногда как будто случайно замечены автором (Хима, Федоська там же); сплошная несерая масса, на фоне которой движутся постоянно, сливающиеся с ней, силуэты, как это мы видели в «Контрастах». Нет, это уже собрание определенных личностей, объединенных общими условиями жизни, но имеющих каждая свою физиономию, резко отлич-

ную от других. У каждой личности своя драма, не подчиненная другим, а только связанная с другими, опять таки в силу общих условий. Этим «Голота» напоминает Гауптмана «Ткачей», хотя в ней нет никакого подражания пьесе Гауптмана. И форма (недраматическая), и план, и группировка основных мотивов—все другое, но отношение к «человеку толпы», к его личности то же, что у немецкого драматурга ново-романтика, прошедшего через горнило и романтизма, и натурализма. Для г. Винниченко, как и для Гауптмана, человек толпы уже не бутафорская принадлежность, как это было у старых романтиков, не манекен для примерки костюмов, сшитых из «человеческих документов», как это было у натуралистов, нет, у них «человек толпы», человек в полном смысле слова, но он не выведен из толпы, не поставлен в одиночку или в искусственную группу для художественной студии, как это было у русских реалистов, а, напротив, оставлен в своей среде и вместе с ней выдвинут на первый план так близко, что и среда перестала уже казаться фоном, расчленившись на равноценные, но неравнозначущие фигуры. У Гауптмана все действующие лица, члены толпы его «Ткачей», связаны не только общими условиями жизни, но и общим настроением, проходящим разные фазы и принимающим разные оттенки у разных личностей. У г. Винниченко они связаны еще и фабулой, развитию которой они так или иначе содействуют, но как ни сильно настроение «Ткачей», как ни интересна фабула «Голоти», все-таки не в них одних весь интерес этих произведений. Мы можем представить себе этих же лиц при другом настроении, связанных другой фабулой, и все же они не теряют значения и интереса, каждое из них, как это бывает и в действительной жизни, служит еще и само себе целью, и потому у читателя нет того впечатления, которое получается по прочтении любого произведения писателей старых школ, а именно, что умри

главный «герой» или исчезни главный тезис произведения, так «второстепенным» лицам уже и делать на свете нечего, хоть сейчас помереть, так как они только и жили для «освещения» или «оттенения», а сами по себе никому не нужны. Такой прием в искусстве соответствует совершенно прежним философским и этическим взглядам на жизнь и людей: «герой и толпа», «личность и среда», «столкновения общественных групп», «борьба массовых инстинктов» — вот главные темы прежних философских трактатов и беллетристических сочинений, и как ни широк был демократизм у многих из авторов, как ни глубокий был их анализ, как ни увеличивалось число «героев» за счет «толпы», а все еще оставался осадок не поддававшейся старым приемам анализа людской «массы», которая представлялась страшным, темным чудовищем, как будто уже не человеческой породы; все еще были люди «среды», никакого иного назначения не имевшие, как именно служить кому-то средой, все еще были «орудия сил», помимо этих «сил» никакого интереса и значения не имевшие. Но вот мало-помалу выработался новый взгляд, восторженно воспринятый ново-романтиками в искусстве, а именно, что ни в природе, ни в жизни нет ничего, что было бы само по себе, так сказать по праву рождения, второстепенным, что каждая личность суверенна, что каждый человек, каков бы он ни был, есть герой для самого себя и часть среды по отношению к другим и что поэтому только в личной лирике является естественным тот литературный прием, который выдвигает на первый план одну личность, как бы изолируя ее от всех остальных, а в остальных родах литературы этот прием фальшив и бесплоден, там все личности должны быть одинаково «суверенны», хотя роли их могут разниться об'емом и качеством. Конечно, не все ново-романтики и не во всех своих произведениях в одинаковой чистоте выдерживают этот новый и практически очень трудный для писа-

теля принцип, но он уже может служить критерием для истинного понимания и оценки произведений писателей новой формации, которые не всегда называют себя ново-романтиками, иногда даже враждебно относятся к этому названию, но фактически восприняли этот главный принцип, на который мы только что указали, и который впервые был во всей чистоте применен в изящной литературе немецкими ново-романтиками, а из них раньше всех Г. Гауптманом. Мы считали не лишним напомнить этот генезис истинного демократизма в искусстве в виду того, что именно из демократического лагеря чаще всего раздаются нападки на ново-романтиков за их якобы «сверхчеловеческий аристократизм» и презрение к «толпе». Истинный ново-романтик презирает не самую толпу, т. е. не личности, составляющие толпу, а тот рабский дух, который заставляет человека добровольно причислять себя к толпе, как к чему-то стихийному, поглощающему, нивелирующему, стирающему индивидуальность, приносящему ее в жертву инстинкту, стадности. Ново-романтик противопоставит толпе не героя или избранную личность, а общество сознательных личностей, в котором она, эта толпа, растворилась бы без остатка; общество существует пока только в идеале и всякий способствующий приближению и осуществлению этого идеала есть, по мнению ново-романтика, «сверхчеловек», в противоположность прежнему «человеку толпы», добровольно приносившему себя в жертву бессознательным инстинктам неисследованного собирательного темного чудовища массы. Но невольные жертвы этого чудовища никогда не вызвали презрения такого ново-романтика, об этом достаточно свидетельствуют произведения лучших представителей этого литературного направления, к которому часто «примазывались» разные «сверхчеловечки» из чуждых ему по духу литературных групп и под его флагом выставляли чуждые ему принципы и чувства. Напротив, им уделялось полное

внимание, их погибшая личность спасалась от забвения, иногда даже окружалась ореолом мученичества (например, Ганнеле). Но такова участь всех сильных литературных течений, что они невольно увлекают за собой и выносят на поверхность разные щепки и мусор, мутящий по временам их чистую струю. Вдумчивый читатель и критик должны уметь отличить наносные элементы от основных.

В «Голоті» г. Винниченко главный принцип ново-романтической школы применен в полном объеме. Г. Винниченко взял объектом своего наблюдения небольшую толпу людей, 12 человек рабочих в экономике, но зато всю ее изучил и расчленил и выяснил личность каждого члена в ее сущности и в ее отношении к окружающим. От этого не уничижился коллективный характер жизни и деятельности этих людей, но представился в новом свете, и даже бессознательные поступки так освещенной толпы получили определенное значение и вызывают сознательное отношение к ним читателя. И ни одну из этих личностей нельзя назвать «второстепенной» в техническом смысле этого слова. Самые зависимые, подчиненные в общественном смысле личности занимают в повести самостоятельное место, имеют независимое «суверенное» значение. Такова, например, судьба умирающего бездомного старика Панаса, лица почти «без речей», трагичная сама по себе, независимо от того, какое значение она имеет для поступков остальных его товарищей. Старик этот изжил свои силы «на чужей роботі», а теперь ему не находится места где умереть, из экономики гонят, потому, «экономика — не больница», в настоящей больнице едва ли есть место для хроников, а в родной деревне у Панаса никого и ничего нет. Из-за него идет спор везти ли его или нет, по приказанию приказчика, «в волю», не умрет ли он по дороге, не будет ли это «душегубством»; этот вопрос служит пробным камнем солидарности «голооти» между собой, но сам Панас к

этому безучастен, он уже не от мира сего, «хай везуть... все одно... чи тут чи там...» Люди вокруг него спорят о счастье, о социальном благополучии, о правде, о боге, Панас же только раз вступает в разговор: «Коли має чоловік здоров'я, то й щастя має, а загубив здоров'я...» и то кашель не дает ему окончить его единственной реплики. Этот человек заеден жестокой средой, но и сам он часть среды для окружающих товарищей, он своим жалким положением ухудшает их обстановку, вносит лишний тяжелый вопрос в их и без того тяжелую жизнь; он призрак их собственной будущности; по временам этот «обесцененный» умирающий становится центром внимания всех остальных и тогда они нравственно зависимы от него, его два слова «хай везуть» звучат как будто «прощаю и разрешаю» и так, повидимому, понимают их все, так как даже решительный и мрачный работник Трохым, угрожавший «побить морду» всякому, кто повезет больного, не решается открыто протестовать против своего соперника временного батрака «хазяйського сина» Андрия, вызвавшегося везти Панаса, а тайно мстит ему, подбросив в его вещи украденный у барского гостя, учителя, орден, «миндаль». «Миндаль» же эта играет видную роль в драме другого загнанного существа, девочки — «попихача» Марынки, личности, которая по старой литературной традиции никак не должна бы иметь самостоятельных драм. Девочка эта, запуганная до потери чувства действительности, кажется всем «засмоктаною», щеням, кошеням», каким-то ничтожеством, так сказать «бесконечно малой» величиной, а между тем она одним своим неожиданным поступком взбудораживает всех окружающих и заставляет самых сознательных из них считаться с собой. Но самый поступок — именно кража «миндалі» — не был по существу неожиданным. Этот бездомный, сиротливый, беспомощный ребенок глубоко чувствует свое непосильно тяжелое положение, он еще не успел «обтерпеться» за свой короткий век,

он инстинктивно ищет выхода из-под гнета и нет никого, кто бы помог найти этот выход. Но из разговоров старших товарищей по положению Марынка учится верить, что человек должен сам себе искать дорогу, потому что никто ему дороги не укажет, никто не поможет прожить без борьбы, каждый должен прежде всего о себе думать и этим только путем он может и другим помочь. Марынка слышит, что мораль обязательна только по отношению к людям своего класса, т. е. в данном случае по отношению к «голодранцам», а в отношениях с классом враждебным и чуждым, с «панам», эта мораль лишняя, даже глупо и вредно ее соблюдать; и это говорит самый старый и самый умный человек из всей «голоты», дядя Юхим. Затем, когда все другие так просто говорят, что не худо бы украсть «миндаль», за которую «казав буфетчик, можна трактир с катеринкою одкрыть», не естественно ли, что Марынка ухватывается за эту мысль. Ведь это, повидимому, единственный путь к спасению из панской неволи, ведь если можно одкрыть трактир, то можно и хату построить, уйти от панов и завести свое хозяйство, т. е. достигнуть того идеала земного благополучия, о котором постоянно мечтает вслух большинство окружающих девушку взрослых «голодранців». Кухарка Килина, например, надеется даже скорее достигнуть этого благополучия путем выхода замуж за «хазийського сина» Андрия, временно служащего в батраках, другие безнадежно вздыхают по «своій хаті» — иные в злобном отчаянии стараются заглушить в себе это стремление. Один только молодой батрак Кондрат находит, что своя хата и хозяйство только лишняя обуза: «Знаю, що як своє хазийство, то мороки багато, робиш не менше, як і по економіях, а клопоту... аж по вуха... а нема нічого, то й клопоту нема... Аби харч добрий та роботи менше та платили добре... то й жити якось можна...» Однако, и Кондрат заключает свою тираду грустным: «А що ж робитимеш». Видно, что и он

еще не вполне сжился с положением «чистого» пролетария, также как и батрачка Софийка, безприютная, всеми безнаказанно оскорбляемая женщина, тщетно старающаяся потопить свою тоску в водке и в «гульне». «Гуляй та й годі... Нащо нам хата... гуляй та й все», выкрикивает Софийка, но ее задор разрешается отчаянными рыданиями. Даже беззаботный глуповатый батрак Грыць перестает полудиотски смеяться при звуках песни о тяжелой жизни наемника и присоединяется к пению осмысленно, грустно и серьезно. Возлюбленная парочка Петрык и Санька говорят о том, как они поженятся и заживут своим домом, хотя никому да и им самим неизвестно, когда и как это может осуществиться; может быть они собираются копить свой грошовый заработок, так как у Саньки есть в натуре суховатая деловитость, смягченная только любовью к Петрыку да некоторыми нравственными устоями, мало пригодными в ее теперешней батрацкой жизни. Марынка не может надеяться ни на свой заработок (что может скопить «девченка на побегушках»), ни на замужество—она еще так мала, даже «гулять» ей еще не по летам, от водки ей делается дурно,—ей единственный выход—украсть вот ту самую дорогую вещь, за которую, говорят, можно «трактир открыть», и с храбростью отчаянья она совершает кражу, вызвав этим уважение к себе со стороны философа Юхыма, которому она доверилась, и озлобленного «попеченого» пролетария Трохыма, которому дед Юхим выдал ее тайну. Эти люди начинают после этого считаться с ней. Хотя они не особенно колеблются подкинуть «миндаль» Андрию, как только выясняется, что она вовсе не дорогая и ничего путного за нее купить нельзя, но их смущает одно: как быть с Марынкой. Трохыма ни мало не мучит совесть, что Андрий может по его милости невинно в тюрьму попасть—так ему и надо, «хазяйському сину», чтоб не подымал носа против «голодрабців», чтоб не возил умирающих бедняков,

куда прикажут, чтоб не мутил красавицы-батрачки Кылыны перспективой замужества и не отвлекал бы ее внимание от убогого товарища. Дед Юхым позаботился о том, чтобы все было построено ловко, да и все; чтобы с панов и деньги получить за открытие мнимого вора; ведь с панов, по его классовой морали, даже следует всегда сорвать, что можно—«з парши-вої вівці хоч вовни клопоть—дають—хватай, скубуть—тікай»—совесть его в этом направлении спокойна, с чужими все дозволено. Но Марынка—она ему теперь так верит, а тогда она будет считать себя обманутой, обманутой своими, «обізлився, зачерствів дівчина, буде така, як ти»,—говорит он Трохыму. И «зачерствілий, попечений» Трохым находит в своей душе нежные струны и в голове нежные звуки, уговаривая Марынку и доказывая ей, что «миндаль» совсем негодная и что о ней, мол, жалеть не стоит; он щадит Марынку, он уважает ее горе о разбитых надеждах; только, когда она сознается, что ей жаль Андрия, если тот попадет в тюрьму, хотя бы и в наказание за «дядька Панаса», которого она тоже жалеет, суровый Трохым не выдерживает нежного тона. Он про-низирует над этим «жалем» («мало, видно, ще били тебе, не вибили жалю»), злобно советует всех грызть, кусать, отгрызаться при первой возможности. «А будеш жаліти... чоловіком не будеш», убеждает он девочку, и нежность его опять возвращается. Но на безнадежный вопрос Марынки: «значить... ми тут і зостанемося?» он уже ничего не в силах был ответить, кроме жестокого «не знаю», и безутешная Марынка опять осталась в своем ужасном, беспомощном одиночестве среди бессильных ей помочь «своих» и безжалостных, безучастных чужих.

Когда Панаса увезли, Андрия выгнали из экономии за мнимую кражу, а Трохыма за строптивость, Кылына уехала в город к офицеру после окончательного краха ее надежд на замужество, Юхым запил очертя голову, положение Марынки осталось неизменным,

она не была наказана за кражу, ее никто не выдал, но от этой фигурки забитой девочки, когда она не знает, что сказать на прощанье уходящему Трохиму и дрожащими руками мнет картофельную шелуху, веет чем-то до ужаса безнадежным и невольным напряжением и тревожно задумываешься над дальнейшей жизнью этого ребенка, забывая, что рассказ уже кончен и фабула пришла к развязке, та фабула, в которой этот ребенок играл как бы случайную, эпизодическую, совсем «второстепенную» роль...

Мы нарочно взяли второстепенные фигуры Панаса и Марынки за исходный пункт анализа «Голоти», чтобы показать, как легко перемещается центр тяжести в сочинениях новоромантического образца с одних личностей на другие. Но в фабуле главное место принадлежит не этим личностям, а другим, которых мы до сих пор рассматривали как часть среды, окружающей Панаса и Марынку. По отношению к этим другим, т. е. к Килыне, ее жениху Андрию и безнадежно влюбленному в нее Трохиму, все остальные являются в свою очередь средой. Килына потому так жаждет выйти замуж за «хазийського сина», которого она по собственному признанию не любит, что ее пугает перспектива умереть бездомной, как Панас, быть всеми оскорбляемой, как «гулящая» Софийка или вечной невестой, как Санька; она не хочет, чтобы ее дети были безответными «попихачами» как Марынка, а сама она презираемой всеми, кто хоть немножко побогаче, «голодрабкою». Такая «гулящая», какой довольствуется Софийка, Килыну не привлекает, водки она не любит, в простых парнях красоты и привлекательности не находит; ей, подобно Гале в «Народнім діячі», тоже нравятся «гарні, чистенькі» паничи, хотя она не идеализирует их и в глаза говорит соблазнившему ее офицеру: «Вы меня не любите и я вас не люблю». Но офицер действует на ее чувственность, а рассказы диды Юхыма о привольной и бурно-красивой жизни содержанок действуют на ее вооб-

ражение, и Софийкино «гулять—так гулять» она понимает в смысле именно такой карьеры. Подобно той же Гале она знает, что красота — сила и что силу эту можно и, пожалуй, необходимо продать, чтобы вырваться из батрацкой каторги. Но у Килыны есть еще надежда на «честный» выход, т. е. выход замуж за хозяйского сына и ей кажется, что возьми он ее замуж, она будет любить его так, как еще никого не любила, так как самым фактом женитьбы на ней, «голодрабке», он докажет, что любит ее не только для себя, а и для нее, Килына только такую любовь считает настоящей, всякую другую презирает и не находит нужным с ней считаться. Килына горда, в ней сильно чувство собственного достоинства, недаром офицер называет ее «королевой неприступной», она искренна и откровенна до жестокости, она не лжет ни жениху, ни офицеру, а резко и прямо объявляет им цену, за которую она может отдать или продать свою красоту или любовь. От офицера она требует денег и роскоши, от Андрия положения независимой хозяйки, живущей «на сво́й во́лі», свободной от гнета свекра и родни. Даже ради этого желанного положения она не может лгать перед женихом: «От тобі й вся правда»,—заключает она свои требования и вместе с тем признания: «Хочеш бери, хочеш—ні. Я не обманю тебе». Благодаря этому ее поведение не имеет характера навязывания себя в жены Андрию—она не навязывается, а ставит свои условия. И пассивный Андрий уважает ее, по отношению к ней он не позволяет себе того заносчивого тона, которым он обзывает «голодрабцем», например, ненавистного ему Трохыма. Он чувствует себя чуждым в среде «голоты», которая попрекает его, что он, «хазяйський син», отбивает работу у батраков. Голота пьет его водку, не переставая бранить «дуків, багачів, хазяйських синів», насмехаясь над хозяевами, которые отдают своих сыновей в кабалу, и не сдаваясь на полуп'янные излияния Андрия: «я до вас як до

братів». И Андрию хочется уйти из этой среды и увести Килыну (хотя он не прочь бы «поженихатись» и без женитьбы), но суровый отец, семья, наконец, всякие соображения, что лучше подождать жнив и т. п. действует на него, борются с влиянием Килыны, он оттягивает решение, мямлит (подобно Ильку в «Смлі і красі») пока, наконец, неожиданная катастрофа с «миндаллю» круто решает дело: он с позором уходит домой, потеряв весь заработок. До свадьбы ли после этого. Надежды Килыны рушатся окончательно, она решает последовать первоначальному совету деда Юхыма и отправляется в содержанки к офицеру, хотя дед Юхым убеждал ее потом этого не делать, уязвленный ее упреком в желании «чужим соромом заробити». Хотя, собственно, Килыну подвинул на этот шаг не столько совет деда Юхыма, который он преподал по просьбе офицера, получив вперед деньги за эту «комиссию», сколько его еще прежние разговоры—вполне безкорыстные и собственная неотвязная мысль Килыны о том, что все равно батрачке «чесного» выхода из своего положения нет. Но гордой Килыне невыносимо тяжело было продаваться, и не случись этой катастрофы с Андрием, может быть она все-таки отстояла бы свое достоинство, хотя, кто знает, легче ли была бы и в нравственном смысле ее жизнь в патриархальной крестьянской семье на положении нежеланной, почти насильно вторгшейся в семью невестки-бесприданницы, безродной батрачки с сомнительной, в глазах «хазяйських дочок» репутацией. Было ли бы такое унижительное положение «чесним» выходом? Выдержала ли бы ее гордая натура ту мысль, что ее, наемницу, из милости приняли в «хазяйську хату»? А вырваться из этой хаты вместе с мужем, как она мечтала, не так было бы легко. Быть может, выносимее та открытая, ничем не прикрашенная сделка купли-продажи, на которую решилась несчастная «королева неприступная»... В нравственном смысле, быть может, выносимее был бы тот

выход, на который намекают некоторые сцены Килыны с Трохымом. Всегда резкая с «попечением» строптивым Трохымом, Килына раз была тронута его сурово-застенчивым признанием в том, что и ему нужна ласка, хотя он то ласки никогда не испытал, и его укор, что мол у Килыны ласка есть только для «хазийських синів» да для тех, у кого есть деньги. Гордая девушка смягчилась, почувствовала в этом «волке» Трохыме своего брата «голодранца» и уже готова была приветливо, дружески обойтись с ним, но его внезапный чувственный порыв испугал ее, заставил замкнуться в себя, и товарищ с товаркой разошлись опять врагами. Непосредственно-ли оттолкнуло ее проявление чувственности в этом человеке или она сама побоялась увлечься, хотя бы у Трохыма были и честные намерения,—пример Саньки и Петрыка ведь казался ей так недавно страшным,—или же опять всплыло в ее душе недоверие к мужчинам вообще, которые, по ее мнению, всегда рады «пожизвиться на дурничку»,—автор этого не поясняет. Возможно, что все эти мотивы играют роль в ее осторожном поведении с Трохымом. Когда же он, обиженный ее недоверчивой холодностью, ушел, бросив ей злые слова, она как будто раскаялась, но раскаяние это было бесплодно. Все-таки честный выход в смысле соединения...

---

## З М І С Т

### Статті.

|                                                      |     |
|------------------------------------------------------|-----|
| Кушала на Волині . . . . .                           | 3   |
| Не так тії вороги, як добрії люди . . . . .          | 19  |
| Спогади про Миколу Ковалевського . . . . .           | 27  |
| Утопія в белетристиці . . . . .                      | 34  |
| Два напрямлення в новейшій італійській літературі    | 87  |
| Малорусские писатели на Буковині . . . . .           | 128 |
| Новые перспективы и старые тени . . . . .            | 145 |
| Заметки о новейшій польской літературі . . . . .     | 174 |
| Європейська соціальна драма кінця ХІХ століття . . . | 207 |
| Винниченко . . . . .                                 | 233 |

