



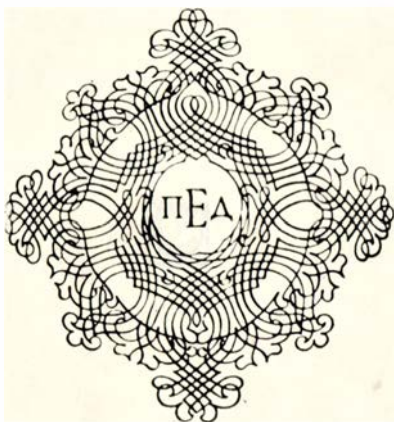
СТЕНДАЛЬ
ЕСТЕТИКА
РЕАЛІЗМУ



ПАМ'ЯТКИ
ЕСТЕТИЧНОЇ
ДУМКИ







СТЕНДАЛЬ



ОЦИФРУВАННЯ
КНИГ

hurtom.com

ПАМ'ЯТКИ
ЕСТЕТИЧНОЇ
ДУМКИ

ЕСТЕТИКА РЕАЛІЗМУ

ЗБІРНИК



КИЇВ
«МИСТЕЦТВО»
1983

Искусство — голос современности. Эта мысль лежит в основе эстетической теории великого французского писателя Стендаля (Анри Бейля), одного из основоположников критического реализма XIX столетия.

В книгу, которая является первым на Украине сборником трудов Стендаля по вопросам искусства, вошли — либо в сокращенном виде, либо в фрагментах — «История живописи в Италии», «Расин и Шекспир», «Салон 1824 года», «Рим, Неаполь и Флоренция», критические статьи и записки в дневниках.

Утверждая искусство жизненной правды, эти произведения свидетельствуют о революционном, новаторском характере эстетики Стендаля.

Во вступительной статье рассмотрены основные положения эстетической теории Стендаля, построенной на материалистических началах и передовых политических идеалах его времени.

Книга рассчитана на широкие читательские массы.

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

Переклад з французької М. Я. ОВРУЦЬКОЇ

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

Рецензент перекладу — М. М. ЛИСЕНКО

Переклад здійснено за виданнями:

Histoire de la peinture en Italie par de Stendhal (Henri Beyle). Seule édition complète. Paris: Michel Lévy frères, libraires-éditeurs, 1868.— 432 p.; Stendhal (Henri Beyle). Racine et Shakespeare. (Etudes sur le romantisme). Paris: Calmann-Lévy, éditeurs, «S. a.» — 324 p.; Rome, Naples et Florence. Par M. de Stendhal. Paris: Delaunay, libraire, 1826, t. I — 304 p., t. II — 348 p.; De Stendhal. Oeuvres complètes. Mélanges d'art et de littérature. Paris: Michel Lévy frères, libraires-éditeurs. 1867.— 350 p.; Stendhal. Oeuvres complètes. Vol. XX.— 267 p., vol XXI — 293 p. Pierre Larrive, imprimeur-éditeur. Paris.— 1951; Promenades dans Rome Par de Stendhal. Seule édition complète. Paris: Michel Lévy frères, libraires-éditeurs, 1858. Première série — 369 p., deuxième série — 379 p.; Stendhal. Le rouge et le noir. Chronique du XIXe siècle. M.: Editions en langues étrangères, 1957.— 542 p. Stendhal (Henri Beyle) Vie d'Henri Brulard. Autobiographie. Paris: G. Charpentier et Cie, éditeurs, 1890.— 327 p.

Стендаль (Анрі Бейль, 1783—1842) належить до митців, чії естетичні ідеї становлять систему загальних принципів, що знаменує народження нового художнього методу. Борючись за мистецтво життєвої правди, яке відбивало б дійсність, мистецтво, побудоване на матеріалістичних засадах і передових політичних ідеалах, Стендаль став одним з основоположників критичного реалізму XIX століття.

Минуло двісті років з дня народження великого французького письменника, але його живий голос молоді і пристрасно звучить сьогодні. Автор славнозвісних романів «Червоне і чорне», «Пармська обитель», «Люсьєн Левен», Стендаль сприймається як наш сучасник, близький нам гуманістичною спрямованістю своєї творчості, її революційним звучанням. Секрет невмирущої слави Стендаля полягає у тому, що, будучи істориком свого часу, відтворюючи суспільне життя епохи Реставрації і Липневої монархії Луї-Філіппа через розкриття психології людини, він водночас звертається до наступних поколінь. Письменник показує світ у русі, у боротьбі суперечностей, у зіткненні класів. Зрозумівши і висвітливши соціальні конфлікти своєї епохи, він визначив її основні тенденції. Погляд Стендаля, митця і мислителя, який, тавруючи деспотизм і свавілля, відкидає старі анахронічні феодальні порядки і сміливо викриває пороки буржуазного світу, звернений у майбутнє. «Я беру білет у лотереї, головний виграш якої полягає у тому, щоб мене читали у 1935 році»,— пише він в автобіографічному творі «Життя Анрі Брюлара» *. І ця думка-побажання, думка-мрія є ключем до розуміння не тільки стимулу, а й основного змісту його мистецтва.

Бути сучасним, співзвучним епосі та її передовим ідеалам, іти в ногу з часом, а то й випереджати його, створювати цінності, які були б зрозумілі нащадкам,— ідея, що надихала Стендаля протягом усього його життя.

Саме спрямованість його творчості у майбутнє, очевидно, причина того, що Стендаль не був визнаний за життя і твори його лишилися непоміченими сучасною йому французькою критикою. Щасливою несподіванкою був для Стендаля лист його великого побратима Оноре Баль-

* Тут і далі цитуються тексти Стендаля, наведені у даному збірнику.

зака з приводу «Пармської обителі». Бальзак висловлює своє захоплення цим твором, як і в «Етюдів про Бейля», де він називає Стендаля одним з найвидатніших письменників Франції. Згодом Стендаля високо оцінили Флобер, Тен, Золя.

До ґрунтовних досліджень творчості Стендаля у Франції пізнішого часу належить «Стендаль і музика» Ромена Роллана, який вбачає історичне значення цього великого митця у тому, що він людина нового часу, а також книги Анрі Мартіно, Жана Прево. Про безсмертя Стендаля пише у праці «Світло Стендаля» Луї Арагон. Стендалю присвячують свої твори Генріх Манн, який підкреслює, що письменника замовчували за життя через неписаний закон — не розголошувати правду про сучасні звичаї, і Стефан Цвейг, котрий назвав Стендаля нашим сучасником, що перелетів через XIX століття і приземлився у самій гущі нашої епохи.

У Росії Стендаля оцінили Пушкін і Вяземський, Дельвіг і Плещеев, який вперше переклав російською мовою «Червоне і чорне». Лев Толстой визнає, що якби він не читав «Пармської обителі», то не зумів би написати воєнні сцени у «Війні і мирі».

Ідейне і художнє значення творів Стендаля, гостроту політичного зору письменника, його розуміння людини і любов до неї підкреслює Максим Горький: «Стендаль був першим літератором, який майже на другий день після перемоги буржуазії почав проникливо зображувати ознаки неминучості внутрішнього соціального розпаду буржуазії і її тупувату короткозорість»*, — пише він. А у листі до Стефана Цвейга з позицій свого дійового гуманізму Максим Горький відзначає, що «Стендаль був глибоко і по-філософському людяний, але без образливої «жалості» до людини»**.

А. В. Луначарський у передмові до «Червоного і чорного» говорить про те, що Стендаль надзвичайно цікавий тому, що один з могутніх коренів, які живлять його геній, — революційна свідомість великих десятиліть суспільних бур, які пережила Франція.

Нашому читачеві добре відомі присвячені Стендалю «Три кольори часу» А. Виноградова, статті О. Фадеева та І. Еренбурга.

Радянські літературознавці, насамперед Б. Реїзов у книгах «Стендаль. Роки навчання», «Стендаль. Філософія історії. Політика. Естетика», «Стендаль. Художня творчість», глибоко досліджують життя і творчість великого французького письменника, його ідейно-естетичні позиції у безпосередньому зв'язку з історичними умовами, за яких жив і творив Стендаль, у контексті розвитку загального літературного процесу у Франції XIX століття і становлення методу критичного реалізму.

* Горький А. М. Предисловие к книге А. К. Виноградова «Три цвета времени». — Собр. соч. В 30-ти т. — М.: Художественная литература, 1955, т. 26, с. 217—218.

** Там же, т. 30, с. 96.

Світогляд письменника формувався у бурхливі часи, які переживала Франція. Перемога буржуазної революції 1789—1794 років, що сколихнула народні маси й усі прогресивні сили країни, її поразка, звеличення Наполеона і крах Наполеонової імперії, Реставрація і відновлення феодальних порядків, знищених революцією, три липневих дні 1830 року, що скинули монархію Бурбонів, на зміну якій прийшла буржуазна монархія Луї-Філіппа, короля банкірів,— усі ці події створювали політичну і духовну атмосферу, у якій виростав, мужнів і досяг зрілості Стендаль.

Філософські пошуки Стендаля освітлені гуманістичною думкою про право людини на щастя. Дороговказом для нього служили ідеї французьких матеріалістів XVIII століття, у дусі яких він був вихований і послідовником яких став у роки зрілості. Стендаль сприймає засади матеріалістичної філософії Гельвеція, будуючи свою власну моральну філософію й етику, яка, розвиваючись у конкретно-історичних умовах революційної і пореволюційної Франції, збагачується новим змістом. Твір Гельвеція «Про розум», спрямований проти всіх основ феодального суспільства, проти релігії і католицької церкви, сенсуалізм філософа-матеріаліста допомагають Стендалю виробити погляди на природу і суспільство, на взаємозв'язки чуттєвого досвіду і духовної діяльності людини.

Атеїзм Стендаля, який засвоював надбання сучасної йому матеріалістичної філософської думки, набирає плоти і крові в часи його перебування в Італії завдяки враженням від політики і практики римської курії і всього укладу життя папської держави, а також реакційної діяльності конгрегації, яка, підтримуючи режим Реставрації у Франції, душила вільну думку. Стендаль викриває ганебну роль церкви як реакційної сили у романах «Червоне і чорне», «Пармська обитель», у творах «Рим, Неаполь і Флоренція», «Прогулянки по Риму», «Історія живопису в Італії», у статтях, щоденниках, листах. В «Історії живопису в Італії» Стендаль розглядає релігію як гальмо для розвитку мистецтв.

Слідом за Гельвецієм, який заперечує агностицизм ідеалістичної філософії. Стендаль вірить у можливість пізнання світу. У Гельвеція черпає Стендаль розуміння визначальної ролі навколишнього середовища — політичного устрою і законодавства — для формування особистості, а також розуміння, що моральне виховання людини, позбавлене влади церкви, пов'язане з необхідністю знищення феодально-абсолютистського режиму і встановлення законів, які відповідають природі людини. Ідея Гельвеція про гармонійне поєднання особистих і громадських інтересів дала поштовх Стендалю для його тверджень про те, що добробут усіх залежить від благополуччя кожного і сприяння щастю кожного вигідне усім, дії кожної людини мають бути корисними для суспільства. В «Історії живопису в Італії» Стендаль висуває думку про те, що «слід було б створити установи і примусити людей заради власної вигоди бути добрими».

Знайомство з «Елементами ідеології» філософа-сенсуаліста Дестюта де Трасі, основоположника науки «ідеологія», сприяло дальшому розвитку філософських поглядів Стендаля, який наближається до діалектичного розуміння взаємозв'язку відчуттів, що є первинними, і активної духовної діяльності людини, яка їх узагальнює і відкриває в них нові сторони. Стендаль іде тут далі метафізичного розуміння Гельвецієм співвідношення відчуттів і мислення, що зводилося до трактування понять як суми відчуттів.

Одним з найвизначніших людей нового часу Стендаль вважає англійського філософа-матеріаліста Бекона. Його захоплює обстоювана ним ідея про досвід як критерій істинності і єдино вірну базу для суджень і узагальнень, переконливо обгрунтована ще до нього, як підкреслює Стендаль, великим Леонардо да Вінчі.

Глибокий вплив на формування матеріалістичного світогляду Стендаля мало вивчення теорії Кабаніса — медика, фізіолога, — викладеної ним у творі «Відношення між фізичним і духовним началом у людині».

Англійський філософ-матеріаліст Гоббс знайомить його з законами, починаючи з епохи дикунства і кінчаючи сучасністю, законами, які, — коментує Стендаль, — Маккіавеллі у «Государі» навчає обходити.

Стендаль у статті «Трансцендентальна філософія», яка є відповіддю на звинувачення його у тому, що він «застарілий послідовник теорій французьких матеріалістів XVIII століття», а також у статті «Історія здорового глузду» відстоює матеріалістичні принципи, протиставляючи їх містицизму німецької ідеалістичної філософії в особі Канта і Шеллінга і електизму Кузена. Роблячи огляд руху ідей у Франції, він доводить, що прогрес пов'язаний з розвитком матеріалістичної філософії і науки.

Докорінні зміни в інтелектуальному світі Франції XVII століття відбулися насамперед завдяки сміливим теоріям першого французького філософа за часом, а може, й за заслугами, — як пише Стендаль, — П'єра Бейля, родоначальника філософії просвітительства, упорядника славнозвісного «Історичного і критичного словника», що був опорою для французьких раціоналістів у їх боротьбі з релігією і фанатизмом. Новаторські ідеї, породжені мудрістю Паскаля, осміяння дворянства Лабрюєром, безсмертні «Персидські листи» Монтеск'є, погляди Вольтера, якого він називає законодавцем і апостолом Франції, її Мартіном Лютером, — такі кроки історії «здорового глузду», накреслені Стендалем. Найкориснішою з будь-коли надрукованих книжок Стендаль вважає «Енциклопедію», яка завдала серйозного удару по деспотичному французькому уряду до 1789 року. Зазначаючи, що «Вольтер повалив монархію, але його самого повалила революція», Стендаль критикує погляди учнів Вольтера, неспроможних іти в ногу з часом.

Стендаль вірив в остаточну перемогу філософії, яка базується на досягненнях матеріалістів XVIII століття і на науковому прогресі.

Вплив французької філософії просвітительства визначає напрям, у якому розвивалися політичні погляди Стендаля. Вони позначені його стрем-

ління до соціальної справедливості, неапатією до тиранії і деспотизму, до релігії і церкви, його республіканськими ідеалами і демократизмом.

Єдиним цінним і справедливим для Стендаля є прагнення свободи для народу. Він обстоює рівність перед законом усіх незалежно від громадянського стану. У народі бачить він енергію, силу пристрастей, моральність і природність, втрачені вищими верствами суспільства. Народ — творець матеріальних і духовних цінностей. Справжній талант може народитися лише у народному середовищі, а не серед мешканців Сен-Жерменського передмістя. — висловлює свою думку Стендаль, вражений грою англійського актора Кіна, вихідця з народу. Власні почуття внутрішньої відірваності від народу не стають перешкодою для цих висновків Стендаля.

Народ творить історію і своє майбутнє. Свідомість народу — це сила нації. Стендаль приймає революцію як засіб боротьби проти монархії і деспотизму. В «Анрі Брюларі» письменник підкреслює: «Я люблю ще у 1835 році людину 1794 року», а у «Спогадах егоїста» зазначає, що почав поважати Париж лише з 28 липня 1830 року. Проте його лякають крайнощі і жорстокість, до яких вдався повсталий народ під час взяття Бастилії.

Стендаль захоплений визвольним рухом карбонаріїв проти тиранії монархічної влади та іноземних загарбників. Йому імпонує героїзм, благородство і самовідданість цих людей, овіяних романтичним ореолом боротьби за свободу і возз'єднання Італії. Письменник віддає данину своїй шані італійським патріотам, створивши образи карбонаріїв — П'єтро Міссірілі у новелі «Ваніна Ваніні», Ферранте Палла у «Пармській обителі», графа Альтаміри у «Червоному і чорному». Але він не вірить в успіх карбонаризму, у тактику індивідуального терору, на якій будувалася діяльність їхніх таємних товариств — вент. Стендаль розуміє, що карбонарії неспроможні були здійснити революцію, бо були відірвані від народу.

Показовим для політичних поглядів Стендаля було його ставлення до Наполеона, з яким його досить близько звела доля — Стендаль був з ним в італійському поході, вступав у Берлін, став аудитором Державної ради, а потім головним інспектором коронного рухомого майна, був свідком Наполеонової навали на Москву у 1812 році і тівав разом з французькими військами з охопленої пожежею російської столиці. Стендаль був вражений патріотичним подвигом росіян. «Ми привезли... цим... людям найстрашніше варварство», — пише він в одному з листів. Життя Наполеона, — читаємо ми у книзі з цією назвою, — було боротьбою «між генієм великої людини і душею тирана». Молодий генерал Бонапарт в усьому блиску слави постав перед зором Стендаля як син революції і носій її ідей. Причину падіння Наполеона Стендаль бачить у тому, що він зрадив революцію Стендаль таврує деспотизм Наполеона, який, ставши імператором, пригнічував суспільну думку у Франції, боячись спогадів про республіку, які зберігалися в народі. Письменник заперечує

чує саму суть бонапартизму, розвінчує ідею сильної влади. Проте образ Наполеона як національного героя Франції, що заволодів уявою Стендаля у юні роки, живе в його серці протягом усього життя.

Епоху Реставрації, що прийшла на зміну Наполеоновій імперії і відновила ненависні Стендалю дворянські привілеї і панування церкви, письменник називає «огидним правлінням цих дурнів Бурбонів». У романі «Червоне і чорне», освітленому загровою революції, який приніс Стендалю всесвітню славу, він, відстоюючи право людини, що належить до нижчих верств суспільства, на щастя і всебічний духовний розвиток, викриває аристократію, буржуазію, церковників, усіх тих, хто продався монархічному уряду, показуючи справжнє обличчя цього класу, його хижацтво, безпринципність, аморальність, жагу наживи. Проти деспотизму і тиранії у їх найганебнішій формі виступає Стендаль і у романі «Пармська обитель».

Революцію 1830 року Стендаль зустрічає з радістю, називаючи її великою.

З політичною проникливістю оцінює він обстановку, що склалася у Франції внаслідок перемоги фінансової буржуазії на чолі з «найбільшим шахраєм з усіх королів» Луї-Філіппом. У романі «Люсьєн Левен», який є визначним зразком французької реалістичної літератури минулого століття, Стендаль створює широку узагальнену картину життя Франції цих часів, викриваючи користолюбство діячів міністерства, їх ліберальну балаканину, шахрайство. З обуренням і зневагою ставиться він до лібералів-республіканців, які продалися режиму Ліпневої монархії. Стендаль з сумом замислюється над тим, чи не є за умов буржуазної цивілізації Дон-Кіхотами справжні демократи, чи не безплідна їхня боротьба.

У «Записках туриста» Стендаль показує, що злидні і неучтво панують серед простого люду. Він пише про робітників ткацької фабрики, які, виготовляючи яскраві шовки, поневіряються разом з родинами і живуть під страхом безробіття, про напівголодних селян. А змалювання праці на залізобетонних заводах в одній з провінцій було б визнане «якобінським», — свідчить письменник. Стендаль глибоко співчуває революційним виступам робітників проти жорстокої експлуатації і пригноблення, ліонським повстанням 1831 і 1834 років.

Заперечуючи деспотизм, Стендаль вважає найдовершенішою формою державної влади демократичне правління. Він вірить, що справді демократична виборча система й освіта народу забезпечать кращі умови життя трудівників. Проте конкретні зразки буржуазної демократії — тієї, що панувала у Сполучених Штатах Америки, — викликають відразу у Стендаля. У романах «Люсьєн Левен», «Пармська обитель», у «Записках туриста» і статтях він не раз висловлюється з приводу американської демократії, викриваючи її лицемірну суть, антигуманістичний характер і бездуховність, грубий меркантилізм, що панує в американському суспільстві, гонитву за доларами, яка становить там зміст життя.

Політичні погляди Стендаля, висловлені ним у творах, свідчать про те, що громадянська позиція митця — демократа і гуманіста, для якого вищою справедливістю було благо народу, за всіх змін, що відбувалися в житті французького суспільства, сучасником і свідком яких він був, залишалася непохитною. Ця позиція виявляється у центральній проблемі його творчості. людина і суспільство, розв'язуваній у політичному, соціальному, моральному і психологічному аспектах. Боротьба чесних, чистих душею і сильних духом героїв Стендаля, що протистоять ворожій їм дійсності, усій системі суспільних відносин як часів Реставрації, так і буржуазної монархії Луї-Філіппа, страждають, змушені пристосовуватись до неї, або гинуть, кинувши їй виклик,— основний зміст визначних романів Стендаля.

Філософські і політичні погляди Стендаля лягли в основу його естетичної теорії.

• • •

Стендаль входив у літературу у розпалі битви романтиків з епігонами класицизму при наявності різних течій і тенденцій у межах самого романтизму. Заперечуючи класицизм як мистецтво, породжене монархічною системою, естетика якого чужа сучасникам, Стендаль водночас неоднозначно ставиться і до творчості романтиків. Його захоплює романтизм як явище нового часу, породжене Великою французькою революцією, його новаторські тенденції, глибокий інтерес до внутрішнього світу людини і сильних людських пристрастей. Але він не приймає ті естетико-філософські принципи романтиків, що ґрунтувалися на релігійному містицизмі, песимізмі і культурі мізантропії, ідеалістичну концепцію прекрасного як прояв «вічної сутності духу», фальшиву емоційність, претензійну витонченість. Пишномовний стиль лідера таких романтиків — Шатобріана видається Стендалю «нагромадженням усякої дрібної брехні».

Близькі йому були митці, твори яких являли собою зразки реалістичної літератури 20-х років XIX століття: автор політичних памфлетів Поль-Луї Кур'є, якого Горький назвав одним з визначних сатириків у світовій літературі, і співець народу П'єр-Жан Беранже.

Стендаль проголошує і обґрунтовує свою програму нового мистецтва, духом і плоттю якого є новаторство і яке він називає романтизмом. Розкриваючи його зміст, він вимагає створення мистецтва життєвої правди, яке відображало б дійсність, узагальнювало соціальні процеси, розкривало духовний світ сучасника, інакше кажучи, мистецтва критичного реалізму (цей термін тоді ще не існував). Разом зі своїм великим сучасником Бальзаком, чий естетичний маніфест і розквіт творчості були ще попереду і якого він називає королем романістів нинішнього століття, Стендаль закладає основи цього нового художнього методу. Його невмирущі зразки у XIX столітті дали світові Стендаль, Бальзак, Меріме, Флобер, Діккенс, Теккерей.

Література, музика і театр увійшли у життя Стендаля змалку і стали його змістом. Вихований на класичній літературі, він захоплювався Горацієм, Софоклом, Евріпідом, Лукіаном, Данте. Захват юнака викликали «Нова Елоїза» Руссо, «Несамовитий Роланд» Аріосто, «Дон-Кіхот» Сервантеса і драми Шекспіра. Він мріяв писати комедії, як Мольєр, Корнель називає великим, а Расіна вважає неперевершеним. Його уявлення про прекрасне залишились такими ж, як і в юності, хоч і вдосконалюються кожні півроку,— засвідчує він у зрілі роки в «Анрі Брюларі». Значимо побіжно: це твердження не суперечить поглядам Стендаля на класицизм, що склалися у систему, бо, віддаючи данину свого захоплення національним геніям Франції, він чітко визначає їхнє місце і роль у літературному процесі, не абсолютизуючи їх як зразок для всіх часів.

Італійське мистецтво епохи Відродження, безсмертні пам'ятки якого заволоділи уявою Стендаля, стало тим благодатним ґрунтом, на якому розквітли його естетичні ідеї. Образотворче мистецтво і засоби його вираження формували художнє бачення письменника. Зорів враження живили його творчу думку.

Живучи у 1811 році в Італії, Стендаль захотів вивчити живопис і з цією метою вирішив перекласти на французьку мову «Історію італійського живопису» Ланці. Проте ця книга не задовольнила Стендаля. Знайомлячись із творами інших авторів — «Життя Мікеланджело» Кондіві, «Життєпис венеціанських художників» Рідольфі, «Життя Леонардо» Аморетті, «Роздуми про Рафаеля, Корреджо і Тіціана» Менгса, «Життєпис художників» Вазарі,— відвідуючи музеї, картинні галереї, церкви і замські палаци, Стендаль, захльоснутий враженнями і роздумами, що викликали їх, почав самостійну роботу над книгою, присвяченою італійському мистецтву і проблемам мистецтва взагалі.

На розвиток естетичної думки Стендаля значно вплинуло спілкування з італійськими романтиками, діяльність яких розвивалася не лише на ниві літератури, а була пов'язана з національно-визвольним рухом італійських патріотів. Стендаль — палкий прихильник їхньої боротьби за національну незалежність і об'єднання Італії — став прибічником їхніх естетичних ідей. Він приєднався до них так само, як і Байрон, який приїхав до Італії у 1816 році і поеми якого захопили Стендаля своїм бунтарським духом, гордим викликом поета вищому англійському суспільству. Згадуючи про лорда Байрона, Стендаль пише, що «божеволів від «Лари», з шаленим захватом перечитував «Чайльд-Гарольда». Стендалю імпонувала енергія італійських романтиків, їхня активність в утвердженні нових мистецьких ідеалів, які полягали насамперед у тому, що мистецтво має відображувати реальну дійсність, життя суспільства, героїчний національний характер.

Італійський романтизм був контрастом до романтизму німецького, з яким Стендаль ознайомився ще у 1814 році, прочитавши «Курс драматичної літератури» Августа Шлегеля. Стендаль не прийняв релігійного містицизму і туманної ідеалістичної філософії німецьких романтиків, їх-

ньої критики ідей Просвітництва і оцінок літературних явищ. Німецькі романтики своїми ідеалістичними вправами скомпрометували романтизм, давши йому цю назву,— вважає Стендаль. В іронічному коментарі до оцінки Шлегелем Мольєра і Реньяра він порівнює Шлегеля з жителем країни ліліпутів, який засуджує Гулівера за його зріст. (Слід зазначити, що така категорична критика німецького романтизму суперечить висновкам радянських літературознавців останнього часу).

«Поетичне мистецтво» Буало холодне, у Горація воно значно поетичніше. До п'ятдесяти років створити своє власне,— занотовує Стендаль у щоденнику. Таким «Поетичним мистецтвом» Стендаля стала його «Історія живопису в Італії», закінчена у 1816 році, в умовах запеклої боротьби італійських романтиків з класиками, і надрукована у 1817 році. Твір, над яким Стендаль працював кілька років, є синтезом мистецтвознавчого дослідження і «естетико-філософського трактату, де розгорнутий аналіз історії італійського мистецтва, взятого у його найвизначніших зразках, що знаменують віхи його розвитку, поєднується з теоретичним обґрунтуванням принципів нового мистецтва, котре, як згадувалося, Стендаль називає мистецтвом романтизму.

Вихідна позиція Стендаля — матеріалістичне розуміння реальної дійсності як першоджерела і основи мистецтва. Тільки спостереження природи здатне породити справжні художні твори. Яким же шляхом досягається правда мистецтва, що відтворює правду життя?

Митець, його стиль — це дзеркало, у якому відбивається природа. Воно повинне давати ясний образ, тобто суть того, що відображає. Стендаль доводить свою думку на прикладі «Таємної вечери» Леонардо да Вінчі, якому закидали, ніби він допустив анахронізм, отже, порушив життєву правду, показавши апостолів і Христа, які сиділи за столом, в той час як вони мали б лежати за трапезою. Леонардо тому й великий художник, що не був ученим педантом,— доводить Стендаль, проводячи аналогію з вимогою мистецької правди у трагедії: якщо зничай, взяті з історії, незнайомі більшості глядачів, останні дивуються їм і затримують на них свою увагу. А це заважає їм зосередити її на основному задумові твору.

«Роман — це дзеркало, з яким ідеш великим шляхом»,— напише згодом Стендаль, взявши ці слова як епіграф до одного з розділів «Черв'яного і чорного». Він повторить їх далі, у тексті цього ж твору, додавши: «Воно-віддзеркалює то небесну блакить, то брудні калюжі і вибоїни. І людину, яка несе на плечах це дзеркало, ви звинувачуєте в аморальності! Її дзеркало відбиває бруд, а ви звинувачуєте дзеркало! Звинувачуйте скоріше велику дорогу з її калюжами, а ще краще — дорожнього глядача, який допускає, щоб на шляху стояли калюжі і збирався бруд». Ці думки свідчать про переконаність Стендаля у тому, що завданням літератури є правдиве відображення реальної дійсності в усіх її проявах. І якщо художній твір відбиває життєву правду, викликаючи осуд, гнів, заперечення правомірності існування суспільних явищ,

відтворених у ньому, то аморальним є не він, а самі ці явища, суспільні умови, що їх породжують. Як не згадати з цієї нагоди слова великого сучасника Стендаля — Оноре Бальзака і його відповідь громадській думці з приводу «аморальності» автора «Людської комедії»: «Коли зображається все суспільство, описуються його великі струси, трапляється,— і це неминуче,— що твір викриває більше зла, ніж добра... тоді критика здійснює галас про аморальність» і «Якби картини, змальовані письменником, були фальшиві, критики звинуватили б його у наклепі на сучасне суспільство, але якщо критика визнає їх правдивими, отже, неморальним є не твір...» *.

Віддзеркалюючи дійсність, художній твір не може обминути питання політичні. Це твердження заперечує заяву Стендаля у романі «Червоне і чорне», а також у «Расіні і Шекспірі» і у «Пармській обителі», яка є, безумовно, запобіжним заходом проти цензури, що політика — все одно що постріл з пістолета під час концерту. Це висловлення спростовується не тільки словами уявного опонента автора (насправді ж це думка самого Стендаля): «Якщо ваші дійові особи не говорять про політику... значить, це не французи тисяча вісімсот тридцятого року, і книга ваша аж ніяк не дзеркало, як ви зволили заявити...» **, а головне — усім змістом реалістичних, гострополітичних романів Стендаля.

Перебільшення заради поглиблення вражень від природи, чаруючи спочатку, вбивають її різноманітність, її контрасти. Щоб захопити своїх сучасників, Шекспір зберіг за предметами, взятими з природи, їх справжні пропорції, «ось чому його велетенська постать здається нам з кожним днем все вищою в міру того, як падають монументики різних поетів, що думають, ніби можна зображати природу, догоджаючи хвилиному уподобанню, декретованому яким-небудь нікчемним урядом на певному етапі».

Поряд з цим Стендаль допускає деяке відхилення від природи заради її найповнішого відображення. Він так пояснює свою думку. У художника на палітрі немає сонця, і якщо для передачі звичайної світлотіні йому треба підсилити тінь, то для передачі барв, яким він не може надати блиску через відсутність достатньо яскравого освітлення, він вдається по допомогу до основного тону,— у кожного художника існує такий основний тон, з яким він узгоджує всю картину,— у Паоло Веронезе це тонкий покрив із золота, у Гвідо Рені він нагадує срібло.

Слід зазначити, що, висловлюючи свої думки стосовно реалістичного принципу відтворення природи (мова йде про природу у широкому розумінні цього слова, як натуру,— вона включає й умови життя суспільства.— *І. О.*), який полягає в узагальненні явищ, у виявленні їх квінтесенції, Стендаль іноді ніби суперечить самому собі. Так, виступаючи

* Бальзак О. Думки про мистецтво.— К.: Мистецтво, 1981, с. 14.

** Стендаль. Красное и черное.— Собр. соч. В 15-ти т.— М.: Изд-во Правда, 1959, т. 1, с. 473.

проти перебільшення як засобу досягнення найсильнішого емоційного впливу, характерного для романтичного напряму (у прямому, а не Стендалевому розумінні цього поняття), він полемічно загострює свою думку, заперечуючи вибір як спосіб для втілення головного змісту явищ, спостережених у природі. Адже далі він переконливо доводить, що саме вибір являє собою естетичну категорію, яка, стаючи принципом митця, свідчить про вищий ступінь осмислення ним дійсності і зображення її у художньому творі. Так само у статті «Вальтер Скотт і «Принцеса Клевська», говорячи про те, що «немає нічого безглуздішого за пораду, яку дають люди, що ніколи не писали:— *наслідуйте природу*», Стендаль, якщо відірвати ці слова від контексту, ніби заперечує одне із своїх основних естетичних положень. Насправді ж мова йде про різницю між правдою життя і правдою мистецтва. «...Я добре знаю, що треба наслідувати природу,— додає він.— Але до якої межі? Ось у чому питання» (курсив мій.— І. О.).

Людству відомі різні підходи до відображення природи для досягнення мистецької правди,— пише Стендаль. У XV столітті художники прагнули бути лише правдивими дзеркалами і рідко робили вибір. Прекрасним вважали вірно скопійоване. Коли хотіли похвалити художника, його називали «мавпою природи». Таке прізвисько давав Стефано Флорентіно, онук Джотто, який вперше спробував застосувати ракурси. Венеціанськi школа виникла як наслідок уважного спостереження життя і його майже механічного відображення. Флорентійська школа в особі Леонардо да Вінчі і Мікеланджело вивчає причини й умови виникнення явищ, які переносяться на полотно.

Правда мистецтва,— вважає Стендаль,— не холодне і точне копіювання природи. Вона полягає у тому, щоб передати істотне: «копіювати красу без будь-якого змісту — заняття педанта; воно протилежне пошукам зерен краси у природі».

Новим сприйняттям дійсності, полум'янішим і могутнішим, ніж відомі доти, є мистецтво ідеалізації (так його називає Стендаль) у Мікеланджело, який звільнився від холодного, точного наслідування природи. «Мистецтво ідеалізації виявилось вперше: живопис назавжди позбувся дріб'язкового стилю»,— пише він, розбираючи твір Мікеланджело «Пізанська битва». Ідеалізуючи, художник приєднує до тонів природи тони свого серця,— зауважує Стендаль, розуміючи, отже, під ідеалізацією, яку він розглядав як вищий ступінь реалістичного мистецтва, узагальнення й осмислення явищ, освітлення їх свідомістю митця, забарвлення його баченням світу. Ідеалізація у Мікеланджело пов'язана з його світосприйняттям,— продовжує Стендаль,— яке не дозволяло виражати благородні душевні якості, а тому він ідеалізував природу тільки для того, щоб виразити силу. Без цього виразу сили ніщо не виходило з-під його різця.

Кожен великий художник за допомогою своїх засобів, свого стилю намагається викликати саме те особливе враження, яке здається йому головним завданням живопису. Як приклад Стендаль наводить сюжет

«Поклоніння волхвів» в уявній розробці Мікеланджело, Леонардо да Вінчі, Рафаеля і Корреджо: «Сила і жах характеризуватимуть картину Мікеланджело. Волхви будуть враження, гідними свого царського сану... У Рафаеля буде менш підкреслено велич царів, погляд — повністю прикутий до небесної чистоти Марії і виразу очей її сина... У виконанні Леонардо да Вінчі благородство трактування буде ще відчутнішим, ніж навіть у Рафаеля... Картина Корреджо на ту саму тему стала б святом і принадою для очей...»

Відтворити високе можна лише відкинувши зайві деталі, а не заповнюючи велике полотно. В той же час деталь, вірно знайдений нюанс доповнюють і посилюють враження, хвилюють глядача. «Хіба не нікчемний сам по собі невеликий кусочок металу, який зветься друкарським знаком? Він скидає тиранів з трону», — пише Стендаль.

Відмова від деталей в античному мистецтві підкреслює його значимість, благородство. Найважливіше полягає у тому, щоб художник, добираючи деталі, виразив суть зображуваного явища, головне, провідне. Стендаль посилається на одне з давніх свідчень: грецький художник, який вибирав форми для своєї «Венери» серед п'яти найвродливіших жінок Корінфа, шукав у кожній з них ті риси, що виявляли б характер, передати який він намагався. Зайві деталі заважають мистецькому твору привертати увагу глядача і збуджувати, стимулювати у ньому творця, який має домислити те, що промовляє твір, — а це, на думку Стендаля, одне з завдань мистецтва.

Яскравою ілюстрацією думки про порочність натуралістичного копіювання дійсності і різницю між правдою життя і правдою мистецтва є міркування Стендаля про стиль у портреті і приклад з бюстом Антіноя, прекрасного юнака, улюбленця римського імператора Адріана. Обличчя Антіноя, завжди сумного у житті, не затьмарює на портреті жодна зморшка, яку мала залишити печаль. У живій реальності, де все щохвилини змінюється, навіть похмурий вираз обличчя має свою привабливість. А у нерухомому бюсті це було б недоліком — таке зображення зіпсувало б зворушливі спогади про Антіноя. Як контраст до такого розв'язання художнього завдання Стендаль наводить інші портрети, де художник, фіксуючи найменший дефект шкіри, вважає це приємною анахідкою.

Стендаль спростовує думку про те, що мистецтво, удосконалюючись, знову повертається до часів дитинства. Перші скульптори, пояснює він, теж не знали подробиць, різниця тільки у тому, що «не вони уникали подробиць, а подробиці уникали їх».

Стендаль надає першорядного значення ролі ідей для розвитку мистецтва. Цій великій епосі, — вважає він, маючи на увазі XV—XVI століття, — не вистачало тільки науки про ідеї. І при цьому Стендаль наголошує на потребі системи ідей для досягнення довершеності. Флорентійська школа живопису вирізняється благородством, правдоподібністю, історичною точністю, знанням законів рисунка саме завдяки тому, що

«Флоренція здавна була столицею думки — Данте, Боккаччо, Петрарка, Макіавеллі і багато інших славних умів поширили там освіту».

Але логіка ідеї не може замінити живого почуття, яким має бути наділений художник, щоб викликати відповідні емоції у глядача. У прекрасних мистецтвах, що дають насолоду за допомогою краси, потрібна душа, навіть для того, щоб передавати найзвичайніші речі. Найголовніше у мистецькому творі — експресія (при наявності усіх інших елементів живопису, таких як рисунок, колорит, світлотінь, перспектива тощо).

Мистецтво хвилює серця, тільки зображуючи пристрасті. Складність живопису і драматургічного мистецтва полягає у тому, що пристрасті не можна побачити на власні очі — видно тільки їх вияв. Дати насолоду живописець і драматург можуть лише збудивши у душі глядача уявлення про них. А це можливе тільки у тому випадку, коли сам художник пережив ті почуття і пристрасті, які хоче викликати в інших.

Торкаючись психології творчості, Стендаль вважає, що переживати стан максимуму пристрасті корисно, бо без цього було б неможливо зобразити його, але ці хвилини максимуму не є найкращими для того, щоб писати. Кращими є ті хвилини, коли митець почуває фізичний спокій і ясність духу.

Стендаль виходить з матеріалістичного розуміння досвіду як єдиної основи для узагальнень, отже і для визначення критерію прекрасного. Єдино вірний дороговказ — відчуття. Отже, усі заздалегідь визначені і нав'язувані з високих кафедр смаки безглузді. Цей висновок — переконливий аргумент на користь висунутої Стендалем теорії романтизму, яка передбачає мистецтво, що спирається на чуттєвий досвід сучасників, співзвучне їхнім духовним потребам. Він є ударом по прихильникам класицизму, що захищають старі і віджили естетичні норми, видаючи їх за абсолютні.

На трактуванні природи і досвіду як першооснови і критерію художньої діяльності людини ґрунтується центральне положення естетичної концепції Стендаля, спрямованої проти класицизму і його теоретика Вінкельмана, — детермінованість мистецтва історичними і соціальними умовами життя суспільства, рухом і розвитком суспільних відносин, свідомості і звичаїв, які їм відповідають на кожному даному етапі історії людства. Щоб зрозуміти як слід більшу частину картин визначних художників, слід уявити собі духовну атмосферу, у якій жили Рафаель, Мікеланджело, Леонардо да Вінчі, Тиціан, Корреджо і усі великі митці, що з'явилися в період, який передував болонській школі, — підкреслює Стендаль у «Прогулянках по Риму».

«Краса у мистецтві є виразом чеснот суспільства», — протиставить Стендаль своє конкретно-історичне розуміння прекрасного універсальній ідеалістичній формулі «усе високе є відгук великої душі». Тільки громадська думка сучасників вказує митцям напрям їхніх творчих зусиль для досягнення естетичного ідеалу.

Античним ідеалом краси були сила і молодість. Почуття прекрасного

визначалося умовами життя стародавніх греків. Стендаль розвиває свої ідеї, проводячи аналогію між стародавніми греками і дикунами в лісах Америки, як «там тепер Ахілли і Геракли». Як тільки художники навчилися б копіювати природу,— пише він,— вже перші статуї богів точнісінько нагадували б найсильнішого і найгарнішого з молодих воїнів племені. З розвитком землеробства й успіхами цивілізації суспільство зажадало б, щоб зображення богів втілювали усе найдовершеніше, що є на землі, щоб у виразі їхнього обличчя було щось приємне.

Антична краса є виразом корисності,— підсумовує Стендаль (він повторює ту саму думку і у книзі «Рим, Неаполь і Флоренція»). Породжений своїм часом, античний ідеал краси, плід «усієї цивілізації в цілому», не може бути сталим для всіх епох історії людства. Не він є абсолютним, а рух, зміна суспільних форм життя і свідомості людей, отже, і уявлень про прекрасне. Стендаль надає великого значення ролі клімату, темпераменту, а також формі державного правління, які зумовлюють ті або інші уявлення про ідеал прекрасного. Антична краса несумісна з новими звичаями і новими пристрастями, породженими часом. «Або визнайте, що краса не має нічого спільного з наслідуванням природи, або погодьтесь, що, оскільки природа стала іншою, між красою античною і красою нового часу повинна бути різниця»,— пише Стендаль, виходячи з основоположного принципу своєї естетичної теорії. Естетичний ідеал нового часу має відображати риси людини, відмітні від тих, що вважалися зразком в античній Греції. Силі — основній умові античної краси — протиставлений тепер розум, який і являє собою силу. Сучасна краса пов'язана з розкриттям духовного світу людини, який став значно багатшим.

У політиці, як і в мистецтві, не можна досягти вершин, не вивчивши людину, і необхідно мати мужність почати з самих основ, з фізіології,— зазначає Стендаль, посилаючись на одного із попередників вульгарного матеріалізму Кабаніса і характеризуючи різновиди людських темпераментів і породжувані ними душевні якості, які має врахувати художник, щоб через зовнішність показати характер. Нова краса ґрунтується на різниці між життям салону і життям Форуму, тобто між духом сучасності і духом Стародавньої Греції,— підсумовує Стендаль, знову підкреслюючи історичну, громадську і політичну обумовленість мистецтва.

«Світ охоплений революцією»,— пише Стендаль, маючи на увазі характерні для XIX століття докорінні соціальні зрушення,— він ніколи не повернеться ні до античної республіки, ні до монархії Людовіка XIV. Народиться *«конституційна краса»*. Стендаль вкладає цей конкретний зміст у поняття краси, обумовлене його політичними поглядами.

Із виниги створення нового мистецтва логічно випливає категоричне заперечення епігонства і наслідування старих зразків, на якому базується естетика класицизму. Від того часу, як, на жаль, світ став намагатися копіювати античну красу, великі митці вже не народжувалися. Страх художника внести у твір що-небудь своє перетворює мистецтво на звичай-

не ремісництво. Як тільки роль зразків виходить за межі того, щоб розкрити перед митцем можливості одного або іншого виду краси, вони стають шкідливими,— констатує Стендаль.

Характерним для мистецтва XIX століття є проникливе зображення людського серця. Проте запозичення з цією метою образів поезії давніх епох не є продуктивним, бо важко персонажам, яких поскресили з минулого, діяти тепер так, як вони діяли за тих часів у житті й у мистецтві. Прагнення передати сильні почуття примусить митців звернутися до шедеврів Мікеланджело, бо «ми ще не доросли до нової краси». Проте, на думку Стендаля, Мікеланджело зосередив свою увагу на зображенні тілесної енергії, яка виключає енергію духу. Отже, схилення перед Мікеланджело триватиме доти, доки не стануть доступні сильні почуття, вільні від сили фізичної.

Тільки глибоке вивчення людської природи, а не особливостей таланту якої-небудь конкретної людини, спричиниться до виникнення справжнього мистецького твору. «Ніхто більше за Данте не любив Вергілія, і ніщо так мало не нагадує «Енеїду», як «Пекло»,— ілюструє Стендаль думку про те, що справжній митець виражає ідеї сучасників, лишаючи посередності вдаватися до наслідування.

В «Історії живопису в Італії» Стендаль уважно розглядає особливості художніх засобів живопису та скульптури. Він віддає пальму першості живопису за його здатність розкрити внутрішній світ людини, чого, як він вважає, позбавлена скульптура: її об'єкт — оголене тіло, а мета — досягнення виразності мускулів, вона неспроможна схопити все миттєве, до того ж статуя може, крім характеру, передати тільки ті пристрасті, які стали звичайним станом зображуваної людини. Ці думки, що стосуються проблеми жанрів і мають суб'єктивний характер, пояснюються, можливо, тим, що поза естетичним досвідом Стендаля була хоча б творчість Родена, яка належить до пізнішого часу і кидає виклик згадуваним постулатам письменника.

Стендаль спиняється на характеристиці окремих елементів живопису: перспективи, яка дає змогу передати «казкове очарування далечини», що становить, на думку Стендаля, його головну перевагу перед скульптурою, колориту і світлотіні, якій він надає особливо важливого значення.

«Історія живопису в Італії» — естетичний маніфест Стендаля, у якому він пристрасно захищає свою позитивну програму — принципи висунутої ним теорії романтичного (читай — реалістичного) мистецтва. Слід підкреслити, що не з усіма висновками Стендаля ми можемо погодитися. Це стосується, зокрема, оцінки Мікеланджело, якого Стендаль вважав переважно середньовічним художником. Адже творчість Мікеланджело втілює ідеали епохи Відродження і разом з тим трагічне відчуття кризи гуманістичного світорозуміння, визначивши значною мірою дальший розвиток усього європейського мистецтва. Проте в цілому «Історія живопису в Італії» є виявом прогресивних тенденцій XIX століття, вона

відіграла велику роль в утвердженні нових естетичних ідей і зберігає свою велику теоретичну і художню цінність і в наші дні.

Повернувшись з Італії у Париж, Стендаль включається у гострі зіткнення романтиків і класиків, полем бою яких стали салони 1822 і 1824 років. Він друкує статті у «Journal de Paris», палко захищаючи позиції романтизму. У «Салоні 1824 року» Стендаль дає огляд експонованих полотен, аналізуючи їх з неупередженістю людини, захованої у мистецтво, критерієм якої є не минула слава їх авторів, а сила безпосереднього враження і принципи. Останні ж чітко сформульовані ним: «Романтизм в усіх видах мистецтва — це те, що зображає людей нашого часу, а не людей часів героїчних, таких далеких від нас і які насправді ніколи, мабуть, не існували [...] Класицизм — це, навпаки, зовсім голі люди, які заповнюють картину «Сабінянки».

Правда у мистецтві — насамперед. Тому таке захоплення викликає у Стендаля маленька картина Гюдена, яка «з жахливою правдивістю» зображає рзбурхане море. «Ще раз: «хай живе правда!» — вигукує автор статті. Він вітає портрети сучасників, написані романтиками, і їх полотна, де відтворені героїчні події з національної історії. Вони відповідають новому ідеалу прекрасного, правдиво передаючи душевні порухи і характеристики зображуваних персонажів, у них є експресія, автори їх володіють мистецтвом світлотіні і колориту. Стендаль дає високу оцінку працям Ораса Верне, Шнеца, Шеффера, Делакура, Прюдона, з полотен яких промовляє правда. Проте його неспокій викликає зловживання потворним заради передачі життєвої правди. Ніколи потворне, показом якого захоплювалися романтики, не було так шановане, як на цій виставці, — зазначає він.

Зміст виступу Стендаля — у запереченні класицизму, холодного, абстрактного, відірваного від національних коренів, з його раціоналістичними принципами зображення пристрастей, догматичними канонами і поділом жанрів на високі і низькі. Французька школа живопису не повинна бути зупинена у своєму розвитку лише через те, що «на її долю випало щастя породити найвишарпанішого з художників XVIII століття — Давіда». Мета Стендаля — відвернути молодих художників від копіювання Давіда, переконати їх, що манера художника має відповідати потребам його власної душі, а глядач повинен скласти свою думку, навчитися бачити відповідно до свого характеру, смаку, пристрастей.

Центральна тема «Салону 1824 року» — суд над школою Давіда. Стендаль схиляється перед великим художником-новатором, найвишарпанішим представником нового напрямку в живопису Франції XVIII століття — класицизму передреволюційної епохи, — який сміливо кинув виклик дворянському мистецтву рококо й епігонам академічного класицизму. У розумінні Стендаля, Давід, який використав образи античності, щоб виразити громадянські, героїчні, волелюбні ідеали свого часу, був романтиком. Водночас Стендаль розвінчує його школу, маючи на увазі учнів художника, які сліпо і механічно наслідують вчителя, всупереч змісту на-

сичуючи свої картини зображенням голих фігур, бо рішуче неспроможні зображувати душі і створювати обличчя, які б виражали ті чи інші почуття. Мистецтво ж, позбавлене душі, не існує для Стендаля. Рисунок у учнів школи Давіда виконаний із знанням справи, але цим художникам бракує експресії і грації, від їх картин віє нудьгою, а там, де починається нудьга, кінчається мистецтво. Почуття — не точна наука, якої може навчитися кожний. Щоб зобразити пристрасті, їх треба пережити, — повторює Стендаль думку, висловлену ним уже в «Історії живопису в Італії».

В особі Давіда Стендаль уславлює сміливість дерзаних у мистецтві, новаторство; в особі учнів його школи засуджує класицизм, пов'язаний з наслідуванням старих зразків, застиглих традицій.

Давід безсмертний тому, що помітив: жанр старої французької школи вже не відповідає сучасному смаку народу, у якого «починала розвиватися жага енергійних дійнь».

«Ми перебуваємо напередодні такої самої революції у поезії», — пише Стендаль у передмові до «Расіна і Шекспіра» — трактату, що увійшов до історії розвитку естетичної думки у Франції. Пафос цієї праці у гострій полеміці Стендаля з його ідейними ворогами — прибічниками класицизму, у боротьбі за романтичне мистецтво. Свою естетичну концепцію Стендаль адресує французькій молоді, яку сподівається пробудити, вказавши нові шляхи розвитку мистецтва, диктовані потребами сучасності.

Праця складається з двох частин. Два розділи першої з них (1823) являють собою критичні статті «Чи треба наслідувати помилок Расіна або Шекспіра, щоб писати трагедії, які могли б зацікавити публіку 1823 року» і «Сміх». Друга частина — «Расін і Шекспір» II (1825) — є відповіддю-памфлетом на антиромантичний маніфест академіка Оже, наляканого «чудовиськом романтизму».

Мистецтво, як і суспільство, відображенням якого воно є, перебуває у постійному русі, розвитку, що відповідає змінам, які відбуваються у суспільстві. Кожна епоха історії людства ставить свої моральні та ідейно-естетичні вимоги до митців, які мають бути голосом своєї епохи. Ці думки, висловлені Стендалем в «Історії живопису в Італії», розвинуті ним у «Расіні і Шекспірі», де він чи не найконкретніше формулює своє діалектичне розуміння мистецтва як явища духовної діяльності людини.

Романтизм і класицизм як художні методи відтворення дійсності — поняття відносні у тому розумінні, що характеризують, — вважає Стендаль, — мистецькі явища залежно від їх приналежності до того чи іншого часу. Романтизм — це мистецтво сучасності на кожному даному етапі життя суспільства, яке відображає реальну дійсність або минуле з позиції сучасності. Класицизм — мистецтво епігонське, яке канонізує все те, що віджило і минуло. Романтизм — це день сьогоднішній, класицизм — намагання повернути день вчорашній.

Романтизм, — продовжує Стендаль, — це мистецтво дарувати народам такі літературні твори, які за сучасного стану їх звичаїв можуть принести

їм найбільшу насолоду. Класицизм, навпаки, пропонує їм літературу, яка давала найбільшу насолоду їх прадідам. Софокл і Евріпід були по відношенню до свого часу романтиками, бо їх трагедії відповідали моральним звичаям і віруванням греків, що збиралися в афінському театрі, і давали їм насолоду. Наслідувати Софокла й Евріпіда у XIX столітті — це класицизм. Романтиком був і Расін, який зображував маркізам при дворі Людовіка XIV пристрасні, пом'якшені модною на той час вишуканістю стилю і манер. Цієї вишуканості не було у греків — саме тому Расіна можна назвати романтиком. Сьогодні стиль Расіна видається штучним і холодним, а художній напрям, який він уособлює, являє собою класицизм. Слава Расіна непорушна, але він належить своїй епосі. Слідувати системі Расіна тепер — безглуздзя. Якби Цезар повернувся, його першою турботою було б завести гармати, — зауважує Стендаль, даючи зрозуміти, що якби Расін жив сьогодні, він творив би за законами нового часу.

Стендаль називає романтиком Шекспіра, бо той показав своїм сучасникам спочатку криваві події, що протягом ста років вирували у країні і яким поклало край царювання королеви Єлизавети, а потім зобразив пристрасні, які бувають у людському серці, в усій різноманітності і багатстві їх відтінків. Проте романтичний принцип, за Стендалем, вимагає не наслідування цих драм, а способу вивчення і зображення світу, притаманного Шекспіру. Наслідувати цього великого драматурга треба у вмінні «давати своїм сучасникам саме той жанр трагедії, який їм потрібен, але вимагати якого їм не вистачає сміливості, бо вони загінтовані славою великого Расіна». Пригладжений, манірний, сповнений ефектних пауз стиль пасував французам 1785 року. Найбезглуздіше у сучасній комедії — розшиті костюми, цей фальшивий одяг, який підготовляє до фальшивого діалогу і сковає рухи актора, так само, як александрійський вірш маскує відсутність ідей. Таким самим анахронізмом виглядає зображення воїнів, озброєних шоломами, щитами і у кольчугах, на тріумфальній арці Порт-Сен-Мартен, спорудженій на свою честь Людовіком XIV на зразок тріумфальних арок римлян. Хіба може щит захистити від гарматного ядра? — іронічно запитує Стендаль. Римські художники були романтиками, бо показали зброю, якою билися римські воїни, скульптори Людовіка XIV — класики, бо зображення на їх барельєфах позбавлені жодної схожості з дійсністю.

Канонічні правила класицизму були гальмом для митця минулої епохи, бо примушували його відмовитися від зображення багатьох почуттів, уникати багатьох реплік. Із значно меншим талантом його наступник, який творить вільно, може на ту саму тему написати краще за нього. Великі митці минулого — Расін, Мольєр, Вольтєр — «йшли своїм шляхом, скуті ланцюгами (Стендаль має на увазі класичні правила єдності місця, дії і часу. — *І. О.*), і несли їх з великою грацією, а педантам вдалося переконати французів у тому, що важкі ланцюги — необхідна прикраса кожного, хто збирається бігти».

Романтик — це людина, яка вгадує духовні стремління свого часу, а романтизм — сміливий виклик зашкарубленим традиціям. Щоб бути романтиком, необхідна відвага, — пише Стендаль, — бо тут треба ризикувати. Треба думати про критиків ще менше, ніж молодий драгунський офіцер, який веде в атаку своїх солдатів, думає про госпіталь і рани. Класик — обережний і ніколи не виступає, не спираючись на авторитет геніїв минулого.

Свіжістю сприйняття мистецьких явищ, допитливістю думки, новаторським духом пройнятий цей твір Стендаля. Дух дослідження і заперечення старих абсолютних істин керує Стендалем у його пошуках нових естетичних ідеалів, які були б співзвучні сучасності. Покликання театру — зацікавлювати і хвилювати глядача, який живе у XIX столітті. Чи можна досягти цього, зберігаючи дві єдності — місця і часу? У цьому і полягає наріжний камінь суперечки між класиками і романтиками: кого взяти за взірць — Расіна чи Шекспіра?

Стендаль обстоює думку, що збереження єдностей класичної трагедії зовсім не обов'язкове для того, щоб створити справді драматичну дію і схвилювати глядача. Він розрізняє драматичну насолоду глядача, викликати яку і має мистецький твір, від епічної. Перша виникає як наслідок театральної ілюзії, тобто віри у реальність того, що відбувається на сцені. Моменти повної ілюзії, коли глядач забуває, що перед ним актор, який виконує роль, а не справжній герой, якого той втілює, бувають рідко. Насолода від трагедії залежить від того, як часто трапляються такі моменти ілюзії і наскільки схвилювана душа глядача у проміжках між ними. Стендаль вважає, що такі моменти повної ілюзії зустрічаються частіше у трагедіях Шекспіра, ніж у трагедіях Расіна. Проте він рішуче заперечує твердження класиків, які, виходячи з поняття повної ілюзії, обґрунтовують необхідність єдності місця і пояснюють це тим, що глядач не може повірити в те, що Отелло у першому акті перебуває у Венеції, а у другому — на острові Кіпрі. Ці старомодні критики, — пише Стендаль, — виставляють як незаперечний закон твердження, що суперечить їхнім власним почуттям, — не вірю, щоб хто-небудь вважав виставу дійсністю, і що карета, яка привезла його з дому в театр, проїхала до Єгипту, і він живе у часи Антонія і Клеопатри. Серце глядача схвилюване не тим, що вистава здається дійсністю, а тим, що вона живо нагадує дійсність.

Однією з нездоланих перешкод для виникнення таких моментів ілюзії є захоплення гарними віршами у трагедії або бажання їх критикувати. Висловлення благородних почуттів у гарних віршах дає насолоду епічну, що, як випливає з логіки доказів Стендаля, не вичерпує усіх можливостей впливу драматургії твору на глядача.

Театральна ілюзія, тобто співвідношення між правдою мистецтва і правдою життя, пов'язується у Стендаля, отже, з філософським поняттям відносності часу. Логічним продовженням його думки про те, що мистецтво — не фотографія дійсності, є висунуте ним діалектичне

положення: *поетична* (курсив мій.— *І. О.*) тривалість дії, яка проходить перед очима глядачів, абсолютно рівна реальній її тривалості.

Позитивна програма, яку висуває Стендаль, передбачає створення літератури ясного стилю, який би вів прямо до мети. «Я... *намагався*, щоб мій стиль підходив дітям Революції, людям, які шукають скоріше мислі, ніж краси слів»,— пише він.

У цьому зв'язку не можна не згадати лист Стендаля до Бальзака (три варіанти якого написав Стендаль у відповідь на статтю Бальзака з приводу «Париської обителі»). Висловлені у ньому думки про стиль роману—яскравий вияв особливостей реалізму Стендаля, який випередив свою епоху і звучить сучасно у наші дні. «Я визнаю лише одне правило,— пише Стендаль,— стиль ніколи не може бути надмірно *ясним*, надмірно *простим*».

Стендаль дає чітку відповідь на питання: що таке романтична трагедія. Першою її ознакою є відмова від класичного принципу єдності часу і місця, від александрійського вірша, пишномовність якого часто приховує відсутність ідей, від тирад, які замінюють дію. Романтизм стосовно до трагічного жанру—це трагедія в прозі; ряд подій, які вона зображує глядачам, тривають кілька місяців і відбуваються у різних місцях. Мова її не епічна й офіційна, а жива і природна. Діалог має бути стислим і лаконічним. Сила впливу романтичної трагедії залежить від точності зображення душевних порухів і подій сучасного життя. Ясна думка має бути втілена у виразному слові, єдиному, яке відповідає зображуваному характеру; усі інші слова—огріх проти змісту. Коли розмір вірша не вміщує точного слова, якого вжила б людина, охоплена пристрастю, поети з Академії пожертвували б пристрастю заради александрійського вірша. Як тільки ж персонаж за допомогою поетичних виразів намагається підсилити враження від того, що він каже, він стає риторичним, і я йому не довіряю,— зауважує Стендаль. Наполягаючи на правдивій передачі людських почуттів і у цьому вбачаючи ідеал прекрасного, він рішуче виступає проти декламації: як тільки помічаєш явний розрахунок на публіку, драматичні персонажі припиняють своє існування.

У Стендаля знаходимо думку про перевтілення як засіб зображення характеру (згадаймо теорію Станіславського): «Для цього треба лише уявити собі бажаним або, навпаки, ненависним те, що дана особа бачила або ненавидить, і вже потім перейти до тверезого розмірковування». «Можливо, що хороший метод полягає у тому,— пише він далі,— щоб знайти дві-три основні риси персонажа, якого ви хочете зобразити, уявити собі, що вони властиві вам, і подумати, як діяли б ви у відповідному випадку»,— іншими словами, зажити життям втілюваного образу.

Не можна зобразити почуття, не вдаючись до деталей, проте треба навчитись обмежувати себе і «підстригати свій стиль», щоб подробиці не примусили забути про головне,— занотовує Стендаль у щоденнику.

Стендаль пророкує появу нової французької трагедії, яка буде про-

стішою і не повторюватиме шекспірівської риторики — вади, яку він закидає Шіллеру. Вона відкине такі умовності класичної трагедії, як єдність місця і часу, і зможе завдяки цьому використати великі національні сюжети, побудовані на зображенні дії, що відбувається в різних місцях. Вона показуватиме розвиток пристрастей — те, що неспроможна показати трагедія Расіна.

Стендаль добре усвідомлює, що його теорія романтичної трагедії зустріне опір з боку «старих класичних риторів» на зразок Лагарпа, членів французької Академії («романтизм обурює її, як колись теорія кровообігу або філософія Ньютона обурювала Сорбонну»), авторів, які заробляють гроші віршованими трагедіями, і, нарешті, поетів-романтиків, що належать до ультрароялістського і католицького «Товариства благонаміреної літератури», очолюваного Шатобріаном.

Щодо романтичної комедії, яка теж має бути написана прозою і події якої повинні розгортатися протягом місяців, відбуваючись у різних місцях, то вона романтична саме тому, що зображувані в ній події схожі на дійсність. Мольєр у 1670 році був романтиком, бо двір був населений Оронтами, а провінційні замки — незадоволеними Альцестами. Наводячи як приклад і пропоновану ним комедію «Ланфран, або Поет» про долю молодого поета у сучасній Франції, Стендаль пояснює її романтичний характер тим, що вона відтворює живе суспільство 1824 року, що діючі особи комедії — це такі самі люди, яких можна зустріти сьогодні скрізь. Така комедія відповідає потребам французького суспільства, яке зазнало від 1785 до 1824 року великих змін у звичках, поняттях, віруваннях. Щоб досягти справжньої комедійності, слід добре вивчити звичай сучасників, те, що вони вважають чесним і безчесним, справедливим і несправедливим.

У розділі «Сміх», що, як зазначалося, входить до трактату «Расін і Шекспір», Стендаль розвиває свою концепцію комізму, керуючись теорією сміху, викладеною Гоббсом у творі «Про людину». Комічне те, — вважає Стендаль, — що викликає сміх, показуючи людей, охоплених пристрастю, які на ваших очах кумедно помиляються у виборі шляху, що веде їх до щастя. Він розглядає естетичну категорію комічного у русі, у зміні його генезису і громадянського змісту, доводить, що нове суспільство з новими моральними нормами потребує нової комедії, об'єктом якої були б інші явища і типи.

Проблеми смішного присвячено і статті Стендаля «Про сцени, що зображують звичай за допомогою гострих ситуацій» і про «*Vis comica*» *. «Про мораль Мольєра», «Про мораль Реньєра». Стендаль вбачає аморальність автора «Мізантропа і «Вчених жінок» у тому, що він вселяв страх бути несхожим на інших і що ця тенденція у творчості Мольєра стала політичною причиною прихильності до нього Людовіка XIV, метою якого були нівеляція людської особистості та покора його підданих.

* Силу комізму (лат).

Мольєру, талант якого безперечний для Стендаля, він протиставить Реньєра, менш талановитого, проте, на його думку, комічнішого за Мольєра, бо герой Реньєра (Валер з комедії «Гравець») похмурий своєю суттю, кінчає весело, в той час як Мізантроп — Стендаль називає його нещасним республіканцем, що потрапив у чуже йому середовище, — який міг би розвеселити, бо має кумедні риси, кінчає трагічно.

Стендаль виступає проти змішання трагічного і комічного як обов'язкової умови драматургічного твору, чого дотримувались романтики, а також проти того, щоб, наслідуючи Шекспіра, підкреслювати контрасти.

У літературі починається революція, — констатує він, — яка відповідає рухові громадської думки. Внаслідок її французька література позбавиться неясності стилю і неясності думки. Вимога створення національної літератури, яка відповідала б національному характеру народу, — одна з основних вимог романтичної теорії Стендаля. Твори письменників мають бути сповнені повітря, яким ми дихаємо. Нам потрібна література, — пише він, — не та, що створена для двора Людовіка XIV, а створена для народу, така, якої потребує XIX століття, а його головна вимога — точне, глибоке зображення сильних пристрастей.

Стендаль вимагає від літератури ідейності, моральності, філософської цілеспрямованості, пристрастності. Ідея, зміст — основне у художньому творі. «У всьому, що записується чорним по білому, головне має зводитись, здається мені, до того, щоб мати право сказати, як Буало: «Мій вірш чи гарний, чи поганий, у ньому зміст завжди таїться», — читаємо у «Спогадах еготиста».

Піднесене у мистецтві — це одухотвореність, — пише Стендаль. Ідеї, політичні погляди, — Стендаль має на увазі республіканські принципи, — моральні правила мають бути пристосовані до подій, впливати з п'єси, дійові особи якої повинні рухатися і жити, а не декларуватися. Слова «батьківщина», «добродесність» не слід вимовляти вголос зі сцени. Тільки в такий спосіб досягається емоційний вплив художнього твору на глядача і читача. «Роман подібний до смичка, а корпус скрипки, який звучить, — це душа читача» *. — говорить Стендаль. Емоційна наснага творця, запаленого пристрастю, цементує ті його якості, завдяки яким народжуються талановиті твори. «Тільки у кипінні пристрастей вогонь душі досить сильний, щоб сплавити воедино ті речовини, з яких виникають генії» **, — зауважує він. У статті «Вальтер Скотт і «Принцеса Клевська» Стендаль зіставляє два протилежних типи роману. Їх уособлюють «Айвенго», автора якого він вважав великим письменником, і твір пані Лафайет. Тонкому психологізму, передачі почуттів, які хвилюють героїв у «Прин-

* Стендаль. Життя Анрі Брюлара. — Собр. соч. В 15-ти т., 1959, т. 13, с. 121.

** Стендаль. Письмо к Луи Крозе. — Собр. соч. В 15-ти т., 1959, т. 15, с. 155.

цесі Клевський». Стендаль віддає перевагу перед мальовничими описами Вальтера Скотта, які становлять лише історичний інтерес. Вальтер Скотт — слабкий у зображенні пристрастей і у знанні людського серця. Розвиток літератури має піти шляхом відображення пристрастей, характерів, соціальних типів. Але попри цей висновок сам Стендаль протягом усього творчого життя відчував на собі вплив традицій Вальтера Скотта, хоч і намагався його подолати.

У «Расіні і Шекспірі» Стендаль знов зосереджує увагу на питанні, висвітлюваному ним вже в «Історії живопису в Італії»: що означає наслідування природи у мистецтві і до якої межі її треба наслідувати, або, іншими словами, у чому полягає правда мистецтва. Ідейно-естетичний висновок, що випливає з міркувань Стендаля, — у підтвердженні того, що правда мистецтва конкретно-історична, отже, відносна. Вона — в узагальненні явищ і втіленні їх головного змісту, квінтесенції подій, а не етнографічній передачі фактів.

Стендаль виступає на захист романтизму і у багатьох статтях. Серед них — «Що таке романтизм?» — питає пан Лондоніо», «Про стан суспільства і ставлення його до комедії під час царювання Людовіка XIV», «Англійські актори у Парижі» та інші. З цього погляду один молодий драматург привертає своєю самобутністю увагу Стендаля. Це Проспер Меріме, автор збірки драм, виданої під назвою «Театр Клари Гасуль, іспанської комедіантки». У присвяченій йому статті Стендаль підкреслює його правдивість, точність зображення звичаїв, проникливість і лаконізм, слідування голосу природи і свого серця. Стендаль вітає і п'єсу Александра Дюма «Генріх III і його двір», написану в стилі «Річарда III» Шекспіра, гостросюжетну, побудовану на національному історичному матеріалі.

Пафос естетичної теорії Стендаля — матеріалістичної і діалектичної своєю суттю — у тому, що традицією для мистецтва, яка тільки і спроможна забезпечити і стимулювати його розвиток, має стати новаторство. Спадкоємність мистецьких явищ повинна зводитись до намагання передати насамперед дух сучасності.

Револьюційний характер естетики Стендаля якнайкраще підкреслює його опонент з ворожого табору класиків, що з жахом відзначає небезпеку романтичних авторів, які «пишуть на потребу революційної епохи».

Розділ І

ВЕЛИКІ МИТЦІ — СИНІ СВОГО ЧАСУ. ПРИРОДА — ДЖЕРЕЛО МИСТЕЦТВА. ІДЕАЛ ПРЕКРАСНОГО

«Поетичне мистецтво» Буало холодне, у Горація воно значно поетичніше. До п'ятдесяти років створити своє власне. Вкласти у нього пристрасність цього задуму, у ньому ж бо і полягає мистецтво хвилювати... Вводити туди тільки нове».

Щоденники, 1803.

«Щоб зрозуміти як слід більшу частину картин великих художників, треба уявити собі духовну атмосферу, у якій жили Рафаель, Мікеланджело, Леонардо да Вінчі, Тіціан, Корреджо і всі великі митці...»

Прогулянки по Риму

З «ІСТОРІЇ ЖИВОПИСУ В ІТАЛІЇ»

Вступ

[...]Я говоритиму не розрізняючи: XV століття або XVI; шедеври живопису належать до початку XVI століття, коли у суспільстві ще панували звичаї XV століття [...].

Саме у цю епоху пристрасней... з'явилася така безліч великих художників; дивовижно, що одна людина могла б знати їх усіх. Якби, припустимо, вона народилася того ж року, що Тіціан, тобто 1477-го, вона могла б провести сорок років свого життя з Леонардо да Вінчі і Рафаслем, з яких перший помер у 1520, а дру-

гий у 1519 році; вона могла б прожити багато років з божественним Корреджо, який вмер тільки у 1534, і з Мікеланджело, який довів до 1563 року.

Цій людині — великому щасливцю, якби вона любила мистецтво, — було б тридцять чотири роки, коли помер Джорджоне. Вона могла б знати Тінторетто, Бассано, Паоло Веронезе, Гарофало, Джуліо Романо, Фрате, що помер у 1517 році, любого Андреа дель Сарто, котрий довів до 1530 року, — одне слово, усіх великих художників, крім болонців, що з'явилися на сто років пізніше.

Чому ж природа, така плодюча у цей невеликий відрізок часу, у сорок два роки, від 1452 до 1494, коли народилися ці великі люди, стала потім так жахливо безплідна? Це те, мабуть, що і вам і мені так і залишиться невідомим.

Гвіччардіні¹ твердить, що ніколи після безхмарних днів імператора Августа [...] Італія не була такою щасливою, багатою і безтурботною, як близько 1490 року. Глибокий мир панував повсюдно у цій прекрасній країні [...].

Раптом злий геній, узурпатор Лодовіко Сфорца, міланський герцог, запрошує Карла VIII. Не минуло й одинадцяти місяців, як цей молодий государ увійшов переможцем у Неаполь, а під Форново змушений був прокласти собі шлях мечем, щоб потім врятуватися у Франції. Така ж сама доля спіткала його наступників — Людовіка XII і Франціска I. Отже, з 1449 по 1544 рік нещасна Італія була полем бою, де Франція, Іспанія і німці оспорювали одне у одного світовий скіпетр.

Історичні твори показують нам довгу низку кривавих битв, перемог, поразок, які то підносили, то знищували могутність Карла V і Франціска I [...].

Наші великі художники були їхніми сучасниками. Леонардо да Вінчі створив портрет Карла VIII, Тиціан — портрет Баярда. Гордий Карл V підняв цьому художнику пензель, який той упустив, коли малював його портрет, і зробив його графом Імперії. Мікеланджело був вигнаний революцією зі своєї батьківщини, а потім захищав її як інженер під час вікопомної облоги, яку витримувала вмираюча свобода, опираючись Медічі. Леонардо

да Вінчі, після того як падіння Лодовіко змусило його залишити Мілан, поїхав до двору Франціска I, щоб спокійно прожити там свої останні роки. Джуліо Романо втік з Рима після його розгрому у 1527 році і почав заново відбудовувати Мантую.

Отже, блискуча епоха живопису була підготовлена століттям спокою, багатства і пристрастей, але розквітла серед битв і рішучих змін у правлінні державою.

Ф л о р е н ц і я

Наприкінці XV століття, в епоху благополуччя, відзначеного Гвіччардіні, Італія у політичному відношенні являє собою картину, яка дуже відрізняється від решти Європи. Скрізь ми бачимо великі монархії, а тут безліч дрібних незалежних держав. Єдине королівство — Неаполітанське, і те затьмарене Флоренцією і Венецією...

Флоренція, ця республіка без конституції, де, проте, жах перед тиранією запалював усі серця, виявляла порив до свободи, матері великих характерів. Через те що парламентарний спосіб правління ще не був винайдений, кращі з її громадян не могли досягти свободи і знищити політичні угруповання. Весь час доводилося вдаватися до зброї проти дворян; але геній народу вбивають приниження, а не небезпеки.

Козімо Медічі, один з найзаможніших у місті купців, що народився 1389 року... завоював любов до себе... захищаючи народ від дворян... Відповідно до принципів монархічної влади він насамперед подбав про розваги своїх підданих і про те, щоб відволікти їх від громадських справ. Своє багатство, яке не поступалося перед багатством наймогутніших королів, він у першу чергу використовував на підкуп громадян, а потім на покровительство мистецтвам, що народжувалися [...].

Онук Козімо, Лоренцо Пишний... був покровителем мистецтв, хоч анітрохи не розумівся у них [...]. Доля винагородила його: у нього на очах народилися або дозріли великі художники, які прославили його країну: Леонардо да Вінчі, Андреа дель Сарто, Фра Бартоломео, Даніеле да Вольтерра [...].

Венеція

У той час як береги Арно були свідками відродження трьох видів образотворчих мистецтв, у Венеції відроджувався лише один живопис [...].

Венеція теж була багата і могутня, але її лад, строго аристократичний, був дуже несхожий на буйну демократію флорентійців. Час від часу народ із жахом бачив, як падала голова з плечей якого-небудь дворянина, але він ніколи не наважувався мріяти про переворот в ім'я свободи [...].

Саме тоді, коли цей аристократичний лад, який мав ще повну силу, здійснював завоювання і, отже, випромінював певну енергію, народилися у континентальних володіннях республіки такі художники, як Тіціан, Джорджоне, Паоло Веронезе. Релігія, яку тиранія вважала скоріше суперницею, ніж союзницею, у Венеції, мабуть, менше, ніж деінде, сприяла розвитку живопису. З картин, залишених нам Андреа дель Сарто, Леонардо да Вінчі і Рафаелем, найчисленніші — це мадонни. Більша частина картин Тіціана, Джорджоне та інших художників зображає оголених красунь. У венеціанської знаті була мода замовляти портрети своїх коханок у вигляді Венери Медицейської.

Рим

Живопис, що зародився у двох багатих республіках, серед пишних релігійних свят і необмеженої свободи звичаїв, був покликаний на береги Тібру володарями, які лише у похилому віці досягали престолу. Володіючи ним лише дуже недовго і не лишаючи після себе нащадків, вони виявляли звичайно пристрасть до спорудження пам'ятників, щоб зберегти про себе спогад у Римі. Найвидатніші з них запрошували до свого двору Браманте, Мікеланджело і Рафаеля [...].

Загальні міркування

[...] Марнославство, релігія, любов до прекрасного спонукають усі класи суспільства до спорудження пам'ятників... Але релігія, подібно до тих нещасних матерів, які, давши життя дітям, вкладають у їхнє тіло зародок невиліковних хвороб, штовхнула живопис на хибний шлях: вона відвернула його від краси й експресії... Смішно, коли живопис, це легковажне мистецтво, памагається довести релігійну доктрину.

У греків, які зводили у сан богів своїх героїв — благодійників батьківщини, — релігія диктувала красу, красу, насамперед, навіть на шкоду схожості з натурою... Справа у тому, що греки зображували чесноти Тезея, який врятував афінян, а художник нового часу — доброчесності св. Сіменона Стовпника, який двадцять років займався самобичуванням на своєму стовпі [...].

Чи говорити мені про красу? Чи треба вказувати на те, що з піднесеною красою у мистецтві справа стоїть так само, як і з красою смертною, кохання до якої вабить нас до краси картин і статуй? [...].

Мілан

Міланський герцог² покликав Леонардо да Вінчі. Цей государ, по-справжньому підтримуючи мистецтво, породив Бернардіно Луїні та інших достойних живописців. Але переворот, який зробив його в'язнем у замку Лош і обезлюдив Ломбардію, зруйнував громадянськість, що зароджувалася, і розігнав художників.

Неаполь

На другому кінці Італії Неаполітанське королівство являло собою феодальний лад, ще безглуздіший, ніж на півночі Європи. Доменікіно, який вирушив до Неаполя розписувати церкву св. Януарія, був отруєний місцевими художниками. Ось усе, що можна сказати про живопис у цій державі.

Але їй судилося уславитися в іншому мистецтві і показати через три століття, що Італія завжди була батьківщиною обдаровань: Неаполь дав Італії багатьох Перголезе і Чімароз, коли у неї вже не було Тіціана і Паоло Веронезе.

П'ємонт

Живопис був покликаний у П'ємонт, щоб стати там, як в інших монархічних державах, екзотичною рослиною: нагляд за нею дорого коштує, вирощування її супроводжується гучними словами, і вона ніколи не квітне.

Хоча пензель художника і безмовний, монархічна влада навіть у тому випадку, коли король — ангел, вороже ставиться до його шедеврів, не забороняючи сюжети картин, але пригнічуючи душі митців [...].

Художники мають нещастя жити при дворі*. Більше того, у них є свій особливий начальник, якому треба догоджати.

Якщо Лебрєн — перший живописець короля, усі художники повинні копіювати Лебрєна. Коли б — допустимо найнеймовірніше — знайшовся який-небудь геніальний одинак, досить зухвалий, щоб не наслідувати його манеру, перший живописець утримувався б від жодного покровительства таланту, який своєю новизною може викликати у короля, його пана, відразу до його власного мистецтва. Він може бути дуже порядною людиною, допускаю охоче, але він не зрозуміє цього таланту, який відрізняється від його власного. Тому живопис буде завжди посереднім за необмеженої монархічної влади [...] **.

* Життя Мікеланджело, Челліні, Менгса.

** Мистецтво повинно бути пов'язане з почуттям, а не з системою: тому лише Палата громад, а не академія, може бути хорошим суддею на конкурсах.

ФЛОРЕНТІЙСЬКИЙ ЖИВОПИС

Книга перша

ВІДРОДЖЕННЯ І ПЕРШІ КРОКИ МИСТЕЦТВА БЛИЗЬКО 1300 РОКУ (450—1349)

Про найстародавніші пам'ятки живопису

[...] У кожного з найбільш ушлюблених народів є одна блискуча епоха. Італія їх має три. Греція звеличує епоху Перікла, Франція — Людовіка XIV. Італії належить і слава давньої Етрурії, яка раніше за Грецію розвинула у себе мистецтва і науки, і епоха Августа, і, нарешті, Льва X, що просвітив Європу.

Римляни, надто захоплені честолюбством, не були митцями; вони мали у себе статуї, бо так належить багатій людині. За перших же незгод імперії мистецтва занепали. Коли Костянтин наказав відбудувати один старовинний храм, його архітектори поставили колони основою вгору. З'явилися варвари, потім папи. Святий Григорій Великий спалював рукописи стародавніх письменників, хотів знищити Ціцерона, наказував розбивати і кидати в Тібр статуї, маючи їх за ідолів або, у кращому разі, за зображення язичницьких героїв. Настали століття IX, X, XI — епохи найтемнішого нещастя.

Але подібно до того, як похмурої зимової пори, коли барвисті рої комах гинуть і плодоносні їх личинки, яким судилося знову відтворити їх, ховаються під землею і вичікують, щоб ожити, теплого подиху весни, — так під першими променями свободи прокинулася Італія; і ця нива творчих обдаровань знову породила великих людей [...].

Ніко́ло Піза́но

[...] Наприкінці XIII століття уважний спостерігач починає помічати неспівмісні спроби вийти зі стану варварства. Перший крок до більш майстерного наслідування природи полягав у вдоскона-

ленні барельєфів [...]. Скульптори родом із Пізи навчили виготовляти мадонн скинути з себе ярмо середньовічних греків і підняти очі на греків древніх. Політичні заворушення, під час яких кожний думає більше про врятування свого життя і свого майна, спотворили все — не лише мистецтво, а й принципи, необхідні для його відновлення. В Італії було чимало прекрасних статуй, грецьких або римських, але художникам і на думку не спадало наслідувати їх, бо вони не вважали їх прекрасними [...].

Серед цього глибокого мороку Ніко́ло Пізано побачив світло і наважився піти йому назустріч (1230).

У Пізі були в його часи — і існують ще й тепер — кілька античних саркофагів, в одному з яких, дуже гарному, похована була Беатріче, мати знаменитої графині Матільди³. На ньому зображено полювання Іпполіта, сина Тезея. Барельєф, слід гадати, колись був зроблений яким-небудь великим художником давнини [...]. Ніко́ло Пізано спало на думку відтворити ці зображення до найменших подробиць [...].

Вже 1231 року він спорудив у Болоньї гробницю (igna) св. Доменіка, за яку, як за працю, гідну подиву, був прозваний *Niccolò dall'Ugna*, — видно, що народ цей був створений для мистецтва. Талант Ніколо ще яскравіше проявив себе у Страшному суді, виконаному ним для собору в Орв'єто, і у барельєфах кафедри пізанської церкви св. Іоанна. Ці твори, що викликали захоплення всієї Італії, поширили нові ідеї [...]. Чи треба говорити, що наблизитися до античного мистецтва він так і не зміг... Але Ніко́ло Пізано першим почав наслідувати античність [...].

У скульптурі він був учителем Арнольфо Фйорентіно, який вирізьбив гробницю Боніфація VIII у храмі св. Петра в Римі, і свого сина Джованні Пізано, що спорудив гробницю Бенедикта IX в Перуджії [...].

У Джованні Пізано помічником у Перуджії, а може, й учнем був якийсь Андреа Пізано, що, оселившись у Флоренції, прикрасив статуями собор і церкву Сан-Джованні. Ми знаємо, що він двадцять два роки витратив на те, щоб зробити одні з трьох бронзових дверей, через які входять у цей славнозвісний баптистерій. Його справедливо хвалять, бо, вивчаючи барельєфи, що вкрива-

ють ці двері, художники, його послідовники, зуміли зробити і двоє останніх, які Мікеланджело назвав райськими дверима.

Андреа створив відому школу, з якої вийшли Донателло і Гіберті. Після Андреа Пізано з'явився Бальдуччі з Пізи, це один з найвидатніших скульпторів свого часу [...].

Мистецтво мозаїки розвинулося слідом за скульптурою, і слава тут знову належить тосканцю — монаху Міно да Туріта [...].

Перші живописці

Щодо живопису, то він залишався далеко позаду мозаїки, а тим більше скульптури. Античність не залишила зразків [...].

У 1063 році пізанці, горді своїм багатством і флотом у тисячу кораблів, вирішили спорудити пам'ятник небачених розмірів. Вони привезли з Греції архітектора і кількох живописців. Потрібна була допомога усіх видів мистецтва. Величезні маси матеріалу, який доводилося підіймати, скульптура, великі мозаїки — усе свідчить про те, що над цією спорудою працювали аж до самого кінця XI століття. Все у ньому ще дуже примітивно. Але грандіозність споруди вже сама по собі дає певну художню насолоду. Цей великий захід пробудив Тоскану. Священний вогонь знайшов собі поживу у будівництві церкви Сан-Джованні, похилої башти і Кампо-Санто.

Серед такого пошвавлення в архітектурі живописці, що прибули з Греції, виховали, звичайно, учнів, але передати їм вони могли тільки те, що знали самі, проте знання, привезені ними в Італію, були досить убогі, якщо судити з пергаментів, що зберігаються у Пізанському соборі [...].

У Тоскані називають ім'я одного живописця, який жив близько 1210 року. Твір Джунти Пізано, що зберігся краще за інші, знаходиться у церкві Дельї-Анджелі в Ассізі: це Христос, написаний фарбами на дерев'яному хресті [...].

Переворот, який ми щойно простежили у Тоскані (1230), бо треба було простежити його в якому-небудь одному місці, відбувався майже одночасно і в решті частин Італії. Скрізь багаті

городяни, скинувши ланцюги феодалізму, жадали від мистецтва нових творів [...].

Порив, викликавши потребу удосконалення мистецтва, був повсюдний, і Флоренції, що б вона не казала, зовсім не слід претендувати на те, що лише вона породила художників у ті далекі часи. Але все ж перші таланти народились у республіці, де можна було говорити все і де ще раніше народилися Петрарка, Боккаччо і Данте.

Щоб судити про мистецтво, треба бути безстороннім. Треба мати сміливість почувати те, що відчуваєш...

Можливо, що я помиляюсь, але те, що я говоритиму про Чімабуе, Джотто, Мазаччо,— усе це я справді відчув, дивлячись на їхні твори [...].

Ч і м а б у е

Джованні Чімабуе народився у Флоренції у 1240 році, і цілком імовірно, що його вчителями були грецькі художники. Геніальність його виявилася у тому, що він піднісся над тим, чого його навчали, і сміливо звернувся по вказівки до природи. Один з перших його творів, «Свята Цецілія», у церкві Сан-Стефано у Флоренції, уже виявляє зародки таланту, якому судилося згодом розквітнути в Ассізі.

Великою подією у його житті була «Мадонна, оточена ангелами», яку ще й досі можна побачити у капелі Ручелла церкви Санта-Марія-Новелла. Люди були такі вражені цими колосальними фігурами,— подібних вони ще не бачили,— що перенесли картину з майстерні митця у церкву при звуках сурм, з розгорнутими знаменами, серед радісних вигуків величезного натовпу [...].

[...] Людина зі сміливою і багатою уявою, він перший взявся за сюжети, які вимагали великої кількості фігур, і робив ці фігури колосальними.

Дві великі мадонни, яких можна бачити у Флоренції, [...] з фігурами пророків, [...] дають не таке повне уявлення про його талант, як фрески у верхній церкві в Ассізі.

Там він видається гідним подиву для своєї епохи. Фігури Христа і Марії, розміщені на склепінні, зберігають, щоправда, деякі риси грецької манери, але інші фігури — євангелістів і отців церкви — [...] позначені й оригінальністю стилю, і вмінням розташовувати усі частини картини так, щоб вони справляли найсильніше враження, якого до нього ще не досягав ніхто. Барви соковиті, розміри колосальні внаслідок величезної відстані між фігурами, допущену через неуцтво, проте досить вдало; одне слово, живопис робить перші кроки у тій царині, яка досі належала тільки мозаїці.

Д ж о т т о

Чімабуе досить вдало передавав піднесене і жахливе. Джотто, його учень, природою був призначений зображати витончене; і якщо Чімабуе — Мікеланджело тієї епохи, то Джотто — її Рафаель [...].

Перші фрески, зроблені Джотто в Ассізї, поряд з фресками його вчителя дозволяють судити, наскільки він перевершив його вже тоді. Посуваючись вперед у цій праці, що зображає життя св. Франціска, він досягає все більшої і більшої точності. Дійшовши до останніх сцен цього незвичайного життя, мандрівник із задоволенням помічає різноманітність рисунка у рисах облич, стараннішу обробку кінцівок, більше жвавості у виразах облич, вдаліші рухи, надані постатям, природніші пейзажі. Над усе вражає у цій серії картин мистецтво композиції, яке свідчить про те, що Джотто з кожним днем удосконалюється і що, незважаючи на епоху, у яку він жив, перевершити його майже неможливо. Мене чарує його сміливість у виборі аксесуарів. Він, не задумуючись, переносив на свої фрески величезні будівлі, які скрізь споруджували його сучасники, і зберігав їхні яскраві кольори: блакитний, червоний, жовтий або сліпучо-білий, які тоді були дуже модні. Він умів відчувати колорит.

Тому його ассізькі фрески привертають до себе увагу у рівній мірі знавця і неука. Це тут зображена людина, яку мучить спрага і яка кидається до джерела біля її ніг. Рафаель, майстер експресії, нічого не знайшов би додати до експресії цієї фігури. Але,

якщо увійти у підземну церкву, де теж є твори Джотто, там можна побачити найкраще, на мою думку, з того, що він зробив. Він дав там перший зразок алегоричного живопису, зобразивши св. Франціска, який віддаляється від пороку і йде шляхом добродетельності.

Знавці вбачають у цих фресках стиль барельєфів Ніколо Пізано. Цілком природно припустити, що Джотто їх вивчав; живопис, який перебував ще у пелюшках і не володів ні повітряною перспективою, ні світлотінню, нічого майже не втрачав, ідучи слідами своєї сестри.

* * *

Щоб бути справедливим до цієї рідкісної людини, слід глянути на її попередників. Несдоліки Джотто впадають в око; рисунок у нього сухий; він намагається завжди приховати під довгим убранням кінцівки своїх фігур, і має рацію, бо вони погано йому вдаються. Загалом його картини справляють враження чогось варварського.

Немає жодного нашого художника, який не почував би своєї зверхності над бідним Джотто. Але чи не мав би він право сказати їм: «Хоч я малий, без мене ви були б ще менші» (Бурсо) ⁴. [...] Я охоче допускаю, що картини Джотто можуть не подобатись. Той, хто скаже: «Як це бридко!» — буде недалекий від істини, але коли він додасть: «Який жалюгідний художник!» — то виявить недолік освіченості [...].

* * *

[...] Його (Джотто. — *І. О.*) картини — євангельські сцени, які він не боявся повторювати у різних місцях, лишаються майже незмінними. Їх чітко вирізняє певна симетрія, яка подобається освіченому глядачеві, а особливо не такий незграбний рисунок і ніжніший колорит, ніж у його грубих попередників. Ці тонкі руки, ці загострені донизу ноги, ці скорботні обличчя, ці злякані очі — залишки варварства, занесеного з Константинополя, — поступово зникають.

Джотто вмів зображувати безліч дрібних, запозичених у самої природи деталей; вони мало достойні тих важливих сцен, куди він їх вводив, але це сама природа.

Можна сказати, що він винайшов портрет. Йому ми завдячуємо, між іншим, портретами Данте, його друга. Деякі живописці і до нього намагалися досягти схожості з оригіналом, але вдалося це йому першому. Він був зодчим. Славнозвісна дзвіниця Флорентійського собору була споруджена за його рисунками. Ця вежа справді заслуговує на увагу. Хоча вона трохи нагадує готику, але з першого ж погляду справляє враження розкоші і витонченості. Вона відділена від церкви і знаходиться у найцентральнішому районі міста — перевага, якої позбавлено багато старовинних пам'яток [...].

У кожному місті був який-небудь можновладний рід, що домагався верховної влади, і ці роди, користуючись любов'ю народу до витворів мистецтва, намагались підкорити його тим, що прикрашали його батьківщину [...].

Король Роберт запросив його до Неаполя і осипав милостями.

Джотто був людиною, на яку у XIV столітті всі дивилися з захопленням, подібно до того як Рафаель був зразком для наслідування у XVI столітті, а брати Каррачі — у XVII.

Кажуть: «Усе високе є відгук великої душі»; з більшою підставою можна було б сказати: «Краса у мистецтві є виразом честот суспільства».

Книга друга

УСПІХИ ЖИВОПИСУ ВІД ДЖОТТО ДО ЛЕОНАРДО ДА ВІНЧІ (1349—1466)

[...] У мистецтві, коли людина незадоволена своїм творінням, вона переходить від незграбного до менш незграбного, потім удосконалюється і досягає точності, далі наближається до *величнього* і *вишуканого* і закінчує *легкістю*. Такий був у греків шлях історичного розвитку їхнього мислення і їхньої скульптури.

[...] Протягом вісімдесяти років Джотто лишався найбільшим із майстрів, доки не з'явилися Брунеллескі, Донателло і Мазаччо, позначивши перехід мистецтва від дитинства до юнацтва.

Не досить того, щоб митці були обдарованими, треба також, щоб громадська думка сучасників указала той напрям пошуків прекрасного, у якому мають бути скеровані їх творчі зусилля.

Боккаччо і Петрарка завдячують своїй славі не тим творам, які вони самі вважали найкращими, а тим, які найменш цінили.

Нешастя Флоренції XIV століття полягало аж ніяк не у невмілості її художників, а у поганому смаку громадськості того часу [...].

Перший ступінь смаку — перебільшення заради того, щоб зробити приємні враження від природи відчутнішими. До цього способу часто вдавався найцікавіший з французьких прозаїків⁵. Пізніше помічають, що перебільшувати враження від природи означає вбивати її нескінченну різноманітність і її контрасти, такі прекрасні тим, що вони вічні, і ще прекрасніші тим, що вони пов'язані з найбільшими хвилюваннями серця.

Перебільшуючи хоча б мінімально, роблячи зі стилю щось інше, ніж ясне дзеркало, ми на якусь мить зачаровані тим, що створили, але потім може настати найприкріше розчарування [...].

Позбавлений темпераменту письменник може викликати трепет, живописець — навіть коли він тільки фарбувальник, але дуже вправний — збудити найніжніші почуття: йому варто лише відмовитися від вибору і, подібно до дзеркала, відтворювати прекрасні пейзажі Ломбардії.

Щоб дати насолоду англійцям свого часу, Шекспір зберіг за предметами, взятими з природи, їх справжні пропорції; ось чому його велетенська статуя здається нам з кожним днем все вищою, в міру того як падають монументики різних поетів, що думали, ніби можна зображати природу, догоджаючи хвилинному уподо-

банню, декретованому яким-небудь нікчемним урядом на певному етапі.

Можна говорити уїдливі речі, доводячи, що хліб — це отрута або що дух християнства сприяє щастю народів. Рембрандт теж привертає увагу глядачів, змінюючи природний розподіл світла. Але як тільки художник почне вдаватися до перебільшення, як назавжди втрачає можливість бути величним [...].

Ми бачимо, що Рафаель, Аннібале Каррачі, Тіціан справляли тим сильніше враження, чим більше поваги вони виявляли до пропорцій усього того, що помічали у неосяжній природі, тоді як Мікеланджело да Караваджо і Бароччо — все ж таки великі майстри, — перебільшуючи один тіні, другий яскравість фарб, самі себе рішуче виключили з числа першокласних митців [...].

Школа Джотто

З учнями Джотто сталося те саме, що відбувається з учнями Расіна і що трапиться з учнями усіх великих митців. Їм бракує сміливості бачити у природі речі, яких не взяв звідти вчитель. Вони просто, дотримуючись уподобаних ними прийомів і намагаючись заново їх відтворити, беруться за те, що після великої людини стало вже — до певної зміни у національному характері — неможливим. Вони кажуть, що шанують її, але якби вони піднесли до розуміння того, що роблять, то побачили б, що нема зухвалішого наміру, ніж цей.

На протязі усього XIV століття живопис більше не розвивався... Картини Джотто у порівнянні з картинами Кавалліні, Гадді й інших його обдарованих учнів все ж таки лишаються творами майстра. І коли добре познайомишся з його стилем, вже немає рації вивчати їх стиль [...].

Для перших художників Відродження, людей аж ніяк не позбавлених таланту, було нещастям [...] запозичення сюжетів із біблії. Через це так пізно з'явився вираз високих почуттів або *прекрасний ідеал* у новітніх художників.

Біблія, якщо розглядати її з людської точки зору, є зібранням поем, написаних досить талановито і, що надзвичайно важливо,

позбавлених сучасних дріб'язковості і манірності. Стиль її скрізь піднесений, вона насичена найпохмурішими подіями, і видно, що її автори не мали жодного уявлення про *моральну* красу людських вчинків [...].

Коли сюжети, які дає християнство, не викликають відрази, вони у кращому разі заяложені. У прсображенні св. Ієроніма, у муці св. Петра або св. Агнеси все уявляється мені банальним. Тут повністю відсутнє офірування власної вигоди заради якогонебудь великодушного почуття [...].

Про скульптуру у Флоренції

З волі суспільства, яке вимагало статуй, [...] з'явилися — причому майже одночасно — Донателло, Брунеллескі, Гіберті, Філарете, Росселліно, Полайоло, Вероккьо. Їх твори з мармуру, бронзи і срібла, споруджені скрізь у Флоренції, досягали іноді, як здавалося зачарованим поглядам їхніх співгромадян, художньої досконалості і не поступалися перед творами античності. Майте на увазі, що жодна класична статуя ще не була знайдена. Ці славетні скульптори, пройняті пристрасною любов'ю до свого мистецтва, навчали молодь рисунка за допомогою правил, взятих безпосередньо з самої природи, так що їхні учні були спроможні наслідувати її, майже однаково легко використовуючи мармур чи фарби [...].

Паоло Уччело і перспектива

При такому захопленні статуями і формами, відчутними на дотик, живопис був до деякої міри занедбаний. Виведений Джотто і його учнями зі стану дитинства, він ще чекав перспективи і світлотіні.

Фігури у живопису того часу розташовані в іншому плані, ніж ґрунт, на якому вони стоять... Тільки в одній з високих галузей мистецтва — у вмінні зображати тіла в ракурсі — був досягнутий певний успіх. Стефано Фйорентіно скоріше побачив, ніж подолав ці труднощі. У той час як більшість митців намагалися уникати

їх або розв'язувати лише приблизно, П'єтро делла Франческа і Брунеллескі здогадалися скористатися геометрією для вдосконалення мистецтва. Надихані читанням грецьких книжок, вони знайшли засіб, зображаючи величезні будівлі, відтворювати їх на полотні такими самими, якими їх бачить око.

Паоло Уччело під керівництвом математика Манетті теж зайнявся вивченням перспективи і заради неї занедбав усі інші елементи живопису... Чи зображав він великі будівлі і довгі колонади на обмеженому просторі маленької картини, чи мав на меті показати обличчя людини в ракурсах, невідомих учням Джотто, — кожен його твір вражав сучасників [...]. Очевидно, Паоло мав славу великого майстра у зображенні колосальних фігур [...].

Одночасно інший живописець, Мазоліно ді Панікале, вивчав світлотіні і, оволодівши вмінням ліпити з глини частини людського тіла, вчився надавати їм рельєфу і на картинах. Цю пораду дав йому Гіберті, відомий скульптор, який тоді, на думку сучасників, не мав суперників у рисунку, композиції і у мистецтві надавати зображенню життя. Через те що Гіберті бракувало тільки колориту для того, щоб стати великим живописцем, Мазоліно навчився цього у Старініни, який мав славу найкращого колориста свого часу. Поеднавши таким чином усе, що було кращого у двох різних школах, Мазоліно виробив нову манеру наслідування природи.

Стиль його ще сухий, і багато в ньому ще недосконалого, але вже є велич: художник починає нехтувати нікчемними деталями, в яких потопали його попередники [...].

М а з а ч ч о

Це була людина геніальна, яка створила епоху в історії мистецтв. Він був вихований насамперед на творах скульпторів Гіберті і Донателло. Брунеллескі познайомив його з перспективою. Мазаччо побував у Римі і, безсумнівно, вивчав там античність.

Мазаччо відкрив живопису новий шлях. Досить подивитись на прекрасні фрески у церкві Дель-Карміне [...].

Ракурси їх чудові. Пози фігур позначені різноманітністю і до-

сконалістю, яких не знав сам Паоло Уччело. Оголені частини передано наївно, але з великою майстерністю. Нарешті, найбільша з похвал,— але Мазаччо цілком заслуговує на неї,— у його обличчях є щось спільне з рафаелівськими. Подібно до майстра з Урбіно, він наділяє особливим виразом кожного з зображуваних персонажів [...].

Це і є зародження експресії.

Кожна людина, розумна вона чи дурна, флегматична чи запальна, погодиться, звичайно, з тим, що головне в людині — думка і серце. Потрібні кістки, потрібна кров, щоб людська машина прийшла в рух. Але ми ледве приділяємо увагу усім цим елементам, необхідним для життя, щоб одразу перенестися до його найвищої мети, її кінцевого результату — здатності мислити і почувати.

Це і є історія рисунка, колориту, світлотіні і взагалі усіх окремих елементів живопису у порівнянні з експресією.

Експресія — це і є усе мистецтво.

Картина без експресії — лише зоровий образ, здатний принести тільки хвилину вітиху. Живописці повинні, звичайно, володіти колоритом, рисунком, перспективою тощо; без цього не можна бути художником. Але задовольнитися одним із цих другорядних ступенів майстерності означало б виявити жалюгідну обмеженість і вважати засоби метою, означало б не здійснити свого покликання...

Через експресію живопис стикається з усім високим, що є у серцях великих людей [...].

Церква Дель-Карміне, у якій похований Мазаччо, стала після його смерті школою найвидатніших художників Тоскани. Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Фрате, Андреа дель Сарто, Лука Сінйореллі, Перуджіно і сам Рафаель з благоговінням приходили туди вчитися [...].

Через те що античність нічого не залишила в галузі світлотіні, колориту, перспективи й експресії, Мазаччо скоріше творець живопису, ніж його оновлювач [...].

Визначення понять

[...] Тільки відкиданням за певною системою деталей, а зовсім не заповненням величезного полотна, досягається велич [...].

Уявімо собі один і той же сюжет, розроблений кількома живописцями, наприклад, «Поклоніння волхвів».

Сила і жах характеризуватимуть картину Мікеланджело. Волхви будуть людьми, гідними свого царського сану, і буде ясно, що вони розуміють, перед ким падають долілиць. Якби колорит відзначався приємністю і гармонією, враження було б меншим, вірніше кажучи, справжня гармонія сюжету строга. Гайдн, зображаючи першу людину, вигнану з раю, застосовує інші звуки, ніж милий Боккеріні, який зачаровує ніч своїми ніжними мелодіями.

У Рафасля буде менш підкреслено велич царів, погляд повністю прикутий до небесної чистоти Марії і виразу очей її сина...

У картині Леонардо да Вінчі благородство трактування буде ще відчутнішим, ніж навіть у Рафаеля. Сила і пристрасна чуттєвість не відволікатимуть нас... Картина, витримана у темних напівтонах, дихатиме меланхолією.

Картина Корреджо на ту саму тему була б святом і принадою для очей. Проте її божественність, велич, благородство трактування не зворушували б з першого погляду [...].

Щодо засобів виразності, які характеризують стиль, то ми побачимо, що у кожного з десяти або дванадцяти великих художників вони різні [...].

Кожен великий художник шукав таких засобів, які допомогли б залишити в душі те *особливе враження*, яке йому здавалося головним завданням живопису [...].

Відчуті особливий відтінок душі художника у його манері передавати світлотінь, у його рисунку, у його колориті — ось чого дехто може навчитися, прочитавши цей історичний нарис...

Рисунок або обрис мускулів, тіні, вбрання, освітлення, відтворення місцевого колориту — усе це має свій особливий відтінок у стилі кожного художника, якщо у нього є *стиль*. У справжнього майстра зелений тон дерева буде один, коли воно отіняє

воду, де купається Леда, граючи з лебедем *, і зовсім інший, коли розбійники користуються темрявою лісу, щоб зарізати мандрівника ** [...].

Рисунок слід вивчати у Рафасля і у Рембрандта, колорит — у Тіціана і французьких художників, світлотінь у Корреджо і ще у сучасних живописців; але ще краще бути самостійним, спостерігаючи все це у природі; рисунок і колорит — у школі плавання, світлотінь — на багатолюдних зборах за умови верхнього освітлення через купол.

Якщо у вас чутливе око або, висловлюючись точніше, сприйнятлива душа, ви у кожного художника відчуєте основний тон, з яким він *погоджує* всю свою картину: деяке відхилення від природи, що доповнює її.

У художника на палітрі немає сонця. Якщо для передачі простої світлотіні йому треба підсилити тінь, то для передачі барв, яким він не може надати блиску через відсутність досить яскравого освітлення, він вдається до *основного* тону. Цей тонкий покрив — з золота у Паоло Веронезе; у Гвідо він схожий на срібло; у Пезарезе він попелястого кольору [...].

Про живопис після Мазаччо

Після смерті Мазаччо відзначилися два ченці (1445). Один був домініканець на ім'я Анджеліко. Він почав з мініатюр для рукописів; я не помічаю, щоб він наслідував великого митця. У його станкових творах, досить численних у Флоренції, є залишки старого стилю Джотто [...]. Як усі мініатюристи, він докладав надзвичайних зусиль до того, щоб відтворити з можливою точністю речі, які зовсім того не варті, і це робить його холодним... Анджеліко був Гвідо Рені свого часу [...].

Щодо Гоццолі, учня Анджеліко, то він мав рацію наслідувати Мазаччо [...].

* Корреджо.

** «Муки св. Петра» Тіціана.

Другий чернець, відмітний від спокійного Анджеліко, це кармеліт Філіппо Ліппі.

[...] Те, що він був одним з найвидатніших художників, доводить ретельність, з якою аматори відшукують у флорентійських церквах його мадонн, оточених сонмом ангелів; вони знаходять у них рідкісну витонченість форм, грацію у кожному русі, округлі, усміхнені обличчя, красу яких підсилює колорит, що повністю належить йому [...]. Йому властиві яскраві тони, втім, не дуже кричущі і ніби повиті *ліловим* тоном, який не зустрічається ніде більше; його обдаровання ще сильніше виявлялося у *піднесеному*.

Працюючи у П'єве ді Прато, він наважився наслідувати давню манеру Чімабус, вводячи у свої фрески фігури, розміри яких перевищують натуральні [...].

Про Гірландайо і повітряну перспективу

Доменіко Коррадо був сином ювеліра, що запровадив у Флоренції моду на срібні віночки, якими дівчата прикрашали свої голівки, і дістав від них прізвисько Гірландайо, прославлене згодом його сином. Цей останній — єдиний художник-новатор після Мазаччо аж до Леонардо да Вінчі.

Він здогадався розміщати свої фігури групами, і глядачі, розрізняючи завдяки правильному ослабленню світла і тонів плани, у яких розміщено ці групи, помітили з подивом, що у його картинах є глибина.

До нього художники не вміли вловлювати у природі повітряну перспективу — річ для нас незрозуміла, що показує, яке щастя народитися тоді, коли вже є хороша школа... Хто, потрапивши на Королівський міст, не побачить, що будинки коло статуї Генріха IV, на Новому мості, значно яскравіші, значно багатші на світло і тіні, ніж лінія Гревської набережної, що губиться в туманній даліні? У сільській місцевості, в міру того як гірські пасма віддаляються, чи не набирають вони все виразнішого лілового відтінку? Це послаблення усіх тонів у зв'язку з відстанню

цікаво спостерігати у натовпі тих, хто гуляє у Тюільрійському саду, особливо в туманний осінній день.

Своє ім'я в історії мистецтва Гірландайо обезсмертив тим, що підмітив це явище, яке не можна передати в скульптурі і якого завжди, мабуть, бракувало античному живопису.

Казкове очарування далечини — та галузь живопису, яка особливо вабить мрійливу уяву, становить напевне його головну перевагу перед скульптурою. Цим він наближається до музики; домалювати картини він доручає уяві; і якщо на перший погляд нас сильніше вражають фігури першого плану, то згадуємо ми зі значно більшою насолодою ті предмети, чії деталі наполовину приховані від нас повітряним простором; їм уява надала небесного відтінку.

[...] Флоренція переповнена його творами. Найвідоміший з них, і цілком заслужено, — це розпис хору у Санта-Марія-Новелла [...].

В одежах на своїх фресках Гірландайо відмовився від надміру золота, яким їх вкривали його попередники. В усьому почувається душа, що палає любов'ю до прекрасного і обтрушує порох свого часу; з своєю добою він зв'язаний лише невмінням зображати руки і ноги своїх персонажів, які зовсім не гармоніюють з довершеністю всього іншого. Оволодіти цим судилося чарівному Андреа дель Сарто, у якого я знаходжу ту саму манеру, що й у Гірландайо, але у розвиненому і вдосконаленому вигляді. Доменіко, новатор у живопису, реформував також і мозаїку; він говорив, що живопис з його недовговічними фарбами має розглядатися лише як рисунок і що справжній довговічний живопис — це мозаїка [...].

Заради слави Гірландайо його не слід змішувати з його школою. Його брати та інші учні аж ніяк не можуть зрівнятися з ним [...].

Стан у мів

[...] Живопис близько 1500 року [...]

Зроблено було вже чимало, головне, що навчилися точно відтворювати натуру, і особливо обличчя людей, живість яких вра-

жає і сьогодні. Але живописці прагнули бути лише правдивими дзеркалами. Вибирали вони рідко.

Хто з них міг би подумати про *ідеальну* красу?

Досить невиразне уявлення, яке ми пов'язуємо з цим словом, стане ясным як день, коли порівняти його з відповідним уявленням у людей XV сторіччя. Коли читаєш книжки того часу, дивишся на твори, про які йдеться у них, розумієш, що слово *прекрасне*, яке часто там повторюється, вживається, щоб визначити вірно скопійоване. Коли XV сторіччя бажало вшанувати художника, воно називало його мавпою природи*.

Якщо у якомусь паризькому салоні заводять розмову про *красу*, приклади Аполлона і Венери не сходять з уст. Це порівняння зробилося вже таким банальним, що потрапило у водевільні віршики [...]. Втім, це свідчить, що навіть народіві відомо, що добре зроблена статуя повинна скидатися на Аполлона [...].

Світські люди часто згадують обличчя дітей Ніобеї, мадонн Рафаеля, сивіл Гвідо, а дехто — навіть грецькі медалі. Чудові приклади. Слід лише зауважити, що тут йдеться тільки про *ідеально прекрасні контури*. Це слово здається придатним для самої лише скульптури. Захоплюються святим Петром Тіціана, але ніхто не згадує при цьому *ідеальної* краси колориту; захоплюються «Ніччю» Корреджо, але ніколи не почуєш: «Це *ідеально прекрасна світлотінь*». Щодо цих двох невід'ємних і найважливіших елементів живопису, які виражають його суть у більшій мірі, ніж краса контурів, ми нічим не відрізняємося від італійців 1500 року. Ми почуваємо красу картини, не шукаючи причини цього**.

Цілком очевидно, що ні Гірландайо, ні його суперники не могли сподіватися на допомогу з боку громадської думки, яка перебувала на такому низькому рівні.

Переходячи тепер до менш важливих елементів мистецтва, які належать до техніки, відзначимо, що тут лишалося ще надати

* Стефано Фйорентіно, онук Джотто, який перший спробував застосувати ракурси, дістав за це прізвисько *scimia della natura* (мавпа природи).

** Зробити зображення, відкидаючи деталі, зрозумілішим за природу, — це *засіб* досягти ідеалу.

повноти контурам, досягти гармонії колориту, більшої точності повітряної перспективи, більшої різноманітності у композиції, а головне, більшої легкості мазка, все ще важкуватого в усіх перелічених досі художників. Бо така химерна душа людини: для того, щоб мистецькі твори приносили справжню насолоду, вони мають викликати враження, ніби створені легко, без зусиль. Насолоджуючись красою картини, душа відчуває те саме, що відчував сам митець. Тільки-но вона помітить зусилля, божественне зникає [...].

Певна показна недбалість збільшує привабливість *.

Рисунок Мазаччо і Гірландайо, хоч і сухуватий, був надзвичайно точним; це робило його прекрасним взірцем для наступного століття; бо, як справедливо було зауважено, учням буває легше надати м'якості лінії, що була строгою у вчителя, ніж уникнути утрировки [...]. Не можна заперечувати, що спокусливе утрирування, яке згодом стало модним, погубило не одну новітню школу, і слава французької школи XIX століття полягає у тому, що у цьому відношенні вона бездоганна.

В Італії загальні умови сприяли розвиткові мистецтв. Бо війна для них не перешкода, як і для всього високого, що є в душі людини. Тут насолоджувались. І в той час як похмурі диспути про релігію і *пуританський* педантизм тільки посилювали тугу в серцях холодних жителів Півночі, тут споруджували більшість тих палаців і храмів, що прикрашають тепер Мілан, Венецію, Мантую, Ріміні, Пезаро, Феррару, Флоренцію, Рим і всі куточки Італії.

Треба було оздоблювати ці будівлі. Фламандські килими коштували дорого, паперових шпалер не було; лишалися тільки картини. Звідси натовп художників, які змагалися один з одним. Скульптура, архітектура, поезія, взагалі усі мистецтва швидко вдосконалювалися. Цій великій епосі, єдиній, що сполучала ро-

* Ось психологічний закон: дружба нам сила радує нас; тому все те, що зраджує у митцеві слабкість, вбиває чари, а те, що зраджує недбалість від надміру таланту, збільшує їх. Той самий недбалий етюд може бути зроблений бездарним художником або Ланфранко; великому митцю властивий вільний розмах пензля [...].

зум і енергію, бракувало тільки науки про ідеї. У цьому її слабкість; у цьому причина того, що... великі художники виявлялися безсилими, як тільки прагнули досягти вершин *.

Приклад — дивні ідеї Мікеланджело.

Підсумок

Окинемо поглядом пройдену пустелю. Ми побачимо серед полчищ наслідувачів лише кількох чоловік, що відродили живопис.

У Ніколо Пізано з'явилася думка наслідувати античність. Чімабуе і Джотто почали копіювати природу. Брунеллескі дав перспективу, Мазаччо скористався усім цим, як талановитий митець, і вніс у живопис експресію. Після нього раптом з'являються Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Фрате і Андреа дель Сарто. Це сніп фейерверка. А далі — нічого.

П'ять головних шкіл

Близько 1500 року школи живопису в Італії починають набувати своїх власних, притаманних їм рис. До того, копіюючи греків або по-рабському наслідуючи одна одну, вони були позбавлені будь-якої самобутності.

Ми побачимо, що рисунок уславив флорентійську школу так само, як зображення пристрастей — римську.

Ломбардська школа знаменита ніжним і меланхолійним виразом творів Леонардо да Вінчі, а також небесною грацією Корреджо.

* Слід просуватися *систематично*, бо кожна розумна людина винаходить для себе спосіб міркувати вірно, спосіб, який лишається недосконалим; це все одно, якби кожен з нас виготовляв для себе годинника.

Чого б тільки не досяг Мікеланджело у мистецтві жахати чернь і пробуджувати у великих серцях почуття піднесеного, якби він прочитав тридцять сторінок «Логіки» Трасі? *

Щодо Леонардо, то він передбачав ці істини, такі прості і такі плодотворні; для повноти його слави треба було тільки, щоб він обнародував їх.

Правдивість і яскравість барв характерні для Венеції.

Болонська школа, яка розвинулася пізніше, успішно наслідує усіх великих художників, і у Гвідо Рені краса, мабуть, досягає найвищого ступеня [...].

М и т е ц ь

Кожен митець мав би дивитися на природу по-своєму. Що може бути безглуздішим за погляд на природу, запозичений в іншої людини, і часто у людини з протилежним характером? Що сталося б з Караваджо, якби він учився у Корреджо, або з Андреа дель Сарто, коли б він наслідував Міксланджело? Так каже строгий філософ [...]. Іншими словами, це означає вимагати, щоб усі художники були видатними. Сумна істина полягає у тому, що до певного часу учень взагалі нічого не бачить у природі. Треба насамперед, щоб рука корилася йому, а потім, щоб він зрозумів, що саме взяв учитель у природи. Коли пов'язка спаде з його очей, митець, якщо він має певне обдаровання, навчиться розпізнавати у природі речі, які сам у свою чергу повинен відтворити, щоб дати насолоду людям з такою самою душею, як у нього. Найбільша складність у тому, що для цього треба мати душу [...].

Можна бути великим полководцем, великим законодавцем, не відзначаючись зовсім чутливістю. Але у красних мистецтвах, названих так через те, що вони дають насолоду за допомогою краси, треба мати душу навіть для того, щоб відображати найбайдужіші речі [...].

Усі люди, які хоч трохи допитливі і відчувають на собі владу краси, могли б стати митцями. Такі люди зображували б пристрасті, коли вони лишали б їх у спокої, і приємна праця рятувала б їх від жахливої порожнечі; але їм бракує вміння різьбити для того, щоб стати скульптором, вміння малювати, щоб стати художником, вміння писати вірші, щоб стати поетом. І тому поряд з ними бездушні ремісники здобувають перемогу в усіх цих галузях [...].

У XV столітті люди були більш чутливі; умовності не придушували життя; і ще не було великих майстрів, *гідних наслідуван-*

ня. Дурість у літературі не знала ще іншого способу приховуватись, крім наслідування Петрарки. Надмірна ввічливість не загасила пристрастей. Взагалі, було менше ремісництва і більше природності [...].

Такі митці, як Джорджонс, Корреджо. Кантаріні і подібні до них рідкісні люди, яких тепер став би душити великий принцип нашого століття — *бути такими ж, як усі*,— перенесли у мистецтво, що їх уславило, звичку, породжену любов'ю, почувати безліч відтінків і ставити в залежність від них своє щастя або нещастя [...].

Тільки тому, що вони були самими собою, вони стали великими. Чому люди не розуміють, що, тільки-но вдаєшся по допомогу до пам'яті, внутрішній зір згасає? «Що зробив би на моєму місці Рафаель?» Усе що завгодно, тільки не поставив би таке дурне питання [...].

Х а р а к т е р н і р и с и ф л о р е н т і й с ь к и х х у д о ж н и к і в

[...] Одяг у цієї школи не блищить ні яскравістю барв, ні величною пишністю. Венеція, висміюючи флорентійців за їх усім тоді відому скнарість, говорила, що одяг у них вибирають і кроють економно. Ця школа не відзначається також рельєфністю фігур або їхньою красою. Обличчя з крупними рисами, у яких, проте, мало ідеального; це тому, що Флоренція довго не мала хороших грецьких статуй. Вона пізно побачила *Венеру Медицейську*, і лише у наші дні великий герцог Леопольд дав їй *Аполліно* і *Ніобею*. Про флорентійців у цьому відношенні можна тільки сказати, що вони копіювали природу досить вірно і що дехто з них умів робити вибір.

Велика вада цієї школи— брак експресії; сильний її бік — фамільний, так би мовити, набуток усіх її майстрів — рисунок. Їх наштотхнув на вдосконалення у цій галузі національний характер, у якому більше точності й уваги до деталей, ніж пристрасності. Благородство, правдивість, історичну точність, поряд із знанням законів рисунка, випромінюють їхні картини. Це тому, що Флоренція здавна була столицею думки. Данте, Боккаччо,

Петрарка, Маккіавеллі і багато інших славних умів, зібраних при дворі Медічі або створених політичними чварами, поширили там освіту. Художники самі були людьми освіченими, як Мікеланджело, Леонардо, Фрате, Бронзіно, або змушені були, боячись критики, радитися з іншими. На берегах Арно безкарно не могли б зобразити гостей на весільному бенкеті у Кані Галілейській, вирядженими за останньою модою * [...].

Римська школа була величною завдяки Колізею та іншим руїнам; Венеція — любострасною; Флоренція — вченою [...].

Фресковий живопис у Флоренції

Мікеланджело сказав, порівнюючи фресковий живопис з живописом олією, що цей останній — тільки гра. Це два різних обдаровання. Фресковий живопис прагне досягти більших результатів, у меншій мірі наслідуючи природу.

Штукатур підготовляє частину стелі; її треба заповнити протягом одного дня; вапно вбирає у себе фарбу; після цього на ньому вже не можна працювати. Цей вид мистецтва не допускає ні затримки, ні поправок. Художник змушений працювати швидко і добре, що завжди являє велику трудність.

Храми і палаци у Флоренції свідчать, що багато її художників цю складність чудово подолали [...].

Різниця між Флоренцією і Венецією

Венеціанська школа виникла ніби просто з уважного споглядання явищ природи і майже механічного, зовсім не продуманого їх відтворення у картинах, які зачаровують наш зір.

Навпаки, обидва світила флорентійської школи, Леонардо да Вінчі і Мікеланджело, любили шукати причини тих явищ, які вони переносили на полотно. Їх наступники наслідували скоріше їх накази, ніж природу. Це було далеко від думки Леонардо про те, що наука полягає лише у тому, щоб заглиблюватись у умови явищ.

* «Весілля у Кані» Паоло Веронезе.

Через те що метод міркувань, згідно з яким викладалися правила, виявлявся невірним, художники майже ніколи не вловлювали справжньої думки вчителя. Те небагате, що було з неї за-своєно, призвело до того, що різні Вазарі, замість того щоб бути бездарними на свій власний кшталт, стали відразними, доводячи до абсурду недоліки вчителя. Слід глибоко вивчати людську природу взагалі, а не особливості таланту якоїсь одної конкретної людини. Правда, що перше з цих завдань вимагає стільки ж розуму, скільки друге — терпіння.

Книга третя

ЖИТТЯ ЛЕОНАРДО ДА ВІНЧІ

Перші роки життя

[...] Він був незаконним сином якогось мессера П'єтро, нотаріуса республіки... З раннього дитинства він викликав захоплення своїх сучасників. Маючи душу піднесену і тонку, допитливий до всього нового, жадаючи усе це нове випробувати, він виявляв ці властивості не тільки у трьох видах образотворчих мистецтв, а також і в математиці, механіці, музиці, поезії, в ідеології, не кажучи вже про світські мистецтва, якими він володів досконало,— у фехтуванні, у танцях, у верховій їзді,— і всі ці різноманітні обдаровання були притаманні йому у такій мірі, що до якого б з них він не вдавався, бажаючи сподобатись, здавалося, ніби тільки для нього він і народжений.

Мессер П'єтро, вражений такою надзвичайною істотою, взяв кілька його малюнків і показав Андреа Вероккьо, який вельми славився у ту пору як живописець і скульптор. Андреа не міг повірити, що це зробила дитина; Леонардо привели до нього; манери хлопчика зовсім полонили його, і незабаром Леонардо став його улюбленим учнем. Через деякий час, коли Вероккьо писав у Сан-Сальві для ченців Валломбрози картину «Св. Іоанн,

який хрестить Ісуса», Леонардо намалював на ній чарівного ангела.

Проте живопис не поглинав його цілком. З бездарних розповідей його біографів відомо, що він займався також хімією і механікою...

Періоди його життя

Життя цієї великої людини можна поділити на чотири періоди.

Молодість, яку він провів у Флоренції; роки, прожиті у Мілані при дворі Лодовіко Моро; дванадцять або тринадцять років, проведених знову в Тоскані або у мандрах після падіння Лодовіко; і, нарешті, старість і смерть при дворі Франціска I.

Найперший його твір, мабуть, картон «Адам і Єва, яка зриває фатальне яблуко», намальований ним для португальського короля.

Батько попросив його розмалювати щит одному селянинові з Вінчі. Треба було зобразити на ньому або голову Медузи, або якусь страшну тварину. Мессер П'єтро зовсім забув про цей щит, коли одного дня постукав у двері до Леонардо; той просить його почекати, ставить картину так, щоб вона була добре освітлена, і впускає його. Батько відсахнувся з жахом: йому здалося, що перед ним справжня гадюка, і він утік, охоплений страхом.

Все, що є найогиднішого і жахливого у гадюках, кажанах, великих болотних комах і ящірках, було сполучено у цьому чудовиську; здавалося, що воно виповзло з розколини скелі і повергає свою отруту на глядача.

Але найістотніше те, що це страховисько було наслідком довгого спостереження природи. Мессер П'єтро розцілював сина, і щит був проданий за триста дукатів міланському герцогу Галеаццо. [...]

Перші твори

...Щоб скласти уявлення про його таланти у цю пору, слід подивитися на «Голову Медузи» у (флорентійській.— I. О.) галереї. Обличчя видно тільки в ракурсі. Здається, що художник

більше намагався передати жахливе враження від волосся дочки Форка, ніж від її обличчя. Словні життя зелені змії, які ворушаться у неї на голові [...].

Зовсім інше враження справляє картина того ж часу, що зберігається у Болоньї, де зображена дитина у розкішній колисці. Багато праці вкладено у цю картину, де вирізняється тільки одна дитяча голівка; але тут немає нічого від усім знайомого стилю Леонардо. Дуже багато світла, і митцеві ще невідома та мудра економія, яка згодом стала однією з основ його художньої манери... Взагалі, я знаходжу більше витонченості, ніж краси у його перших картинах; особливим є те, що в них немає нічого від того суворого, що трохи вражає в античній красі, яка, здається, не подобалася Леонардо в усі пори його життя. Його геній спонукав його на пошуки *сучасної* краси — це те, що відрізняє його від усіх флорентійських художників.[...]

Усі перші голови Леонардо, цілком природно, скидаються на голови Вероккьо. Складки одягу одноманітні, тіні слабкі, усе в цілому сухе і дрібне, але водночас витончене. Таким був його ранній стиль.

Про три стилі Леонардо

Якби мені треба було говорити про ці три стилі, ось мої приклади.

Для першого — «Дитина у колисці», що у Болоньї.

Друга манера була позначена надзвичайно густими тіннями; я послався б на «Мадонну серед скель», особливо на обличчя Ісуса, який благословляє маленького св. Іоанна.

Напівтіні майже повністю характеризують його третій стиль: спокійніший, гармонійніший і ніжніший, ніж перші два. Якщо митець досягає тут рельєфності, то скоріше тим, що економить освітлення, а не тим, що надає особливої виразності тінням.[...]

Леонардо у Мілані

[...] Лодовіко (Моро.— *І. О.*) бачив, яку славу здобули Медічі у Флоренції, протсгуючи мистецтвам. Ніщо так не приховує деспотизму, як слава. Він запросив усіх знаменитих людей, яких тільки міг знайти. [...] Ця людина шукала у безперервних святах відпочинку від жорстокої політики, яку вона завжди провадила.

Він над усе любив музику і особливо ліру. [...] Кажуть, що Леонардо вперше з'явився при міланському дворі на якомусь прилюдному змаганні кращих в Італії майстрів гри на лірі. Він приніс з собою ліру власного зразка, зроблену із срібла відповідно до винайдених законів акустики, якій він надав форму кінської голови. Він імпровізував, акомпануючи самому собі; з диспуту він вийшов переможцем і дотепно висловлювався на різні теми. Він зачарував усіх, хто зібрався у палаці герцога, який взяв Леонардо до себе на службу. [...]

У Мілані він швидко увійшов у моду, став законодавцем свят у Лодовіко і тих, які влаштовували міланські сеньйори своєму володарю, був головним інженером у справі зрошування, скульптором, який вирізьбив кінну статую, споруджену герцогом на честь свого батька, і, нарешті, живописцем, який намалював двох його коханок. [...]

Улюбленець Лодовіко Моро, що розбирався у людях, поважаний громадськістю як один з геніїв славної Флоренції, що освічувала Ломбардію, Леонардо з радістю всього себе віддавав своєму надзвичайно плідному генію і керував водночас багатьма різними роботами. Йому було тридцять років, коли він з'явився при цьому блискучому дворі; залишив він Міланську область тільки після падіння Лодовіко, через сімнадцять років.

Життя художника

Він намалював мало за своє довге перебування в Мілані. Легко простежити на протязі всього його життя плоди початкового навчання у Вероккьо. Подібно до свого вчителя, він більш охоче рисував чи малював фарбами. У рисунку й у виборі фігур

він любив не стільки повноту й опуклість контурів, як у Рубенса, скільки витонченість і одухотвореність, як у Франчі. Коні й бойові сутички часто були його темою. Анатомію він вивчав усе життя. Взагалі він працював більше над удосконаленням мистецтва, ніж над примноженням його зразків.

Його вчитель був вправний скульптор, як це доводять «Святий Фома» у Флоренції і «Кінь» у церкві Сан-Паоло у Венеції. Тільки-но прибувши у Мілан, Леонардо наказує готувати глину і починає ліпити коня велетенських розмірів. Він ретельно займається геометрією, виконує величезні роботи з військової механіки і гідравліки. Під палаючим небом він забезпечує водою усі ділянки міланської землі. Йому ми, мандрівники, завдячуємо чарівними пейзажами, де красу плодуючих, вкритих буйною зеленню рівнин можна порівняти лише з красою химерних обрисів вкритих снігом гір... Леонардо відмовився від готичного стилю будинків; він керував Академією живопису; але поряд з цією різноманітною діяльністю написав тільки «Таємну вечерю» у монастирі Делле Граціє. [...]

Леонардо у монастирі Делле Граціє

[...] Він володів тим рідкісним благородством малюнка, більш вражаючим, ніж у самого Рафаеля, бо до благородства він зовсім не додає виразу сили. Йому був властивий меланхолійний і ніжний колорит, багатий тінями, без блиску яскравих барв, дивовижний щодо світлотіні, який, коли б його не існувало, мав би бути вигаданий для такого сюжету. Самі його недоліки не шкодять твору, бо благородства не зменшують ні деяка сухість рисунка, ні тіні металевого відтінку. Якщо, нарешті, взяти до уваги колосальні розміри фігур і всієї картини, яка має тридцять один фут чотири дюйми заввишки і п'ятнадцять футів вісім дюймів завширшки, то зрозуміло, що вона повинна була стати епохою в історії мистецтв. [...]

Вінчі, малюючи душу скоріше піднесену, ніж пристрасну, ніколи не пропускав нагоди облагородити своїх персонажів, вносячи надзвичайну витонченість в оздоблення будівель, обстановку

і прикраси, якими він їх оточував. Сприйнятлива людина, здатна до роздумів з приводу живопису, з подивом помітить, що маленькі блакитні смужки, які перетинають поверхню скатертини, звичайне і просте обладнання кімнати, де відбувається ця зворушлива сцена, підсилюють загальне враження благородства. У цьому і полягають засоби живопису. Хіба не нікчемний сам по собі невеликий кусочок металу, який зветься друкарським знаком? Він скидає тиранів з трону. [...]

* * *

Вінчі закінчив Христа і одинадцять апостолів, але у Іуди був написаний тільки корпус; голови все ще не було, і праця далі не просувалася. Ігумен, якому набридло бачити трапезну, захищену усім приладдям художника, поскаржився герцогу Лодовіко, котрий щедро платив Леонардо за його труд. Герцог наказав покликати його до себе і сказав йому, що здивований такою затримкою в роботі. Вінчі відповів, що він у свою чергу здивований словами його світлості, бо насправді не минає і дня, щоб він не працював повні дві години над картиною.

Коли ченці знову з'явилися скаржитись, герцог передав їм відповідь Леонардо... «Пане,— сказав йому абат,— лишається домалювати саму тільки голову у Іуди; та ось минуло вже понад рік, як він не тільки не доторкнувся до картини, а навіть жодного разу не з'явився глянути на неї». Розгніваний герцог наказує знову покликати Леонардо... «Та хіба ченці тямлять щось у живопису?— відповідає йому той.— Вони мають рацію, моєї ноги давно вже не було у їх монастирі, але вони помиляються, твердячи, ніби я не витрачаю щодня не менше двох годин на цю роботу».— «Як це так, коли ти не заходиш туди?»— «Хай знає ваша світлість, що мені лишилося намалювати тільки голову Іуди, цього страшного, відомого всьому світові негідника. Адже треба надати йому виразу обличчя, який цілком відповідав би його підлості; ось чому я вже цілий рік, а може й більше, щодня, вранці і ввечері, вирушаю у Боргетто, де, як знає ваша світлість, проживає весь набірді вашої столиці; але я ще не зміг відшукати

лиходія, обличчя якого відповідало б моєму задумові. Як тільки я знайду таке обличчя, я за один день закінчу картину. Але якщо мої шукання будуть марними, я візьму риси обличчя самого ігумена, який приходить сюди скаржитись на мене вашій світлості і який, до речі, дуже підходить тут як модель. Я тільки все не наважувався виставити його у смішному вигляді у його власному монастирі».

Герцог розсміявся, побачивши, як глибоко обдумує Вінчі свої праці, і зрозумів, чому його картина вже викликала загальне захоплення [...]

Про історичну правду

Леонардові роблять такий закид. Не підлягає сумніву, що апостоли і Христос під час своєї трапези були у лежачому положенні, а не сиділи за столом, як це роблять нині. Але Вінчі саме тому великий художник, що він не був ученим педантом. Тут справа стоїть так само, як з вимогою історичної правди у трагедії. Якщо звичаї, взяті з історії, перевищують рівень знань більшості глядачів, останні їм дивуються і затримують на них свою увагу.

Дзеркало не повинно привертати увагу своїм кольором; воно має давати лише чіткий образ того, що віддзеркалює...

Шекспіру вибачають те, що приморські міста у нього опиняються у Богемії, коли він при цьому зображує душевні порухи з глибиною, щонайменше такою ж дивною, як дивна географічна обізнаність пп. Дюсо, Нодье, Мартена та інших.

Якби церемоніал стародавніх бенкетів був усім настільки ж добре відомий, наскільки він невідомий, Вінчі і в цьому разі відмовився б від нього. Пуссен, цей великий художник, написав «Таємну вечерю»; у нього апостоли лежать на ложах. Псевдоучені схвалюють це з висот своїх знань; але, можливо, тільки я звернув вашу увагу на існування цієї картини; справа у тому, що її персонажі дано у надзвичайно складних ракурсах. Здивований глядач відзначає майстерність художника і йде мимо.

Леонардо знов у Тоскані

Повернувшись на батьківщину (1500), Леонардо знайшов там серйозного суперника в особі юного Мікеланджело. [...]

Замість того щоб малювати картини для вівтарів, що здавалося йому надто складною справою, Леонардо почав малювати портрети гарних жінок, що належали до вищого світу. Спочатку він зобразив Джіневру де Бенчі, першу красуню Флоренції, чие чарівне обличчя прикрашає також одну з фресок Гірландайо; потім — Монну Лізу, дружину Франческо дель Джокондо. Коли Леонардо приймав у себе в майстерні красунь, які позували йому, він, що звик блищати при дворі і сам люб'язний, збирав у себе найвишуканіше товариство і кращих у місті музик. Дуже дотепний, він докладав усіх зусиль до того, щоб перетворити ці сеанси на веселу розвагу; він знав, що вираз нудьги на обличчі заважає тому, щоб воно викликало симпатію, а він ще більше цікавився душею своїх чарівних моделей, ніж рисами їхніх облич. Чотири роки працював він над портретом Монни Лізи, який так і вважав незакінченим і за який наш Франциск I, попри своє скрутне фінансове становище, заплатив сорок п'ять тисяч франків. [...]

[...] Співгромадяни доручили Леонардо спеціальним наказом розмалювати всликий зал Ради, незадовго перед тим збудований, почасти за його планом.

Сюжетом, який Леонардо мав зобразити, змагаючись з Мікеланджело (причому жоден з цих великих художників не пішов далі рисунка), була битва при Анг'ярі⁷, вирішальна перемога, яка врятувала республіку від військ Філіппа Вісконті. [...]

Зірка Леонардо померкла перед Мікеланджело. Це й зрозуміло. Сюжет цілком відповідав обдарованню останнього. Батальна картина тільки й може зображати фізичну силу і хоробрість, навіваючи при цьому лише жах. Витонченість була б недоречна, і благородство тут невіддільне від сили. [...]

У 1510 році, коли... Лодовіко закінчив своє сумне життя, Леонардо знову побачив Флоренцію. Через два роки він опинився у Мілані, потрапивши туди якраз тоді, коли повернувся юний

Максиміліан, син Лодовіко... У Ломбардії панували розбрат, помста і злидні. «Я виїхав з Мілана у Рим 24 вересня 1514 року з Франческо Мельці, Салаї Лоренцо і Фанфойєю»,— пише Леонардо у своїх рукописах.

Леонардо в Римі

[...] Він намалював насамперед «Мадонну з Ісусом на руках» у Сан-Онофрію [...]— картину в манері Рафаеля... Значно більше враження справляє «Мадонна», яка зберігається в Петербурзі...

У цій картині вражає рафаслівська манера, застосована художником із зовсім іншим обдарованням. Це не означає, що Леонардо став би когось наслідувати,— це суперечить усьому його душевному складу. Але, домагаючись максимальної витонченості і величч, він цілком природно зустрівся з живописцем з Урбіно. Якби йому було властиве прагнення виражати глибокі пристрасті і вивчати античність, не маю сумніву, він відтворив би Рафаеля повністю; але тільки у світлотіні він був би вищим за нього. Як би там не було, петербурзьке «Святе сімейство», на мій погляд,— найкраще з усього, що створив Леонардо.

Від мадонн Рафаеля воно відрізняється, крім зовсім іншої експресії, ще й тим, що все тут має надто викінчений характер. Почувається брак легкості і приємності у техніці. Це було недоліком епохи. Самого Рафаеля перевершив Корреджо. [...]

Щодо духовного змісту «Мадонни», то тут насамперед впадає в око піднесена краса і велич. Але якщо своїм стилем Леонардо наблизився до Рафаеля, він ще ніколи не був такий далекий від нього щодо експресії. [...]

Поряд з картиною Леонардо в Ермітажі... було «Святе сімейство» Рафаеля, що являло її яскравий контраст. Наскільки у картині флорентійського майстра переважають велич, радість і веселощі, настільки картина Рафаеля сповнена грації і зворушливої меланхолії. [...]

Леонардо і Рафаель

Варто лише порівняти розповіді сучасників про благородні, чуйні, вимогливі душі, що завжди прагнули досконалості, яка надихала ці два світила мистецтва, щоб відразу відкинути усяку думку про наслідування. І той і другий видобували різні результати з вражень, які давала природа, вибираючи серед них схожий матеріал для творів, які, здається, належать одному пензлю; але якщо вони можуть обманути досвідчене око знавця, вони ніколи не обмануть чутливу душу. [...]

Мова йде про людину (Леонардо. — *І. О.*), яка була великою уже в молоді роки, безнастанно шукала нових шляхів, прагнучи досконалості, і часто кидала розпочаті твори, виконавши їх лише наполовину, коли не сподівалася довести їх до повної довершеності. [...]

Заняття Леонардо анатомією

...Леонардо, мабуть, наблизився до того розділу науки про людину, який ще й досі перебуває у незайманому стані: до пізнання тих фактів, де виявляється тісний зв'язок між наукою про сильні почуття, наукою про думки і медициною. Посередні художники бачать у сльозах лише ознаку душевних страждань. А слід зрозуміти, що це їх *необхідний* прояв. Леонардо почав вивчати необхідність такого явища дослідженням фізіологічного прояву скорботи, [...] точним обслідуванням того, яким чином різні частини людського механізму примушують очі точити сльози. Спостерігач, який вивчає з цього погляду природу, часто помічає, що деякі художники зображають людину, яка біжить, не викликаючи при цьому враження, що ноги її рухаються. [...]

Ідеологія Леонардо

Усі дванадцять століть людський розум животів у неутті. Раптом вісімнадцятирічний юнак насмілювався заявити: «Я нічому не віритиму, нічому написаному про все, що становить предмет

обговорень. Я розплющу очі, детально розглядатиму явища і поставлюся з довірою тільки до того, що побачу на власні очі. Раджу і моїм учням не вірити мені на слово».

[...] Вже за сто років до Бекона Леонардо да Вінчі написав те, що становить славу Бекона; помилка його лише в тому, що він залишив це неопублікованим. Він каже: «Тлумач хитрувань природи — досвід; він ніколи не обманює; лише наше судження інколи обманює себе. Треба керуватися свідченнями досвіду і варіювати умови, доки ми не введемо з досвіду загальних законів, бо лише *досвід відкриває нам загальні закони*»*.

Загальні закони не дозволяють помилятися і вводити в оману інших...

Ті, хто вивчає науки, близькі до математики, і звертається не до природи, а до авторів, не можуть вважатися синами природи; я б сказав, що вони тільки її онуки. Лише сама вона — справжня керівниця істинних геніїв; [...] але подумайте, яка дурниця! Сміються з людини, яка воліє краще вчитися у самої природи, ніж у авторів — її учнів».

Ці думки не випадково саянули Леонардові; він часто повертається до них. В іншому місці він говорить:

«Я міркуватиму про якийсь предмет. Але насамперед я проведу кілька експериментів, бо маю намір спершу послатися на досвід, а потім уже доводити, чому тіла змушені діяти саме так; ось метод, якого слід дотримуватись, досліджуючи явища природи».

Якщо все ж таки висловлювання Леонардо можуть викликати у вас певний сумнів, перечитайте Бекона; ви побачите, що флорентієць говорить ясніше. Причина цього проста: англієць почав з читання Арістотеля; італієць — з зарисовок смішних фізіономій, які він зустрічав у Флоренції.

У Вінчі — безліч правдивих окремих спостережень, таких, які рідко зустрічаються у англійського філософа. [...]

* А зовсім не аксіоми, які надають достовірності окремим випадкам, як це твердили у школах.

[...] Єдине, чого бракувало Леонардо, аби його твори були такими ж великими, яким великим був його талант,— це усвідомлення однієї обставини, яку, втім, спроможне зрозуміти лише більш розвинене суспільство, ніж суспільство XV століття. Вона полягає у тому, що великим може стати лише той, хто присвятить усе своє життя якомусь єдиному роду діяльності, або, інакше кажучи, знати що-небудь ще нічого не означає, а Леонардо бракувало глибокої пристрасті до якогось одного виду мистецтва. Дивно те, що він довгий час був єдиним винятком з цього правила, яке тепер стало вже трюїзмом. У наш час таким самим був Вольтер.

Після того як Леонардо удосконалив канали Міланської області, відкрив причину попелястого світла місяця і блакитного кольору тіней, зробив модель велетенського коня у Мілані, завершив свою «Таємну вечерю» і свої трактати з живопису і фізики, він міг вважати себе першим інженером, першим астрономом, першим живописцем і першим скульптором свого століття. Протягом кількох років він справді був усім цим; але Рафаель, Галілей, Мікеланджело з'явилися один за одним і пішли далі за нього, кожний у своїй галузі; і Леонардо да Вінчі, яким людський рід може пишатися як одним з найчудовіших своїх створінь, не зберіг за собою першого місця у жодній царині. [...]

* * *

У Тиціана знання колориту складається з величезної кількості спостережень над взаємодією суміжних тонів, над їх найтоншими нюансами і з уміння відтворити ці нюанси. Його натренований зір відрізняє у кошику з помаранчами двадцять різних відтінків жовтого, які лишають по собі чіткий спогад.

Рафаель, нехтуючи тонами, бачив у цих помаранчах тільки їхні форми і більш-менш приємні сполучення, які вони утворювали. Бо увагу не можна водночас зосереджувати на двох предме-

тах,— як не може вона не звертатися на те, що її найбільш приваблює. [...]

Якби Рафаель знаходив більшу приємність у красі барв, ніж у красі контурів, він не звернув би своєї уваги переважно на останні. Бачачи протилежний вибір Тіціана, Рафаель, очевидно, або виявив себе холодним філософом, або подумав: «Це людина надзвичайного таланту, але така, яка помиляється щодо найголовнішого у живопису: мистецтва давати насолоду глядачеві». [...]

Серед неосяжної різноманітності, яку природа пропонує поглядам людини, остання кінець кінцем помічає тільки ті образи, які відповідають тому, у чому вона бачить для себе щастя... Посереднім слід вважати художника, який не відчуває гостро ні щастя, ні нещастя, або такого, що знаходить їх тільки у звичайному або не знаходить їх у явищах природи, у наслідуванні яких полягає його мистецтво. [...]

Можна стати митцем, черпаючи правила з книжок, а не із серця. Нещастя нашої епохи в тому, що існують збірки таких правил. На скільки вони сягають, на стільки вистачає і таланту у нинішніх художників. Але кульгавим правилам не поспіти за польотом генія.

Більше того, оскільки ці правила побудовані на сумі загального смаку, то за суттю своєю вони неспроможні сприяти розвиткові тієї частки оригінальності, яка притаманна усякому таланту. Звідси така велика кількість картин, перед якими на виставках розгублюються молоді аматори: вони не знають, що слід гудити в них; що-небудь гудити в них означало б винаходити.

Найжахливіше те, що ці художники-папуги примушують považати свої висновки так, ніби вони безпосередньо впливають із спостереження природи.

Лагарп⁸ викладав літературу ста тисячам французів, з яких він зробив поганих цінителів і задушив два чи три справжніх таланти, особливо у провінції. [...]

Яке багате джерело комізму для нащадків — такі, як Лагарп і люди з французьким смаком, які повчають з висоти своїх кафедр народи і сміливо виносять зневажливий вирок їхнім різним

смакам, тоді як вони насправді не знають найпростіших основ науки про людину. Звідси марність усіх суперечок з приводу Радіна і Шекспіра, Рубенса і Рафаеля. [...]

Перевага, яка віддається якомусь витвору мистецтва, вільна від впливу апіорного судження, і та, що базується на чистому відчутті,— незаперечна.

Гарні книжки про мистецтво — зовсім не зібрання присудів у душі Лагарпа, а ті, що, проливаючи світло на глибини людського серця, роблять для мене доступною красу, для сприймання якої створена моя душа, але яка через відсутність освіти не могла проникнути в мою свідомість. [...]

Книга четверта

АНТИЧНИЙ ІДЕАЛ ПРЕКРАСНОГО

Історія прекрасного

Антична краса була знайдена поступово. Зображення богів були звичайними брилами каменю, потім ці брили обтесали, і вони набули грубої форми, яка трохи нагадувала форму людського тіла; пізніше з'явилися єгипетські статуї, нарешті — Аполлон Бельведерський.

Де можна знайти стародавніх греків?

Зовсім не в темному кутку великої бібліотеки, зігнувшись над пересувними пюпітрами з наваленими на них рукописами, вкритими порохом, а з рушницею в руках, у лісах Америки, полюючи разом з дикунами Уабаша. Клімат там трохи гірший, але все ж саме там тепер Ахілли і Геракли.

Про громадську думку у дикунів

Перша відзнака у дикунів — сила; друга — молодість, запорука довгого володіння силою. Ось переваги, уславлені в їхніх піснях, і коли б обставини, які треба було б довго пояснювати, допустили у них зародження мистецтва, немає сумніву, що тількино їх художники навчилися б копіювати природу, як вже перші статуї богів були б точнісінько схожі на найсильнішого і найвродливішого з молодих воїнів племені. [...]

Дикуни при всій їх примітивності вміють вірно міркувати

Якби дикуни були хліборобами і якби певність, що не помреш з голоду у разі невдалого полювання, зробила можливими успіхи цивілізації, серед художників зародилося б змагання, а у суспільства — певна вибагливість. Це суспільство зажадало б, щоб зображення богів поєднували в собі все найбільш довершене, що тільки існує на землі. Сили і молодості було б уже замало. Воно вимагало б, щоб у виразі обличчя було щось *приємне*. [...]

Властивості богів

...Спочатку злидні настільки великі, що у дикунів немає навіть часу прислухатися до того, що викликає у них страх, і вони не мають жодного уявлення про богів. Потім вони починають думати про добрих і злих духів; але вони моляться тільки злим, бо чого ж боятися добрих? Потім виникає ідея про вище божество [...]

[...] Для людини, що вміє міркувати, яка властивість бога найприємніша? *Справедливість*. Справедливість по відношенню до народу — це здійснення славнозвісного правила: «Загальне благо повинно бути верховним законом!.. Якщо, пожертвувавши сотнею старих, які не змогли б витримати голоду під час двотижневого переходу через місцевість, де немає дичини, можна спробувати провести плем'я у район, де її багато, без чого усі помруть з голо-

ду у фатальному лісі, нема чого вагатися, треба пожертвувати старими. [...] Справедливість, яка вимагає такого роду жертви, не може мати веселого вигляду; тому першим виразом обличчя у статуї буде глибока серйозність, надзвичайна зосередженість. [...] Дикун-скульптор, який вже намагається поєднати усі позитивні риси, нехтуючи негативними, надасть своїй скульптурі виразу глибокої розважливості, залишивши їй молодість і силу.

Боги втрачають загрозливий вираз обличчя

[...] Визначні уми почнуть знаходити недоліки в тому, чим за століття до того захоплювалися. «Вираз гніву не є виразом справжньої сили; гнів передбачає зусилля, яких вимагає подолання несподіваної перешкоди. Але для справжньої мудрості немає нічого несподіваного. Для величезної сили ніколи не потрібне зусилля».

Отже, боги втратять свій загрозливий вигляд — наслідок звички гніватися, — вигляд, корисний воїнові під час битви, щоб викликати сильніший страх у ворога. Через те що бог і без того вже є носієм ідеї сили, бо тримає блискавку у руці і має добре розвинені мускули, зайвим було б заявляти про неї грізним виразом обличчя. Якщо уявити собі людину з якогось племені, усіма визнану найсильнішою, який вираз обличчя вважала б вона найвигіднішим для себе? Вираз доброти. А бог, крім того, мав би, завдяки мудрості і силі, вираз дивовижної ясності, яку ніщо не може порушити. Ось ми й дійшли до Jupiter Mansuetus * греків, до цієї прекрасної голови, предмета вічного захоплення художників. [...]

Закон «кількості уваги»

Дикун-художник, що заглиблений у себе і міркує про труднощі мистецтва, раптом побачить велетенську фігуру — Розум, який,

* Юпітер Лагідний (лат).

вказуючи йому пальцем на розпочату ним статую, скаже: «Глядач приділить твоєму творові лише певну кількість уваги. Так учися її берегти».

Дивна річ — точно копіювати природу не слід

Наші дикуни, які навчилися міркувати тоді, коли у них з'явився вільний час, помічають, спостерігаючи своїх наймогутніших воїнів, що часте застосування сили спричиняє певні зміни в їхньому тілі. Житель Уабаша, який обходиться без взуття, доки він дитина, а згодом користується лише найгрубішим взуттям, має на нозі, для її захисту, щось на зразок рогового покриття, завдяки якому колючі рослини йому не страшні. Нижче колін його ноги вкриті шрами. Потреба захистити очі від дії сонячного проміння — причина появи на його щоках численних зморщок; безліч випадковостей у його жалюгідному житті — падіння, рани, страждання, завдані нічним холодом, — додали багато тілесних дефектів до вже наявних загальних дефектів — неминучого наслідку застосування великої сили. Зрозуміло, що не треба відтворювати ці вади у зображеннях богів. [...]

Вплив жерців

Перша турбота жерця — звільнити свого бога від найбільшої з людських недосконалостей — від неминучої смерті.

Висновок

[...] Ось і готова статуя бога, сильного, як ніхто, справедливого і, як ми знаємо, безсмертного. [...]

Милостивий бог чи злий?

Уявлення про милостивого бога складеться не відразу. Жерцю вигідно показати, що бог часто буває розгніваний. Він затримує розвиток мистецтва; але кінець кінцем громадська думка,

після деяких вагань, погодиться на тому, що бог милостивий; це перша сутинка, початок довгої війни здорового глузду проти жерців. Отже, тепер вже є бог *сильний, справедливий, милостивий і безсмертний*. Не уявляйте, що це сталося задовго до вас. [...]

Скорбота художника

[...] Художник з жахом помічає, що вираз будь-якої сильної пристрасті відразу знищує усі ознаки божественності, які йому з такими зусиллями вдалося вловити в природі і поєднати у своїй статуї.

Жрець його втішає

«Мій бог сильний, як ніхто, інакше кажучи, він всемогутній. Він розумний, як ніхто, інакше кажучи, він бачить майбутнє так само, як і минуле. Він всемогутній; тому за кожним його бажанням негайно здійснюється його божественна воля; тому він не може почувати ні сильного бажання, ні пристрасті.

Заспокойся; перешкоди, яка загрожувала повалити твою споруду, не існує: твоє мистецтво неспроможне зобразити бога, одержимого пристрастю; наш вічно шанований бог вище за пристрасті.

Він все більше і більше віддаляється від природи

Захоплений художник з новим запалом обдумує свій твір; він згадує основне положення — про те, що у глядача лише обмежена «кількість» уваги.

«Якщо я хочу довести до краю почуття, яким побожний дикун має бути охоплений, побачивши Юпітера, то відтворення фізичних ознак самих по собі повинно привертати якомога менше цієї дорогоцінної уваги. Думка має якомога менше затримуватись на матеріальному, щоб швидше зосередитись на страшній і разом з тим утішливій могутності, яку випромінює чоло Юпітера.

Усе загинуло, якщо, дивлячись на руку бога, дикун помітить зморшки на шкірі і згадає, що бачив їх на своїх руках. Коли він почне порівнювати свою руку і руку бога, коли йому спаде на думку похвалити мене за правдивість зображення, я опинюся у безпорадному становищі. Як може у такому разі знайтися у нього в серці місце для приниженості, в яку його має повергнути присутність володаря богів і людей?

Є тільки один вихід: облишимо всі ці прикрі подробиці, які можуть, можливо, забрати певну частину уваги; зате я зможу надати більше виразності тим з них, які збережу» [...].

Книга п'ята

ПРО АНТИЧНИЙ ІДЕАЛ ПРЕКРАСНОГО (ПРОДОВЖЕННЯ)

Що таке ідеальна краса

Антична краса, отже, є виразом *корисного* характеру, бо для того, щоб характер був якомога кориснішим, він має поєднуватися з усіма фізичними перевагами. Через те що всяка пристрасть порушує звичний стан, усяка пристрасть шкодить красі [...].

* * *

Мистецтво повинно збуджувати увагу. Якщо за умови певної уваги з боку глядача який-небудь автор у даний відрізок часу вимовляє три слова, а другий — двадцять, перевага буде за тим, який вимовляє три. Завдяки йому глядач перетворюється на творця, а неспроможний до цього глядач відчуває холод. [...]

Відкидання деталей в античному творі підкреслює його значущість; воно надає йому уявної окам'янілості і разом з тим благородства. Рання скульптура відзначається у греків спокійним стилем і більшою простотою композиції. [...]

Про засоби скульптури

Рух, постійна перешкода для живопису, повідомляє мені, що під цим вбранням у великих, позбавлених форми складках сховане живе стегно. Але скульптура допускає тільки легке вбрання, нерухомі правильні форми.

Засоби цього мистецтва зводяться до того, щоб надати виразності м'язам; отже, для статуй, взятих у цілому, крім характерів, воно може зображати лише такі пристрасті, які зробилися звичайним станом; вони можуть трохи впливати на форми.

Усе раптове йому не дається.

Сюжети, які відкидає скульптура,— ті, де тіло не може бути все повністю виразним, проте оголене,— привертають до себе певну міру уваги. [...]

Живопис [...] вище скульптури, навіть якщо порівнювати тільки голови, відтворені з експресією; бо який може бути вираз пристрасті у бюста, якщо дивитися на нього ззаду? Навпаки, бюст, що передає *характер*, сповнений виразності, і сам Рафаель не зможе досягти того, що є в *Jupiter Mansuetus*. Це пояснюється тим, що скульптор може справляти кожною формою значно більше враження, ніж живописець.

Тому коли скульптура... намагається контрастним групуванням фігур наблизитися до живопису, вона робить ту саму помилку, як і тоді, коли фарбує мармур у тілесний колір. Реальна дійсність має очарування, яке робить у ній все священним: вона дає безперервно все нові уроки великого мистецтва бути щасливим. Анекдот, коли він правдивий, викликає найжвавішу симпатію; коли ж він вигаданий, він тільки банальний. Але відчуття безглуздя охороняє кордони мистецтва...

По стовбуру дерева, що править за опору чарівному «Аполіно», біжить ящірка, форма якої мало правдоподібна. Греки разюче відрізнялися цим від фламандців, керуючись великим принципом уваги; вони дають тільки натяк на подробиці. Навпаки, у ранній манері Рафаеля увага розпорошується на листі дерев. Грецький скульптор був переконаний, що його бог привертав до себе погляди. [...]

Якби художник-малаєць своїм чудовим мідним колоритом намагався викликати симпатію у європейця, хіба не був би він смішним? Він міг би подобатися тільки дивацтвом. У ньому цінили б ознаки обдаровання, але такого обдаровання, яке не може зворушити. Ось що таке картини Рубенса... Ні на кого у Венеції свіжі барви на обличчях англійців не справлять враження природних, крім хіба тих, від чиїх очей усе сховане. Лише після того, як довга звичка переможе подив, зможе зародитися симпатія. Барви, освітлення, повітря — усе різне на таких різних широтах, я не знаходжу в Англії жодного обличчя, яке нагадувало б мадонн Джуліо Романо.

Відмінності у формах настільки менші у порівнянні з відмінностями у барвах, що «Аполлон» буде визнаний прекрасним у багатьох частинах Азії, Америки й Африки не менше, ніж у Європі.

Навіть сама незграбна архітектура, така далека від наслідування природи, зітхає, коли бачить грецькі храми, перенесені в Париж. Слід було б разом з нею перенести туди блакитне небо, яке я бачив у Пестумі навіть під пскучими променями сонця. У радісний день для Палати громад, коли король з'являється туди, щоб відкрити сесію палат, архітектура плаче, бачачи потворний навіс — необхідний захист від дощу, — який, закриваючи колони і руйнуючи їх благородство, наочно показує, що ми лише жалюгідні наслідувачі, які не зуміли знайти красу, відповідну нашому клімату*.

Скульптор

...Смаки публіки обумовлюють те, що митець опиняється у середовищі найсуворіших суддів, найзахоплених шанувальників, найлютіших суперників. Любов до слави спалахує у його серці з такою пристрасстю, яку тільки може витримати людська істота.

* Копіювати красу будь-що — заняття педанта; воно протилежне *пошукам зерен краси у природі*.

Він швидко забуває, що колись прагнув слави заради поглядів прекрасних жінок, заради почестей і багатства — усього, що становить щастя у житті.

Замість того щоб домагатися цих грубих насолод, він від них відвертається; вони ослабили б разом з його духовними силами його спроможність почувати і творити високе; він усе приносить у жертву цій жазі безсмертної слави: здоров'я, життя. Віднині реальне існування для нього — лише жалюгідні риштовання, з допомогою яких він має піднести свою славу. Він живе тільки майбутнім.

Він тікає від людей; дикий, самотній, ледве погоджується приймати найпотрібнішу їжу. У нагороду за таке завзяття, якщо небо судило йому народитися під південним сонцем, у нього будуть моменти екстазу, він створить шедеври і помре напівбожевільним, ледве досягнувши середини свого життєвого шляху; і ось таку людину наше несправедливе суспільство хотіло б бачити мудрою, поміркованою, розважливою. Якби він був розважливим, невже б він пожертвував своїм життям, щоб принести вам вітиху, вам, обмсженим, мудрим людям?

Кінець кінцем, запитує себе філософ, чим же треба дорожити у житті? Безрадісним довголіттям? Або кількістю і гостротою насолод? [...]

Складність живопису і драматичного мистецтва

Багатої уяви і вміння добре писати вірші досить для епічного поета. Глибокого розуміння краси досить для скульптора. Але є одна відмітна особливість у таланті живописця і драматурга.

Пристрасті не можна побачити на власні очі, як, наприклад, пожежу або погребальні ігри. Видно тільки їхній прояв. Вертер кінчав життя самогубством через кохання. Пан Мюзар⁹ входить у кімнату цього гарного молодого чоловіка і бачить його розпростертим на ліжку; але як побачити йому душевні порухи, що привели Вертера до самогубства?

Їх можна знайти лише у своєму власному серці. Кожен, хто сам не відчув безумства кохання, уявляє собі смертельну тугу, що розбила серце закоханого, не більше, ніж люди уявляють собі місяць до того, як подивились на нього в телескоп Гершеля. Жодний опис не передасть враження від цього снігу, ніби утоптаного якимись тваринами з круглими ступнями.

Приносити насолоду в живопису і драматичному мистецтві — значить викликати уявлення про цей *утопаний сніг* у людей, що зберегли про нього невиразне враження...

Чи можна зображати пристрасті, не зазнавши їх? Але звідки взяти час на розвиток таланту, коли пристрасті бувають у твоєму серці? [...]

* * *

[...] Клімат або темперамент обумовлюють силу *рушійного начала*; виховання або нрави — *напрям*, у якому воно діє. [...]

Класифікація людини

Різновиди темпераментів нескінченні; але художник, щоб не заплутатися, повинен мати на увазі шість темпераментів, що найбільше відрізняються один від одного, до яких можна звести усі інші: сангвінічний, холеричний, флегматичний, меланхолійний, нервовий, атлетичний.

У політиці, як і у мистецтві, не можна досягти високого, не вивчивши людину, і необхідно мати мужність почати з самих основ, з *фізіології*. [...]

* * *

[...] Митець повинен через зовнішність свого персонажа показати той характер, який обумовлюють органи його тіла.

Я також чудово знаю, що, маючи всі ознаки одного темпераменту, можна належати до прямо протилежного; але ця істина, вельми важлива для лікаря або філософа, неістотна для живописця. [...]

Душевні риси

...Флегматику зовсім чужа ця тривога, яка породжує великі діла, що ваблять холерика. Його звичайний стан — спокійне і тихе благополуччя, життя буденне й обмежене. [...] Ці люди не відзначаються ні жвавистю, ні веселою дотепністю, ні мінливістю, властивими сангвініку: їхній темперамент позначений сталістю. Звідси властива їм м'якість, повільність, лінощі і тьмяність їх існування. Посередність, позбавлена туги, — ось їх звичайна доля.

У драмах славнозвісного актора Іфланда виведено багато таких персонажів. Порівняйте його «Гравця» з «Гравцем» Реньяра. Німецький гравець п'ять чи шість разів помолиться богу і один або два рази знепритомніє; люди цього темпераменту розуміють дотеп тільки через чверть години; ось чому такі кумедні критичні відзиви німців про Мольєра і Реньяра*.

* Це те саме, що житель країни ліліпутів, який засуджує зріст Гулівера. Пан Шлегель, людина розумна, намагається довести нам, що комедії Мольєра — лише похмурі сатири.

Втім, пану Шлегелю більше личила б роль проповідника¹⁰, ніж літературного судді. Він починає з заяви, що зневажає розум; це, звичайно, вже певний крок вперед; потім, щоб продовжувати зі спокійним сумлінням, він додає, що Данте, Шекспір і Кальдерон — апостоли, надіслані господом богом з *особливою місією*, що тому не можна, не творячи святотатства, викинути або осудити хоча б один склад у їхніх творах. Ця чудесна теорія обгрунтовується якнайкраще *внутрішнім почуттям*. Той, хто, на своє лихо, не наділений цим *внутрішнім почуттям*, неспроможний осягнути поетів, що і з'явилися на землю з місією. Чи бажаєте ви знати: є у вас *внутрішнє почуття* чи ні? Пан Шлегель вам це скаже; він сам наділений ним такою мірою, що йому досить п'ятихвилинної розмови, щоб визначити, чи належите ви до числа блаженних.

Найскладніше у всьому цьому те, що не можна сміятися; ось чому, немає сумніву, добрим німцям Мольєр не до смаку. [...]

Я гадаю, що нащадки так розсудять суперечку романтиків з педантами: романтики були майже такі ж смішні, як і Лагарпи; єдиною їх перевагою було те, що вони були гнані. [...] З марнославства вони намагалися звалити Расіна; вони досить добре знали грецьку мову, щоб

Як перевершити Рафаеля

У зворушливих сценах, породжених пристрастями, великий художник нового часу, якщо він колись з'явиться, надасть кожному з своїх персонажів ідеальної краси, відповідної тому темпераменту, який природою призначений до найсильнішого переживання саме цієї пристрасті. [...]

Керуючись першими своїми враженнями, художник створив Аполлона Бельведерського. Але чи погодиться він байдуже копіювати Аполлона кожного разу, коли він схоче зобразити юного

бачити, що манера Шіллера так само добра у Веймарі, як манера Расіна при дворі Людовіка XIV.

Расін захоплював французів подробицями, які іноземцю зовсім недоступні.

Найкраще з того, що було сказано про нього, — це те, що сфера впливу поета розширюється разом з його розумом, який відволікає його від дрібниць заради показу людського серця у його основних рисах. [...]

Романтики (німецькі. — *І. О.*), сліпці у пізнанні людини, не розуміли, що цивілізація їх феодальних народів виникла пізніше, ніж цивілізація прекрасної Франції. Ці люди [...] і не підозрювали, що їх німецька література ще не пішла далі своїх Ронсарів¹¹ і що, коли вони хочуть мати витончену літературу, треба спершу мати витончені звичаї.

У них було лише одне ім'я, і вони ним зловживали; але при оцінці різних цивілізацій їм не вистачало широти погляду, щоб відчутти, що Шекспір — лише загадковий діамант серед піщаної пустелі.

Письменника, навіть наполовину обдарованого, як Шекспір у англійців, немає; його сучасник Бен Джонсон був педантом, так само як Поп, Джонсон¹², Мільтон та інші.

Крім цього великого імені, з яким не зрівнявся ще ніхто, у них був тільки Шіллер, наслідувач Шекспіра. Оссіана¹³ брати до уваги не можна; це просто Макферсон¹⁴, що спирається на Берка¹⁵. Вони не знали, що протиставити Мольєру; тому вони зовсім не сміялися, чи через те, що знаходили зручнішим зневажати те, чого у них не було, чи тому, що їхня душа, холодна і вічно на ходулях, справді була нечутлива до очарування Талії¹⁶. [...]

Прогне справа романтиків була настільки вірною, що вони її виграли. Вони були сліпою зброєю великого перевороту. Справжнє пізнання людини привело літературу від *манірних мініатюр*, що зображують якусь одну пристрасть, до широкого зображення усіх пристрастей; [...] але ніколи у них не було очей для того, щоб побачити, куди спрямовані їхні удари і що потрібно натомість. [...]

і прекрасного бога? Ні, він встановить зв'язок між діянням і характером краси. Аполлон, який визволяє землю від змія Піфона, відзначатиметься більшою силою; Аполлон, який хоче сподобатися Дафні, буде наділений тоншими рисами. [...]

Про стиль у портреті

Якби я зустрів людину, дитя природи, якій «Аполлон» не дає насолоди і яка наслідуються зізнатися у цьому, я оцінив би її щирість. Якби я виявив у ній готовність прислухатися до слів людини, вкритої сивиною, я непомітно підвів би її до бюста Антіноя, чарівного улюбленця Адріана. Розмова заходить про те, що цей прекрасний юнак був завжди сумний. «Дивно,— каже мені зацікавлений супутник,— цей смуток не залишив жодної зморшки у Антіноя на чолі; адже ж, безумовно, Адріан хотів бачити у портреті схожість».— «Звичайно, але Адріан [...] відзначався великим художнім чуттям, яке незмірно перевершувало нікчемну ерудицію людей холодних. Він бажав, щоб портрет Антіноя навівав йому ті самі почуття, як і це прекрасне обличчя. Одного разу Антіноя покусала нільська мошка. Адріан відразу помітив це; байдужа відповідь друга змусила його забути про це почервоніння і легку припухлість, викликані укусами комах. Якби художник, малюючи у цей день портрет Антіноя, дозволив собі жарт — намалювати ці легкі дефекти, імператор був би вражений точністю відображення; він значно довше думав би про ці маленькі червоні плями, ніж тоді, коли побачив їх на щоці Антіноя. Він з цікавістю роздивлявся б, наскільки вірно передав їх художник, і, можливо, сказав би навіть кілька слів про його талант. А ввечері, згадавши про портрет, вирішив би: «На цю мазанину я не стану більше дивитися».

Розмовляючи так, ми переходимо до сусіднього залу, де вис представлені довгими рядами ці жахливі, схожі з оригіналами бюсти, де найменша зморшка на шкірі, найменша бородавка відтворені як приємна знахідка. Я з радістю помічаю, що у мого незнайомця ця вульгарна точність викликає відразу; і коли ми знову опиняємось перед бюстом Антіноя, він каже мені: «Нарешті можна зіт-

хнути з полегкістю; яка різниця між античним скульптором і огидними різьбярками нового часу!» — «Ви зводите наклеп на цих бідних людей». — «Важко звести на них наклеп». — «Згоден; тільки винні не вони самі, — відповідальність лягає і на застосовуваний ними стиль». — «Звичайний смуток Антіноя, безсумнівно, наділив його кількома зморшками; але у живій реальності, де все щохвилини змінюється, це мало певну привабливість. А у нерухомому бюсті це було б недоліком... Скульптура надто приковує наш погляд до того, що вона намагається зобразити. Все, що вимагає незначної уваги, щоб сподобатись, поза її межами. Але з другого боку, хіба така бундючність стилю не заважає схожості?» — «Так, якщо це грубий художник, коли він не вміє надати контурам, які зберігає, справжнього виразу всього обличчя в цілому». [...]

Ось ми знову перед «Аполлоном». [...] Я бачу, що мій супутник з поваги до моєї учорашньої балаканини встиг уже надіслати до книжкової крамниці по Вінкельмана і Лессінга. «Забудемо вченого Вінкельмана!» — «Ви маєте рацію, — каже він сміючись. — Даремно шукав я там відповіді на питання, яке мене хвилює. Художник піднесеного стилю повинен уникати деталей; але у такому разі мистецтво, удосконалюючись, знову впадає у дитинство. Перші скульптори теж не знали деталей. Різниця тільки у тому, що коли вони робили одразу руки і ноги своїх статуй, не вони уникали деталей, а деталі уникали їх...»

Нам впадає в око «Наклеп на Апеллеса» Рафаеля і кілька етюдів олівцем, зроблених з Форнаріни для різних його мадонн. «Погляньте, — кажу я своєму супутнику, — великі майстри, навіть роблячи маленький етюд, досягали майже ідеальної досконалості. У цього малюнка немає і чотирьох ліній, але кожна з них справді відтворює контур. Подивіться поруч на малюнки різних ремісників. Вони передають насамперед нікчемні деталі. Ось чим вони захоплюють юрбу, у якої в усіх видах мистецтв відкриті очі тільки на дрібниці».

ПРО СУЧАСНИЙ ІДЕАЛ ПРЕКРАСНОГО

[...] Що краса відкрита греками у той самий час, коли вони виходили зі стану дикунства,— цього не можна заперечувати. Чи не звалилася вона з неба? Жоден історик не повідомляє про це. Чи не винайдена вона грецькими філософами? Не можна повірити цьому: міркування їх надто сміховинні. Але те, що, подібно до прекрасних картин XV століття, вона виникла як несподіваний плід усєї цивілізації в цілому,— це не зможуть заперечувати навіть найменш згодні з моїми думками німецькі вчені. [...]

Складніше за все зрозуміти таке: що вона була виразом *корисності**. [...]

Або визнайте, що краса не має нічого спільного з наслідуванням природи, або погодьтесь, що, оскільки природа стала іншою, між красою античною і красою нового часу повинна бути різниця. [...]

* * *

Хороші манери нічим не відрізнялися в Афінах від краси. Так само було і у Спарті. [...]

Кажуть, що хороші манери помітніші у русі, а краса — у стані спокою. Поговоримо трохи про рух, бо це джерело грації. [...]

Все, що збереглося від античності, свідчить про те, що рух, ця сфера краси, про яку статуї нам розповісти неспроможні, був підпорядкований в Афінах тим самим законам, що і краса нерухомих форм. Манери добре вихованого афінянина виявляли ті самі душевні якості, що втілені у статуях: силу, поважність, без якої не могло бути тоді справжньої розважливості, певну повільність, яка показує, що громадянин не робив жодного руху, не обдумавши його заздалегідь. [...]

* Не знаком, але ознакою, зовнішнім виявом.

* * *

Нема нічого протилежнішого, ніж антична грація (наприклад, «Капітолійська Венера») і грація сучасна (наприклад, «Магдаліна» Корреджо). [...]

Грація у наші дні не могла б існувати у вигляді сили; потрібний відтінок легковажності такий приємний, коли він природний. Навпаки, у ті часи будь-який вияв слабкості, руйнуючи уявлення про *силу*, руйнував одразу ж і *красу*. [...]

* * *

Якби греба було знову виробити ідеал прекрасного, довелося б брати такі якості:

Надзвичайно живий розум.

Багато грації у рисах обличчя.

Блискучий погляд, але такий, що виблискує не похмурим вогнем пристрастей, а блиском дотепності. Найживіший вираз душевних порухів в очах, які недоступні скульптурі. Отже, сучасні очі мають бути дуже великими.

Багато веселощів.

Велика сприйнятливість.

Ставна постать і, головне, по-юнацькому жвавий вираз обличчя. [...]

* * *

За наших звичаїв розум у поєднанні з найзвичайнішою силою і становить силу. До того ж наша сила завдяки властивостям нашої зброї не фізична якість, а хорообрість. [...]

Зайве говорити з приводу цього нового ідеалу прекрасного про вираз здоров'я; воно само собою розуміється. [...]

* * *

Античний ідеал прекрасного трохи республіканський*. [...]

* Він говорить про ті самі чесноти, яких вимагає республіка.

[...] Можуть сказати: сучасному ідеалу завжди бракуватиме піднесеності і величі, які приваблюють нас у найпримітивнішому античному барельєфі.

Величний вигляд складається з виразу сили, виразу благородства і виразу сміливості.

Сучасна краса не відзначатиметься виразом сили; їй буде властивий вираз благородства,— навіть у вищій, мабуть, мірі, ніж красі античній.

Їй буде властивий і вираз сміливості, якраз настільки, наскільки сила характеру сумісна з грацією. [...]

Ідеальна краса стародавніх людей завжди пануватиме на Олімпі; але в людях ми будемо любити її лише остільки, оскільки вони виконуватимуть яку-небудь функцію божества. Якщо мені запропонують обрати собі суддю, я віддам перевагу тому, хто буде схожий на Jupiter Mansuetus. Якщо мені треба буде представити кого-небудь до королівського двору, я віддам перевагу людині, схожій на Вольтера. [...]

Публіка так добре почуває — хоч і несвідомо — існування нового ідеалу прекрасного, що створила навіть особливу назву для нього — витонченість. Що ми розуміємо під витонченістю? Насамперед відсутність усіх тих елементів сили, які не можуть обернутися спритністю. [...]

[...] Властивість, найменш приваблива для нас в античному ідеалі прекрасного,— це сила. Чи не є це наслідком невизрадної переконаності, що сила завжди супроводжується певною незграбністю розуму? [...]

І, нарешті, щоб не залишити жодного з елементів античної краси без розгляду, вираз доброти може іноді видатись недоумкуватістю, беззахисною проти епіграм, або дурістю; остання, подібна до лисиці без хвоста, хотіла б переконати, що розум полягає лише у здоровому глузді.

У тому самому здоровому глузді, який за монархічного ладу настільки не поважали, що Монтеस्क'є, якби у нього був стиль Бен-тама ¹⁷, не знайшов би собі читачів. Світ охоплений революцією. Він ніколи не повернеться ні до античної республіки, ні до монархії Людовика XIV. Має народитися *конституційна краса*.

Що ж тоді залишається у стародавніх людей?

Те, що, обмежившись вузькою галуззю досконалості, вони досягли надзвичайних успіхів у найлегшому з красних мистецтв.

Те, що в галузі *краси* взагалі вони мали менш безглузді передсуди і були простими внаслідок своєї *простоти*, тоді як ми прості завдяки нашому розуму.

Якщо стародавні люди досягали успіхів у скульптурі, то лише тому, що цьому сприяв весь уклад їхнього суспільного життя, в той час як наш цьому перешкоджає.

Бо наша релігія забороняє *наготу*, без якої скульптура позбавляється можливості *наслідувати природу*, а у божестві забороняє допускати великодушні почуття, без яких скульптурі, виходить, нема що наслідувати. [...]

Салони і Форум

Сучасна краса ґрунтується на тій головній відмінності, яка існує між життям салону і життям Форуму.

Якби ми коли-небудь зустріли Сократа або Епиктета на Єлисейських полях, ми сказали б їм, викликавши цим їх обурення, що велич ще не становить у нас щастя у приватному житті. [...]

Там, де є *рух*, кінчається царица образотворчого мистецтва; там, де є *одежа*, кінчається царица скульптури. [...]

* * *

Влучний італійський девіз *cheto fuor, commosso dentro* * не мав би сенсу у стародавні часи, коли б кожна людина володіла правами в міру своїх почуттів. Ось чудове джерело для мистецтва,

* Зовні спокійний, внутрішньо схвилюваний (*итал.*).

яке не існувало тоді. Найбільший недолік гарного обличчя — бути схожим на те уявлення про прекрасне, яке ми носимо в собі.

Тому божественні чари новизни майже зовсім чужі красі. Як-що ж вони все ж таки зливаються з нею, то викликають захоплення.

Ідеальна потворність, навпаки, має ту перевагу, що погляд спинається на ній з цікавістю. [...]

Запальний вигляд, все несподіване, все дивне створює враження *грації*, тієї грації, яка неможлива у скульптурі і яка майже зовсім не властива Гвідо, Корреджо і їм подібним.

Зовсім інша річ — музика! Яку-небудь чарівну арію Россіні, безперечно прекрасну, аж ніяк не спотворює найгірша з властивостей — наслідувальність. [...]

Що буде з новим ідеалом прекрасного
і коли він утвердиться?

На жаль, відтоді, як світ став схилитися перед античним ідеалом прекрасного, великі художники вже не народжувалися. Застосування, яке тепер для нього знайшли, здатне викликати до цього ідеалу лише огиду. [...]

У Франції є поети, які, аби краще наслідувати Мольєра, просто копіюють його, і для того, наприклад, щоб показати тип недовірливої людини, запозичують повністю інтригу «Тартюфа». Вони тільки змінюють імена.

Цей загальний метод застосовується також у живопису.

Художники, засвоївши, що «Аполлон» красивий, зображаючи молодих людей, незмінно копіюють Аполлона. Якщо вони зображають зрілих чоловіків, за зразок завжди править «Торс» у Бельведері. Але митець, як правило, остерігається вкладати у свою картину що-небудь від себе, боячись здатися смішним. Мистецтво спокійнісінько перетворюється знову, при загальному схваленні, на суто механічну справу, як у ремісників-египтян. Наші ремісники могли б знайти вихід за допомогою колориту; але колорит вимагає хоча б трохи почуття і не є точною наукою, як малювання.

Якби наші великі митці могли згодом познайомитися з історією, вони були б дуже обурені, побачивши, що нащадки поставили їх поряд з Вазарі і Санті ді Тіто. Ці двоє по відношенню до Мікеланджело були тим самим, чим наші художники є по відношенню до античних митців. Точнісінько ті самі закиди, які ті робили Корреджо, ці роблять Канові.

Місце новому Рафаелю у Франції уготоване. Серця жадають його творінь. Подивіться, як зустрінута була голова Федри*. Втім, сучасними виставками милуються з обов'язку, бо публіці кажуть: «Хіба це не відповідає античним взірцям?» І бідолашна публіка не знає, що відповісти. [...]

Книга сьома

ЖИТТЯ МІКЕЛАНДЖЕЛО

І той, хто однаково добре різьбить
і малює фарбами,
Мікель, скоріше Ангел, ніж смертний.
Аріосто

Перші роки

[...] Мікеланджело Буонарроті народився на околиці Флоренції. Його сім'я, родове ім'я якої було Сімоні-Каносса, була відома в середні віки шлюбним союзом зі славнозвісною графинєю Матільдою.

Він з'явився на світ у 1475 р.¹⁸, у понеділок, 6 березня, за чотири години до сходу сонця. [...]

Чи тому, що батько, дворянин похилого віку старого гарту, поділяв ці погляди, чи тому, що він просто хотів дати синові освіту, яка була б гідна його за народженням, тільки він рано надіслав його до відомого тоді у Флоренції граматака Франческо да Урбіно. Але всі ті хвилини, які дитина мала змогу урвати

* Картина п. Герена в Сен-Клу [...]. Цей великий художник удосконалюється у мистецтві експресії. Яка шкода, що він приділяє так мало уваги світлотіні!

від граматики, вона присвячувала малюванню. Випадок дав йому у товариша школяра одного з ним віку, на ймення Граначчі, який був учнем у художника Доменіко Гірландайо. Він заздрив щастю Граначчі, який іноді таємно водив його у майстерню вчителя і давав йому додому малюнки.

Ця допомога запалила пристрасть Мікеланджело, що зароджувалася, і у пориві захоплення він оголосив рідним, що вирішив зовсім кинути вивчення граматики.

Батько і дядьки сприйняли це для себе як ганьбу і суворо дорікали йому; часто ввечері, коли він повертався додому зі своїми малюнками під пахвою, його жорстоко били. Але вже тоді він був наділений тим незламним характером, який так часто згодом давав собі взнаки. Все більше озлоблений цим домашнім гонінням, він, ніколи раніше не вчившись як слід малюванню, вирішив спробувати малювати фарбами. Той самий приятель Граначчі дав йому пензлі і гравюру голландця Мартіна. На ній були зображені біси, які для того, щоб св. Антоній піддався скоріше спокусі, нагороджують його ударами палицею. Змушений вмістити поряд із святим жажливі постаті демонів, Мікеланджело не намалював жодної з них, доки сам не побачив у натурі ті частини, з яких вони складалися. Він ходив щодня на рибний ринок і розглядав там форму і колір плавників, очей, зубастих ротів, які хотів зобразити на своїй картині. Він купляв найпотворніших риб і приносив їх до себе у майстерню. Кажуть, що Гірландайо трохи заздрив такому глибокодумному підходу і, коли праця була закінчена, запевняв усіх, собі на втіху, що картина вийшла з його майстерні. Він мав рацію: старий дворянин був бідний і віддав сина до Гірландайо в учні. Контракт, складений на три роки, відомий тим, що, всупереч звичаю, учитель зобов'язувався сплачувати учневі двадцять чотири флорини. [...]

Він бачить античні твори

Один художник, зворушений старанністю Мікеланджело і перешкодами, які ставили перед ним, дає йому скопіювати якусь голову; той, зробивши копію, повертає її художникові замість

оригіналу; останній здогадується про підміну лише тому, що хлопчик сміявся з цієї помилки з одним із своїх товаришів. Ця смішна історія наробила галасу у Флоренції; усі хотіли подивитись на дві такі схожі одна на одну картини; вони були схожі у всьому, бо Мікеланджело трохи закоптив свою, щоб надати їй вигляду старовинної. Він часто вдавався до таких хитрощів, щоб заволодіти оригіналами.

Тепер він уже досяг першої мети, яка стоїть перед молодими художниками на їх довгому шляху вдосконалення у майстерності: він навчився копіювати.

Він не був дуже ретельним у Гірландайо; осуджуваний своєю родовитою родиною, яка вважала його непокірним пустуном, він блукав найчастіше по Флоренції, не маючи власної майстерні, нічого як слід не навчаючись, зупиняючись скрізь, де тільки не побачить художників. Одного разу Граначчі привів його у сади Сан-Марко, де розставляли античні статуї, ті самі, які Лоренцо Пишний зібрав з великими труднощами. Очевидно, ці безсмертні творіння вразили Мікеланджело. Відчувши відразу до холодного і дріб'язкового стилю, він перестав відвідувати майстерню Гірландайо та інших художників: цілі дні проводив він тепер у садах. Він вирішив скопіювати голову фавна, який мав веселий вираз обличчя. Труднощі полягали у тому, щоб дістати мармур. Робітники, які бачили цього юнака щодня, подарували йому брилу мармuru і позичили навіть різця. Це був перший різець, до якого він доторкнувся у своєму житті. За кілька днів голова була закінчена; через те що нижньої частини обличчя у античної статуї бракувало, він доповнив її і зобразив свого фавна з широко роззявленим ротом, як у людини, що регоче.

Лоренцо Медічі, прогулюючись у своїх садах, застав Мікеланджело за шліфуванням голови фавна; його вразив цей твір, а ще більше молодість художника. «Тобі захотілося зробити цього фавна старим,— сказав він сміючись,— однак ти залишив йому всі зуби. Хіба ти не знаєш, що у цьому віці хоча б одного зуба завжди бракує?» Мікеланджело не міг дочекатися, поки повелитель піде; лише той пішов, як він старанно видалив у свого фавна один зуб і став чекати наступного дня. Лоренцо дуже сміявся

з завзятості юнака і, вірний собі у прагненні протегувати усьому, що незвичайне, сказав йому: «Не забудь переказати своєму батькові, що я бажаю поговорити з ним».

Надзвичайно щасливі умови,
за яких виховувався Мікеланджело

Великих зусиль коштувало умовити старого дворянина: він клявся, що не допустить, щоб син його став каменотесом. Даремно друзі намагалися пояснити йому різницю між каменярем і скульптором. Проте, з'явившись до герцога, він не насмівся відмовитись віддати йому сина...

Медічі часто запрошував до себе юного скульптора, щоб порадіти з його захоплення, і показував йому геми, медалі і різні старожитності, які він збирав.

Зі свого боку Мікеланджело щодня підносив йому якийсь свій новий твір...

...Прямокутний барельєф... (на якому зображено битву.— *І.О.*) можна бачити у будинку Буонарроті у Флоренції. Не знаю, чому Вазарі називає його «Битвою кентаврів»: це — голі люди, які б'ються, завдаючи один одному удари каменяками і палицями, і при цьому видно лише половину одного кінського тулуба, ледве закінчену. Ми бачимо переплетіння людських тіл у найнезвичайніших і найскладніших позах; але у кожної фігури є своя особлива експресія. Тут є чудові знахідки генія; наприклад, той чоловік, що стоїть до нас спиною і тягне іншого за волосся; або інший, зображений обличчям до глядача, який завдає удару палицею; є, втім, і деякі неточності. Мікеланджело говорив згодом, що кожного разу, коли йому знову потрапляв на очі цей твір, він безмежно шкодував, що не присвятив себе повністю тільки скульптурі. [...]

...Мікеланджело брав участь у благородних розвагах найвишуканішого товариства на світі з часів Августа. Друзі Лоренцо по черзі приїздили погостювати у нього в замських палацах, які він любив будувати серед чарівних пагорбів, що дали підставу назвати Флоренцію містом квітів. У розкішних садах Кареджі

лунали філософські дискусії, яким фантазія надавала витончених форм, і філософія знову набула того чарівного стилю, якого колись надавав їй в Афінах Платон. [...]

Ледь досягши сорока чотирьох років, Лоренцо був зведений у могилу смертельною хворобою...

Разом з Лоренцо Пишним закінчилась єдина безхмарна пора у вихованні Мікеланджело; йому було вісімнадцять років. [...]

* * *

[...] Біля вівтаря або гробниці (у Болонї.— *І. О.*), над якою працювали колись Джованні Пізано і Ніколо дель Урна, бракувало двох невеликих мармурових статуй — св. Петронія, у верхній частині пам'ятника, і ангела на колінах з факелом у руці.

Висловивши своє захоплення стародавніми скульпторами, Альдрованді спитав у Мікеланджело, чи вистачить у нього сміливості зробити ці фігури. «Звичайно», — сказав юнак, і його друг доручив йому цю роботу. [...]

Ці фігури... дуже цікаві: вони ясно свідчать про те, що великий митець почав із старанного відтворення природи і зумів передати всю її грацію і *morbidezza* *.

Якщо згодом він значно відійшов від цієї манери, то зробив це цілком свідомо, прагнучи досягти ідеальної краси. Його грізний, величний стиль породжений цим задумом, його пристрасстю до анатомії і можливістю, яка випадково трапилася, здійснити розпис на склепінні Сікстинської капели у Римі, що вимагав, за тогочасними уявленнями про божество, саме того стилю, який вавив його самого.

Чи хотів він наслідувати античність?

Проживши у Болонї понад рік, Мікеланджело, коли його пригрозив убити один місцевий скульптор, повернувся до Фло-

* витонченість (*італ.*).

ренції. Медічі вже були давно вигнані звідти *, і спокій починав там встановлюватися.

Він зробив «Святого Іоанна» невеликого розміру, потім «Сплячого Амура». Один з Медічі, який належав до їх республіканського відгалуження, купив першу статую і, захоплений другою, заявив Мікеланджело: «Якби ти надав їй такого вигляду, ніби вона щойно вирита з-під землі, я б відправив її у Рим; її вважали б античною, і ти продав би її значно вигідніше».

Буонарроті, якому таке випробування його таланту дуже припало до смаку, надав білизні мармуру тьмяного відтінку; статую було відправлено в Рим, і Рафаель Ріаріо, кардинал Сан-Джорджо, маючи її за античну, дав за неї двісті дукатів. Через деякий час, коли правда дійшла до його високопресвященства, той почув себе дуже обуреним образою, завданою йому, переконаному у своєму смаку. Один з дворян був негайно надісланий до Флоренції, нібито для того, щоб знайти там скульптора для якоїсь великої роботи. Він оглянув усі майстерні і нарешті зайшов до Мікеланджело, якого попросив показати який-небудь з його ескізів; молодий художник відповів, що в даний момент у нього нема нічого завершеного; він узяв перо, бо олівцями тоді ще не користувалися, і, продовжуючи розмову з дворянином, намалював руку, — мабуть, ту, яка тепер зберігається у Паризькому музеї. Посланець був зачарований досконалістю його стилю, палко похвалив його і спитав, якою була його остання праця. Мікеланджело, забувши про античну статую, відповів, що він зробив з мармуру «Сплячого Амура» років шести або семи, отакого завбільшки, у такій-то позі, одне слово, описав йому статую, яку купив кардинал; після цього дворянин відкрив йому мету своєї подорожі й почав всіляко умовляти його переселитися в Рим, де він зможе виявити і примножити своє рідкісне обдаровання [...]

У Болоньї він був дзеркалом природи. Раніше ніж ринути назустріч своєму великому відкриттю, *мистецтву ідеалізації*, можливо, він зробив спробу наслідувати античність.

* Вигнані вдруге у 1494 році, вони повернулися до Флоренції лише 1512 року.

Він згорав від нетерпіння побачити Рим і вирушив туди слідом за дворянином, але в особі кардинала він знайшов лише ображене честолюбство. Зустрівши зневагу з боку того, у кому він дуже сподівався знайти собі покровителя, він вирізбив для одного знатного римлянина, на ім'я Джакомо Галлі, «Вакха». Його задум полягав у тому, щоб надати йому усміхненого виразу, щоб очі його були трохи косими і любострасними, такими, які іноді можна побачити у щойно захмелілої людини. На голові у бога — вінок з виноградного листя, у правій руці він тримає чашу, на яку дивиться з ніжністю, а ліва рука вкрита тигровою шкурою.

Мікеланджело зобразив шкуру тигра замість живого звіра, щоб дати зрозуміти, що надмірна прихильність до напою, ви-
найденого Вакхом, зводить у могилу. У лівій руці бога — вино-
градне гроно, яке їсть крадькома хитрий маленький сатир.

Він не прагне викликати симпатію до своїх образів, але вимагає віддати їм належне

Мікеланджело був покликаний, щоб здійснити у мистецтві саме те, що він сам хотів, а не щось інше. Він був не такою людиною, щоб задовольнитися зробленим абияк. Якщо він помилявся, то винний у цьому його смак, а не його майстерність. Якщо він брав у природі не ті речі, на які вказував йому античний ідеал прекрасного, наскільки він був на той час відомий, то це тому, що він їх не почував. [...]

Якщо було щось у світі, найменш доступне таланту великого скульптора, то це, звичайно, любострасний вираз античного Вакха. В усіх видах мистецтва необхідно самому пережити ті почуття, які хочеш викликати у інших. [...]

Я багато разів дивився на статую Мікеланджело; вона дуже далека від того поєднання любострастя, безтурботності і божественності, яке випромінює античний Вакх. [...]

Груди Вакха у Мікеланджело дуже опуклі, митець угадував, що в античному мистецтві головне — вираз сили; але обличчя — сухе і неприємне: він не міг угадати, який мав бути вираз ан-

тичних чеснот. Очевидно, перевершивши усіх сучасних йому скульпторів, він поринув у шукання ідеалу, відкинувши рабське наслідування, але не знаючи, з чого почати, щоб стати великим.

Ось таким чином ця людина, обдарована від природи не менше, ніж будь-хто з тих, чия пам'ять зберігає історія, порвала пута, які від часу відродження цивілізації тримали митців у тісних межах вузького і дріб'язкового стилю.

Але люди нового часу, виховані на лицарських романах і на релігії, які в усьому шукають душу, скажуть, що після повернення з Болоньї у Флоренцію йому треба було б побачити «Аполлона» або «Геркулеса Фарнезького». Його смак розвинувся б до вміння виражати високі якості душі, замість того щоб обмежитися виразом фізичної сили і сили характеру; адже наша жадібна душа вимагає від мистецтва зображення пристрастей, а зовсім не породжуваних ними вчинків. [...]

* * *

Після «Вакха» Буонарроті вирізьбив для кардинала Сан-Діонісіо славнозвісну групу, іменем якої названа капела della Pietà * у соборі св. Петра. Марія тримає у себе на колінах тіло сина, яке щойно кілька відданих друзів зняли з хреста...

* * *

Мистецтво не може хвилювати серця інакше, ніж відображаючи людські пристрасті. [...]

Мікеланджело — син свого часу

[...] Якби у наш освічений час у нас з'явився новий Мікеланджело, чого б тільки він не досяг! Який потік нових почуттів і радощів ринув би від нього на суспільство, так добре підготоване театром і романами. Може, він став би творцем нової скульпту-

* Капела П'єта.

ри; може, примусив би її виражати пристрасті, якщо тільки пристрасті їй взагалі до лиця. Але виражати стан душі — до цього Мікеланджело спрямував би її неодмінно. Голова Танкреда після смерті Клорінди ¹⁹; Імогена, яка довідується, що Постум ²⁰ зрадив її; лагідне обличчя Ермінії, коли вона приходить до пастухів; спотворені риси Макдуфа ²¹, який вимагає, щоб йому розповіли про вбивство його малих дітей; Отелло після вбивства Дездемони; Ромео і Джульєтта, які прокидаються у склепі; Уго і Парізіна, які чують свій вирок з уст Ніколо ²², — ось що з'явилося б у зображеннях з мармуру, і антична скульптура відступила б на другий план.

Флорентійський художник нічого цього не бачив, а знав лише, що страх — перше почуття в людини, що він сильніше за все, що йому, Мікеланджело, блискуче вдавалося пробуджувати його в серцях. Незрівнянне знання анатомії надавало йому нового запалу; і далі він не пішов.

Як міг би він здогадатися, що існує інша краса? [...] Щоб милуватися «Аполлоном», потрібна чемність стародавніх Афін. Мікеланджело був постійно зайнятий релігійними і воєнними сюжетами: похмура жорстокість становила релігію його епохи.

Любострастя, до якого в Італії схиляє клімат, і її багатства знищили там фанатизм. Савонарола зі своїми думками про реформу вдихнув було на мить в усі серця Флоренції цю похмуру пристрасть. Цей новатор справив враження особливо на людей сильних, і історія розповідає, що Мікеланджело все життя переслідував образ цього монаха, який вмирає у полум'ї. Він був близьким другом нещасного. Його душа — не стільки чутлива, скільки сильна — назавжди була вражена жахами пекла, а уми його сучасників значно більше, ніж наші, були підготовлені до того, щоб піддатися цьому почуттю. Кілька государів і кардиналів були, щоправда, дієстами, але спогади раннього дитинства все ж збереглися у них. Що ж до нас, то ми вже у дванадцять років читали Вольтера.

Уся обстановка XV століття віддаляла, таким чином, Мікеланджело від благородних і оптимістичних почуттів, вираз яких становить красу XIX століття.

Він був більш за будь-кого представником своєї епохи і не передбачав, як Леонардо да Вінчі, лагідності звичаїв наступної епохи. Доказ цього — у такій характерній відмінності: дивлячись на якого-небудь персонажа Мікеланджело, ми думаємо про те, що він робить, а не про те, що він почуває. [...]

Колосальний Давид

Після того як було закінчено групу «Pietà», родинні справи примусили Буонарроті повернутися до Флоренції (1501). Він створив колосальну статую «Давида», яка знаходиться на площі Палаццо Веккьо. [...]

Варто простежити, як удосконалювався стиль Мікеланджело. У барельєфі з зображенням «Битви»... менше сили і є навіть певна м'якість ліній.

«Вакх», більш за всі інші його праці,— твір грецький.

Є ще трохи м'якості в «Pietà» у храмі св. Петра.

Ця м'якість зовсім щезає в колосальному «Давиді», віднині митець стає грізним Мікеланджело.

Чи це наслідування античності, чи наслідування природи?..

У Вазарі ми знаходимо таке міркування: «Справді, відтоді, як цей «Давид» поставлений на площі (1504), він повністю за-тьмарив славу всіх статуй новітніх і античних митців, римських і грецьких. [...]

Через п'ятнадцять століть знову опановують мистецтвом ідеалізації

Содеріні (кардинал.— *І. О.*)... доручив йому розмалювати фресками частину зали Ради у палаці Синьйорії (1504). Леонардо да Вінчі зайнявся другою її частиною.

Він зобразив там перемогу, здобуту під Анг'ярі над славетним Піччініно, полководцем міланського герцога, і вирішив намалювати на передньому плані кавалерійську сутичку з захопленням прапора.

Буонарроті мав зобразити пізанську війну, і головним сюжетом він обрав один епізод з оповідання про цю битву. У день битви була страшенна спека, і частина піхоти спокійно купалася в Арно, коли раптом пролунав заклик до зброї; один з флорентійських воєначальників помітив ворога, який швидко наближався, щоб атакувати війська республіки.

Мікеланджело вловив саме цей перший вияв тривоги і готовності битися у солдатів, зненацька сполоханих криком «До зброї!».

Бенвенуто Челліні, такий скупий на похвали, писав у 1559 році: «Ці голі піхотинці хапаються за зброю, і руки їхні такі прекрасні, що ніколи доти стародавні люди і нинішні художники не створювали картини, такої досконалої... картон Леонардо теж відзначався чудовою красою. Обидва ці картони були експоновані, один — у Папському залі, другий — у палаці Медічі. І доки вони існували, вони були школою для всіх. Хоча згодом божественний Мікеланджело і спорудив велику капелу для папи Юлія, він не виявив більше жодного разу і половини того обдаровання, як у «Пізанській битві». Жодного разу за все своє життя він не підносився до вдосконаленості перших поривів свого великого генія».

Вазарі особливо відзначає виразну фігуру одного старого солдата, який, щоб захистити себе під час купання від сонця, надягнув на голову вінок з плюща; він присів, щоб одягнутися, але одержав важко натягти на мокре тіло, а він уже чує барабанный бій і крики, що наближаються. Зображення гри мускулів у цього чоловіка і особливо нервового виразу рота ніколи не було перевершене. Можна собі уявити, які запальні рухи, які надзвичайні ракурси зумів знайти Мікеланджело серед такої кількості голих або напівзодягнених солдатів. Охоплений поривом натхнення, він ледве встигав, щоб не забути своїх задумів, робити ескізи фігур. На деякі з них він наклав полиски і тіні, в інших позначені лише контури, деякі, нарешті, були наспіх накреслені вуглиною.

Художники оніміли від захоплення, побачивши такий твір. Мистецтво ідеалізації виявилось вперше; живопис назавжди звільнився від дріб'язкового стилю. Художникам і на думку не

спало, що можна з такою силою впливати на інших за допомогою малюнка.

Живописці наввипередки заходились вивчати цей *картон*. Арістотіле де Сангалло, друг Мікеланджело, Гірландайо, Рафаель з Урбіно, Гранацчі, Бандінеллі, Альфонсо Беругетта, Спаньйо-летто, Андреа дель Сарто, Франчабіджо, Сансовіно, Россо, Понтормо, П'єріно дель Вага — усі прийшли сюди вчитися нового сприйняття природи, більш полум'яного і могутнього.

Щоб запобігти такому напливу художників і цікавих у тому місці, де збирався уряд, картон перенесли до високої зали, що й стало причиною його загибелі. Під час революції 1512 року, коли було знищено республіку і знову покликано Медічі, усі забули про творіння Мікеланджело; Баччо Бандінеллі, у якого були підроблені ключі від зали, порізав його на шматки і забрав з собою. Ним керувала заздрість товаришів, а можливо, також приязнь до Леонардо, який після появи цього картону став здаватися холодним, і ненависть до Мікеланджело. Ці шматки розсіялися по всій Італії. Вазарі згадує про ті з них, які в його час можна було побачити в Мантуї, у будинку Умберто Строцці. У лютому 1575 року їх збиралися продати великому герцогу Тосканському. Пізніше вони не згадуються.

Усе, що залишилося тепер від цього великого зусилля мистецтва, спрямованого на те, щоб звільнитися від холодного, точного копіювання природи, — це постать старого солдата, вигравірувана Марком-Антоніо, а потім, уже вдруге, Агостіно Венеціано, естамп, відомий у Франції під назвою «Плазуни». Марк-Антоніо вигравірував також постать солдата, повернутого спиною до глядачів.

Люди вульгарні звичайно вважають, що у Мікеланджело відсутнє ідеальне, а проте з усіх митців нового часу саме він створив ідеальне. Напружено працюючи над цим великим твором, Мікеланджело іноді для відпочинку читав поетів, яких у ті часи називали народними²³. Він і сам писав італійські вірші. [...]

Юлій II

[...] Тільки сівши на престол, він (папа Юлій II.— *I. O.*) відразу ж покликав до себе Мікеланджело; але минуло кілька місяців, доки він знайшов для нього відповідне завдання. Нарешті, він вирішив спорудити собі гробницю. Мікеланджело подав креслення, яке викликало захоплення папи. Останній спішно надіслав його в Каррару добувати мармур...

Після восьми місяців зусиль мармур був кінець кінцем відправлений. Його привезли вверх по Тібру і вивантажили на площі св. Петра, яка майже суціль була завалена цими величезними брилами. Юлій II побачив, що його зрозуміли. З того часу Мікеланджело, як ніколи, був у шані. [...]

Гробниця Юлія II

Якби Мікеланджело краще знав двір і власний характер, він відчув би, що опала наближалася. Браманте, цей великий зодчий, якому ми зобов'язані частиною собору св. Петра і якого дуже любив папа, був надзвичайно марнотратний. Він використовував для споруд погані матеріали й одержував великі прибутки. По-боюючись, що його викажуть, Браманте став говорити — та й інших навчив робити те саме — у присутності папи, що турбота про свою могилу завжди вважалася поганою прикметою. Друзі архітектора об'єдналися з ворогами Мікеланджело, яких було у нього багато, бо висока ласка не змінила його характеру. Завжди поглинутий думками про мистецтво, він жив відлюдно і не розмовляв ні з ким. До того, як папа виявив свою прихильність, це пояснювали талантом, а потім — образливою зверхністю. Весь двір об'єднався проти нього, а він і не підозрював про це; папа теж [...] змінив, як виявилось, своє ставлення до нього.

Ця інтрига була нещастям для мистецтва. Гробниця Юлія II мала являти собою окрему споруду у формі прямокутника, приблизно таку саму, як гробниця Марії-Терези у Відні, але значно більших розмірів. Пам'ятник повинен був мати вісімнадцять брас-

сів завдовжки і дванадцять завширшки *; сорок статуй, не рахуючи барельєфів, мали стояти з чотирьох його боків. Безперечно, статуй було б більше, ніж треба, вони втомлювали б зір, але ці статуї були б зроблені Мікеланджело з усім запалом його молодості, перед очима чудових цінувальників, якими були його могутні вороги.

Більш ніж імовірно, що, якби проект гробниці було здійснено, Мікеланджело назавжди присвятив би себе скульптурі і не витратив би частину свого дорогоцінного життя на повторне вивчення живопису. Щоправда, ця велика людина і тут посіла одне з перших місць; але так чи інакше перша статуя для гігантського пам'ятника, працю над яким він змушений був залишити, — «Мойсей»! Вже перща така! І які ж тільки чудові шедеври не створив би він у цьому колосальному грізному жанрі!

Втім, геній його охолонув, зазнавши такої прикрості, і він змушений був через підлу інтригу облишити високий задум, яким так довго палала його душа.

План гробниці позначений дивними рисами у дусі того часу. Деякі статуї мали зображати вільні мистецтва: Поезію, Живопис, Архітектуру тощо; і ці статуї мали постати у ланцюгах, щоб підкреслити, що після смерті папи усі таланти полонила смерть.

Усі церкви були замалими для проекту Мікеланджело. Підшуковуючи у Римі місце для могили папи, він задумав відновити роботи над собором св. Петра. Мікеланджело не підозрював, що згодом, після смерті його ворога, ця церква завдяки своєму чудовому куполу стане пам'яткою його безсмертної слави у третьому з образотворчих мистецтв.

Не милість

Юлій II наказав Мікеланджело звертатися безпосередньо до нього щоразу, коли потрібні будуть гроші для будівництва гробниці. Коли остання партія мармуру, залишена у Каррарі,

* Десять метрів сорок чотири міліметри на сім метрів дев'яносто шість міліметрів.

прибула на набережну Тібру, Буонарроті наказав вивантажити його і перевезти на площу св. Петра, а сам пішов у Ватикан просити грошей, щоб розплатитися з матросами. Йому сказали, що його святість бачити не можна, він не наполягав. За кілька днів він знову прийшов у палац. У передпокої служник перетнув йому шлях, забороняючи увійти. Єпископ, який випадково був присутній при цьому, поспішив виляти служника і спитав його, хіба він не знає, з ким розмовляє. «Саме тому, що я добре знаю, з ким розмовляю, я не пропускаю його,— сказав служник.— Я виконую наказ».— «А ви перекажіть папі,— відповів Мікеланджело,— що віднині, коли він схоче побачити мене, хай він по мене пришле».

Він повертається додому, наказує своїм двом служникам продати все його майно і викликати поштових коней, мчить галопом і ще того самого дня прибуває у Поджібонці, селище, що лежить поза межами папських володінь на відстані кількох льє від Флоренції.

Незабаром він бачить п'ятьох папських гінців, які під'їжджають з наказом повернути його добровільно або силоміць. Мікеланджело відповів на цей наказ погрозою вбити їх, якщо вони негайно не заберуться геть. Вони почали умовляти його. Але бачачи, що їх прохання марні, вони попросили хоча б відповісти на привезеного ними листа папи і позначити свою відповідь Флоренцією, аби його святість зрозумів, що повернути його було не в їх владі.

Мікеланджело задовольнив їх прохання і продовжував свою подорож, добре озброєний.

Примирення. Колосальна статуя у Болоньї

Тільки-но він прибув у Флоренцію, як гонфалоньер одержав від папи послання, повне погроз. Але Содеріні радий був знову побачити Мікеланджело у Флоренції і мав намір доручити йому розмалювати залу Ради згідно з його славнозвісним картоном.

Мікеланджело почав удосконалювати цей славетний картон. В той же час надходить друге послання, за ним одразу ж третє. Содеріні запрошує його до себе: «Ти поведишся з папою, як не

зробив би король Франції. Ми не хочемо через тебе встрявати у війну, отже збирайся їхати звідси...»

У цей час папа, який вів війну, здобував перемоги. Його армія взяла Болонью, і він сам прибув туди, виявивши велику радість з приводу взяття цього великого міста. Ця обставина надала сміливості Мікеланджело з'явитися до нього. Він приїздить у Болонью. Коли він прийшов у собор, щоб послухати месу, він був упізнаний тими самими гінцями папи, яких він прогнав за кілька місяців до того. [...] Побачивши Мікеланджело, папа Юлій II, охоплений гнівом, скрикнув: «Ти повинен був прийти до нас, а ти чекав, доки ми прийдемо по тебе».

Мікеланджело став навколішки і голосно попросив пробачення. [...]

Через кілька днів Юлій наказав покликати його: «Я наказую тобі зробити мій портрет; мова йде про те, щоб відлити з бронзи величезну статую, яку ти поставиш біля входу у церкву св. Петронія». [...]

Мікеланджело закінчив модель з глини до від'їзду папи, і останній прийшов у його майстерню. Правиця статуї давала благословення. Мікеланджело попросив папу вказати, що йому треба вкласти у ліву руку,— може, книгу? «Книгу! Книгу!— скрикнув Юлій II.— Меч, чорт забирай! На науках я не розуміюся...»

Інтрига. Найстрашніше нещастя

Тільки-но була закінчена статуя, до Буонарроті з'явився гонець з запрошенням їхати у Рим. Браманте виявився безсилим: він наштовхнувся на неухильне бажання Юлія II скористатися послугами цього генія. Тільки тепер він вже мав на увазі не гробницю.

Партія Браманте закликала до двору його родича Рафаеля. Царедворці протиставляли його Мікеланджело. Вони не гаяли часу, поки Мікеланджело затримувався у Болоньї. Вони нав'язали папі, людині все ж розумній і з характером, дивну думку: доручити великому скульптору розмалювати склепіння капели Сікста IV у Ватікані.

Розрахунок був неспоганий: або Мікеланджело відмовиться і в такому разі назавжди втратить прихильність запального папи; або візьметься за ці величезні фрески і тоді неминуче буде нижче за Рафаеля. Цей великий художник у той час працював над розписом славнозвісних ватиканських Stanze, за двадцять кроків від Сікстинської капели.

Пастку було розставлено дуже спритно, і Мікеланджело вирішив, що справи його погані. Змінити поле діяльності, коли талант визначився вже остаточно, взятися за фресковий розпис йому, незнайомому навіть з технікою цього мистецтва, та ще й для розпису величезного склепіння, на якому фігури мають бути видні знизу,— він так розгубився, що навіть не знав, що відповісти на таке безглуздя. Як доводити те, що таке очевидне?

Він спробував сказати папі, що за все своє життя не створив у живопису жодного якоюсь мірою значного твору і що цю працю слід, звичайно, доручити Рафаелю, але кінець кінцем зрозумів, у якій країні він живе.

Сповнений люті і гніву проти людей, він розпочав роботу, покликавши з Флоренції кращих майстрів фрескового живопису і примусивши їх працювати поруч із собою. Придивившись до їхньої техніки, він зішкріб усе, що вони зробили, розплатився з ними, замкнувся у капелі один і більше вже їх не бачив; ті, дуже незадоволені, поїхали назад у Флоренцію. [...]

Мікеланджело сам готував тиньк, розтирав фарби,— одне слово, виконував усі ті важкі роботи, якими гребують найрядовіші художники.

До того ж тільки-но завершив він свій «Потоп», одну з головних картин, як побачив, що вона вкривається пліснявою і руйнується. Він припинив працювати і вирішив, що нарешті звільнився. Він пішов до папи, розповів йому про те, що трапилося, і додав: «Адже я казав вашій святості, що цей вид мистецтва мені чужий. Якщо не вірите, накажіть розслідувати». Папа надіслав архітектора Сангалло, який пояснив Мікеланджело, що він лив надто багато води у вапно для тиньку, і Мікеланджело довелося знову взятися за роботу.

У цьому душевному стані він сам за двадцять місяців закін-

чив склепіння Сікстинської капели; йому було тоді тридцять сім років.

Випадок єдиний в історії людського духу: митця примушують у розквіті сил залишити той вид мистецтва, якому він завжди віддавав всього себе. Його силкують працювати в іншій галузі, вимагають від нього як першу спробу найскладнішого і найбільшого щодо розмірів твору, який тільки можна собі уявити, і він розв'язує своє завдання у такий короткий строк, нікого не наслідуючи, створивши сам щось навіки неповторне, і посідає перше місце у тій галузі мистецтва, яку він аж ніяк не вибирав.

Не було з того часу, за всі три століття, нічого, що хоча б віддалено нагадувало цей подвиг Мікеланджело. Варто лише уявити собі, що мало відбуватися у душі митця, який так вимогливо ставився до своєї слави, і такого суворого до самого себе, коли він взявся, не знаючи навіть технічних засобів фрескового живопису, за цей величезний твір, щоб побачити у ньому силу характеру, рівну, якщо це можливо, грандіозності його генія.

Іноземець, потрапляючи вперше у Сікстинську капелу, яка розмірами не поступається перед цілою церквою, буває вражений кількістю зображених людських постатей і всіляких предметів, які вкривають її склепіння.

Безсумнівно, живопису тут забагато. Кожна з картин справляла б у сто разів більше враження, якби вона одна містилася посередині темного плафона. Це перший порив пристрасті. Той самий недолік впадає в око у рафаелівських «Loggie» і «Stanze» Ватікану *.

Сікстинська капела

Люди, байдужі до живопису, все ж таки охоче дивляться портрети-мініатюри. Вони знаходять тут приємні барви і контури, які легко вловлює око. Живопис олією здається їм чимось грубим і незграбним. ...Це стосується і цінителів фрескового живопису.

* Розпис склепінь: «Страшний суд» у глибині капели належить Мікеланджело; решта зображень на стінах намальовані Сандро, Перуджіно та іншими художниками, які прибули з Флоренції.

Його важко сприйняти: око має бути натреноване, і цього ніде не можна досягти, як тільки в Римі. [...]

Пробувши у Римі місяць, протягом якого увагу тільки й буде зосереджено на статуях, заміських будинках, архітектурі або фресках, можна нарешті якогось ясного сонячного дня зважитися на відвідини Сікстинської капели; і все-таки дуже сумнівно, чи пощастить дістати від цього насолоду. [...]

Допустимо, проте, що око вміє бачити, а душа — почувати. Піднявши очі до склепіння Сікстинської капели, ви помічаєте, що воно розчленоване на поля різної форми і що скрізь відтворено так чи інакше образ людини.

Склепіння рівне, і Мікеланджело припустив існування ребер, підтримуваних каріатидами; ці каріатиди, само собою зрозуміло, видно в ракурсах. По краях склепіння і між вікнами знаходяться зображення пророків і сивіл. Над вівтарем, де папа відправляє месу, видно зображення Іони, а вся середина склепіння [...] зайнята сценами з книги Буття, які заповнюють прямокутники різних розмірів. Ці поля слід подумки відділити від усього, що їх оточує, і розглядати як самостійні картини. Юлій II мав рацію: цей живопис дуже виграв би, якби картини виступали на золотому тлі, як у залі Папірусів. На такій відстані око потребує чогось яскравого. [...]

Поза, малюнок, вбрання — все вражає глядача... Коли під час злощасного відступу з Росії посеред темної ночі нас будила вперта канонада, яка, здавалося, з кожною хвилиною до нас наближалася, усі сили людини концентрувалися у її серці, вона була перед лицем фатуму, дрібна корисливість вже не привертала її уваги, вона готувалася оспорювати у долі своє життя. Дивлячись на картини Мікеланджело, я згадував це зовсім забуте почуття. Сильні духом відчувають насолоду від своєї власної сили, а решта тремтять і божеволіють.

Марна спроба описати картини Мікеланджело. Фантастичні чудовиська складаються з різних зібраних до купи частин, які зустрічаються у природі. Але оскільки жоден читач, який сам не бачив фресок Мікеланджело, ніколи не бачив також жодної із складових частин надприродних, але все ж таки взятих з при-

роди істот, які показує нам художник, доводиться відмовитися від будь-якої спроби дати якесь уявлення про них. Почитайте Апокаліпсис і потім ввечері, пізньої години, коли уявою оволодівають велетенські образи цієї поеми, подивіться чудово виконані гравюри Сікстинської капели. [...]

На картині, яка зображає «Потоп», є човен, повний нещасних, які марно намагаються причалити до ковчега. Захльостуваний велетенськими хвилями, човен загубив вітрило, і йому вже не врятуватися; вода заливає його, і видно, що він іде на дно.

Поблизу — вершина гори, яка [...] перетворилася на острів. Схвильований натовп чоловіків і жінок, які роблять різні рухи, але однаково жакливих на вигляд, намагається сховатися у наметі, але гнів божий розпалюється з новою силою і всевишній добиває нещасних блискавкою і зливою.

Глядач, вражений такою масою страждань, опускає очі і йде з капели. Одного разу я був неспроможний затримати у Сікстинській капелі відвідувачів, які потрапили туди вперше. У наступні дні я вже не міг примусити їх спинитися перед жодним із творів Мікеланджело у римських церквах. Марно повторював я їм: «Вище сил людських — якими б вони не були — угадати не яку-небудь окрему істину, а духовний стан майбутніх поколінь в цілому. Чи міг Мікеланджело передбачити, який шлях обере людська душа: наприклад, чи підкориться вона впливу свободи преси чи свободи інквізиції?» [...]

Основою кожного великого обдаровання завжди є здатність строго логічно мислити. У цьому тільки й полягає вина Мікеланджело [...] він розвивав послідовно жорстокі принципи.

Найповніше володіння тим, чого бракує більшості великих людей, було єдиним нещастям цієї надзвичайної людини. Природа наділила його генієм, залізним здоров'ям, довголіттям; щоб довершити свою справу, вона мала б примусити його народитися у часи панування розумних вірувань, серед народу, у якого боги були б, як у Греції, всього лише багатими і щасливими людьми, або у країні, де верховна істота була б у найвищій мірі справедливою. [...]

У чому саме полягає відмінність мистецтва
Мікеланджело від античного?

[...] Я прошу у вас уваги до слова *ідеалізація*. Античне мистецтво спотворює природу применшуючи рельєф мускулів, а Мікеланджело — перебільшуючи його. Ось дві протилежні школи. Антична школа, що панує останні п'ятдесят років, засуджує Мікеланджело з люттю ультрамонархів. [...]

Подивіться на один з прекрасних ландшафтів в околицях Рима, так божественно відтворених ніжним пензлем Лоррена, у камеру-обскуру; ви побачите пейзаж. Ось стиль флорентійської школи до появи Мікеланджело. Той самий ландшафт відтворено і на картині художника, але тільки ідеалізуючи, він додав до тонів природи тони свого серця. Серця людей, подібних до нього, він чарує, а інших відштовхне. [...]

Наступного дня ми взяли з собою двох кращих у Римі пейзажистів і камеру-обскуру. Ми вибрали гарну місцевість і попросили, щоб художники зобразили її, один — у спокійному і радісному стилі Лоррена, другий — з усією строгістю і запалом Сальватора Розі.

Дослід удався повністю і дав нам змогу скласти уявлення про холодний і точний стиль старовинної школи, про благородний і спокійний стиль стародавніх греків і про грізний і могутній стиль Мікеланджело. [...]

* * *

Живопис, як легко переконатися, робить очевидним той моральний закон, що першою умовою усіх чеснот є сила*; якщо образи Мікеланджело і не мають тих приємних властивостей, які приваблюють нас в Юпітері або в Аполлоні, то в усякому разі їх не можна забути, і це і є причиною їх безсмертя. В них стільки сили, що ми змушені зважати на них.

* Якби я звертався до геометрів, я наважився б виразити свою думку так: живопис не що інше, як нарисна мораль.

Нема нічого вульгарнішого за образ, який прагне наслідувати античну красу і не досягає піднесеності. [...]

Характерне в живопису — те саме, що спів у музиці; це запам'ятовуєш назавжди і згадуєш тільки це одне.

У кожному малюнку, у кожному ескізі, у кожній поганенькій гравюрі, де тільки ви знайдете вираз сили — і до того ж сили вельми непривабливої, — скажіть сміливо: ось це від Мікеланджело. Його світосприймання не дозволяло йому виражати благородні душевні риси, а тому він ідеалізував природу тільки для того, щоб виразити силу. Коли він хотів надати краси жіночим образам, він копіював голови найгарніших дівчат, але при цьому мимоволі наділяв їх виразом сили, без якого ніщо не виходило з-під його різця.-

Такі його «Єва» у склепінні Сікстинської капели, «Сивіла Еритейська», «Сивіла Персидська».

Сікстинська капела (продовження)

Отже, саме у Сікстинській капелі можна знайти ці так часто згадувані зразки грізного в живопису; і найкращий доказ того, що для цього стилю, як і для стилю граціозного, потрібна душа, що всі ці Вазарі, Сальвіаті, Санті ді Тіто і багато інших посередніх представників флорентійської школи, які протягом шістдесяти років тільки копіювали Мікеланджело, незмінно досягали лише *сухості і потворності*. [...]

У Франції ми плутаємо *величний вигляд* з аристократичним виглядом; але вони майже протилежні один одному. Перший походить від нахилу до піднесених думок; другий — від нахилу до думок, що ними зайняті люди шляхетні. Через те що в Італії вельмож ніколи не було, рідко можна зустріти француза, який би розумів Мікеланджело.

Велич постатей Сікстинської капели, відвага і сила, випромінювані кожною їх рисою; повільність і поважність рухів; вбрання, що огортає їх дивовижним і незвичайним способом; їх очевидна зневага до всього просто людського [...] — для вразливої людини все в них втілює ідеал краси. [...]

Усе нове і різноманітне у цих одежах, у цих ракурсах, у цих рухах, сповнених сили. [...]

Нетерплячий Юлій II, незважаючи на свій похилий вік, кілька разів поривався піднятися на самий верх містків. Він говорив, що така манера малюнка і композиції ще ніде ніколи не зустрічалася. Коли роботу було здійснено наполовину, тобто від дверей до середини склепіння, Юлій зажадав, щоб Мікеланджело показав її: весь Рим був у захваті.

Розповідають, що Браманте попросив папу доручити розпис іншої частини склепіння Рафаелю і що душа Буонарроті обурилася такою новою несправедливістю. [...] У Мікеланджело урвався терпець, він розкрив папі очі на безчесні вчинки Браманте і, як ніколи раніше, зміцнив своє становище. Він сам уже в похилому віці розповідав тим, хто говорив йому, що друга половина склепіння — найкраще з усього, що він створив у живопису за своє життя, як по закінченні цього часткового огляду він замкнув двері капели і знову заходився працювати; про те, як спонукуваний шаленим Юлієм II, неспроможний був завершити свої фрески так, як хотів би. ...У день всіх святих 1511 року папа діждався нарешті радості, про яку так довго мріяв: відправив месо у Сікстинській капелі.

Ледве дочекавшись закінчення свят і обрядів, пов'язаних з цим днем, Юлій II покликав до себе Мікеланджело, щоб сказати, що картинам на склепінні слід надати розкішнішого вигляду, додавши золота і ультрамарину. Мікеланджело, не бажаючи знову будувати містки, відповів, що те, чого бракує, не має жодного значення. «Ти можеш казати, що тобі завгодно, та тільки золота додати необхідно». — «Я не бачив, щоб люди носили позолочену одержу», — відповідав Мікеланджело. — «Капела виглядатиме бідно». — «І люди, яких я зобразив, також були бідні...»

Враження від Сікстинської капели

[...] Ви бачите, як безглуздо було б шукати античної краси з її бадьорою експресією у зображенні різних проявів релігійного страху.

Як трапляється з усіма геніями у будь-якій сфері, Мікеланджело дорікали за його великі достоїнства; та коли зі смертю для великої людини починається майбуття, що їй у себе в могилі до усієї цієї брехні, до всіх людських дорікань? З глибини жахливого свого житла безсмертні генії не відгукуються ні на що. [...] Все, що існує лише короткочасно, для них уже ніщо. З'являється до Сікстинської капели дурень — і його нікчемний голос порушує царствене мовчання звуком суетних слів; що з ними трапиться, що трапиться з ним самим через сто років? Він зникне, як прах, а безсмертні творіння мистецтва мовчки переходять у наступні століття. [...]

Статуї в Сан-Лоренцо

Не всі статуї в Сан-Лоренцо було закінчено. [...] Увійшовши, ви бачите дві гробниці: одну праворуч, другу ліворуч, вдовж стін капели. У нішах над гробницями — статуї государів. На кожній з гробниць зображені алегоричні фігури у лежачому положенні.

Наприклад, спляча жінка втілює Ніч, а мужчина, який лежить у дивній позі, — День. Ці дві статуї вміщені тут як символи всепоглинаючого часу. [...]

Вірність принципу жаху

У цій різниці лише сім статуй Мікеланджело. Ліворуч — «Зоря» і «Сутінки», а у ніші нагорі «Герцог Лоренцо». Це Лоренцо, герцог Урбінський, який помер у 1518 році, найпідліша людина. Його статуя — найпіднесеніший, який я тільки знаю, вираз глибокої думки і геніальності. Це єдиний випадок, коли Мікеланджело дозволив собі насмішку. [...]

Його думка про те, що мистецтво повинно навівати жах, ніде так не впадає в око, як у «Мадонні з немовлям», вміщеній між двома гробницями. Своєю будовою тіла спаситель нагадує Геркулеса в дитинстві. У тому, як рвучко обернувся він до матері, відчувається вже сила і нетерпіння. Дуже природна поза Марії, що

схилилася до сина. У складках одяжі немає грецької простоти, і вони привертають надто багато уваги. Але те, що доведене тут до кінця, чудове. [...]

Небезпека дружби з государями

[...] Митець у своїх взаєминах з государями повинен строго обмежуватись роллю постачальника-майстра, а свою майстерню він має намагатись влаштувати у вільній країні; тоді власть імущі замість того, щоб смикати його, самі плазуватимуть біля його ніг. Він має особливо намагатись уникати будь-яких приватних стосунків з государем, при дворі якого живе. Царедворці примусять його дорого заплатити за задоволення його честолюбства. [...]

«Мойсей» у Сан-П'єтро-ін-Вінколі

Юлій II обрав місцем свого поховання церкву Сан-П'єтро-ін-Вінколі. [...]

«Мойсей» мав величезний вплив на мистецтво. Припливи і відпливи, які так втішно спостерігати у людських думках,— причина того, що ніхто вже давно його не копіює, але ХІХ століття поверне йому визнання цінителів. [...]

Флорентійська Vittoria*

[...] Приїхавши до Флоренції, слід відвідати великий зал у Палаццо Веккьо; там є статуя, названа della Vittoria. Це поставний юнак, голий. Він типовий для манери Мікеланджело. Скульптор вирізьбив його у Флоренції для гробниці Юлія II; сміливі і величні форми статуї тут цілком доречні; вони свідчать про силу, яка веде до перемоги. Голова мала і незначна.

Цей юний воїн топче ногами закутого у ланцюги раба. Статуя відтіняє «Мойсея» завдяки різьбленому контрасту з ним. «Мойсей» — геній, який мислить, Vittoria — сила, яка діє. [...]

* Перемога (італ.).

Відзив Мікеланджело про живопис олією

Павло III, заволодівши Мікеланджело повністю, зажадав, щоб він працював тільки над «Страшним судом».

Прислухаючись до порад Фра Себастьяно дель Пьомбо, він хотів, щоб Мікеланджело писав олією. Мікеланджело відповів, що або зовсім не писатиме картини, або зробить фреску, бо олія придатна лише для ледарів або для жінок. Він наказав збити зі стіни штукатурку, підготовану Фра Себастьяно, сам наклав перший шар вапна і заходився працювати.

Страшний суд

Живопис, який розглядається як мистецтво, що відтворює просторову глибину або магічні ефекти освітлення і барв, не є живописом Мікеланджело. З Паоло Веронезе або Корреджо у нього немає нічого спільного. Нехтуючи, подібно до Альфьєрі, усім тим, що є малозначним і має характер аксесуарів, він зайнявся виключно зображенням людини, і до того ж не стільки засобами живопису, скільки засобами скульптури.

Рідко трапляється, щоб у живопису були доречні зовсім голі фігури. Живопис має передавати почуття, скоріше відтворюючи погляди і вираз обличчя людини — на що він повністю здатний, — ніж за допомогою форми мускулів. Торжество живопису — у застосуванні ракурсів і фарб при зображенні вбрання.

Ми не маємо сили протистояти його чарам, коли до всіх них він приєднує найсильнішу — світлотінь... Художники, яким картини не до снаги, малюють копії статуй²⁴, Мікеланджело заслуговував би тих самих закидів, що й вони, якби, подібно до них, зупинився на *неприємному*; але він дійшов до *жахливого*, і до того ж постаті, зображені ним у «Страшному суді», ніде до нього не зустрічалися.

Перше враження від цієї величезної стіни, вкритої суціль голими людськими тілами, не викликає почуття задоволення. Такий добір тіл ніколи не зустрічався нам у природі. В одній голій

фігурі, що стоїть окремо, найлегше виразити найпіднесеніші почуття. Ми можемо детально розглянути обриси кожної частини тіла і захоплюватися її красою; адже вам відомо, що тільки обриси м'язів у стані спокою можуть передати душевні властивості. У тому разі, коли прекрасне голе тіло не сповнює нас піднесеними почуттями, воно, звичайно, викликає в нас любовстрасні думки. Дивне вагання між цими двома станами душі хвилює нас, коли ми бачимо «Грацій» Канови. Без сумніву, прекрасне голе тіло — найвище досягнення скульптури; цей сюжет дуже пасує і для живопису; але не думаю, щоб у його інтересах було зображення одночасно більше трьох або чотирьох голих фігур. Найлютіший ворог насолоди — непристойність; крім того, увага, приділювана глядачем мускулатурі, завжди шкодить увазі, якої вимагає зображення почуттів; а така увага до мускулатури тільки й може бути холодною. Гола фігура, якщо вона одна, майже неодмінно збудить у нас найніжніші, найчистіші почуття; група з кількох голих фігур має в собі щось непристойне і грубе. [...]

Сюжет «Страшного суду», подібно до всіх сюжетів більш ніж з вісьмома або десятима персонажами, мало придатний для живопису. Крім того, він являє ще одну особливу незручність: треба було зобразити величезну кількість персонажів, яким не залишалося робити нічого іншого, як тільки слухати; Мікеланджело блискуче подолав ці труднощі.

Ні одне людське око не здатне чітко охопити всю картину в цілому. Слід було б, щоб який-небудь правитель держави, покровитель мистецтв, замовив з неї копію у вигляді панорами.

Глибоко поетичне трактування цього сюжету у Мікеланджело значно перевершує можливості обдаровання, притаманного нашим художникам XIX століття. Вони з презирством говорять про його картину, і вони були б лицемірами, якби говорили інакше. Не можна примусити *відчути*, і тому я не відповідатиму на їх критику. Вона звичайно доходить у них до лайки, бо їх дратує якесь відчуття величі, яке проникає навіть у їхні черстві серця. У Буонарроті усі дійові особи голі; як можна було зобразити їх інакше? Пуккері намалював у Флоренції картину «Суд» з одяг-

неними персонажами: вона просто смішна, Синьйореллі [...] намалював іншу, де персонажі напівзодягнені, що вже краще.

Через те що великі майстри, створюючи свій ідеальний образ, відмовляються від деяких подробиць, художники-ремісники обвинувають їх у тому, що вони нібито не бачать цих подробиць.

Книги про живопис рясніють зауваженнями щодо недоліків Мікеланджело. Менгс, наприклад, засуджує його відверто; але, прочитавши його критику, порівняйте «Мойсея» Менгса в залі Папірусів і «Мойсея» у Сан-П'єтро-ін-Вінколі. Тут ми знаходимося на одному з тих гірських перевалів, якими назавжди розмежовані генії і пошлість.

Живописці-ремісники твердять, що суглоби у фігур Мікеланджело не досить гнучкі і ніби створені тільки для того положення, якого він їм надає. У його тілах надмірна кількість округлих форм. М'язи надто м'ясисті, що заважає уловити у фігурах рух. У руці, зігнутій так, як, наприклад, правниця у Христа, м'язи *розгинаючі*, що приводять у рух передпліччя, здуті так само, як і м'язи *приводні*, так що судити за їх формою про рух не можна. У фігур Мікеланджело немає м'язів у спокійному стані. Він краще за будь-кого знав положення кожного м'яза, але не надав їм їх справжньої форми. Сухожилля у нього надто м'ясисті і міцні. Кісті рук — неприродної форми. Його улюблений тон — червоний; дехто навіть твердить, що у нього зовсім нема світлотіні. Контури його фігур *різкі*, розпадаються на невеликі частини. Пальці — неприродної форми. Усі ці так звані недоліки були для Мікеланджело тим привабливіші, що являли собою пряму протилежність несміливої і копіткої манери, далі якої до нього мистецтво не йшло; він створював ідеал. Відразу до холодного і заяложеного стилю привела Корреджо до ракурсів, а Мікеланджело — до незвичайних поз...

[...] ХІХ століттю властиве прагнення до сильних почуттів, проте відтворених простими засобами. Усе *вигадливе, перевантажене прикрасами*, відразу ж здається нам *нікчемним*. Велич архітектурного стилю Мікеланджело подекуди затьмарена цим недоліком. [...]

Як Моцарт у командорі в опері «Дон-Жуан», так і Мікеланджело, прагнучи навіяти жах, зібрав усе, що є відразливого в усіх елементах живопису: у рисунку, у колориті, у світлотіні,— і проте зумів оволодіти увагою глядача. Можна собі уявити, чого тільки не казали люди, що приїздили судити його з погляду законів зніженого стилю або *античного ідеалу краси*. Це те саме, що наші Лагарпи, які міркують про Шекспіра. [...]

Мікеланджело витратив на «Страшний суд» вісім років і відкрив його для огляду у день різдва у 1541 році; йому тоді було шістдесят сім років.

Вплив Данте на Мікеланджело

[...] У Флоренції ось уже протягом двох століть Данте був у всьому, що стосується пекла, свого роду пророком. [...]

Нема нічого дивного, що Мікеланджело, відповідно до звичаїв своєї країни, що не зникли і досі, до того ж сам захоплений поемою Данте, уявляв собі пекло так само, як і він.

Гордий дух обох цих людей цілком подібний. [...]

Ніхто більше за Данте не любив Вергілія, і ніщо так мало не нагадує «Енеїду», як «Пекло». Мікеланджело був глибоко вражений античним мистецтвом, і ніщо так не протилежне йому, як його власні твори.

Обидва вони залишили пошлій посередності грубе зовнішнє наслідування. Вони пройнялися принципом: *створити те, що найбільш відповідає смакам мого часу*. [...]

Подібно до Данте, Мікеланджело не дає насолоди, а лякає, пригнічує уяву тягарем страждання. [...]

Подібно до того, що ми бачимо у Данте, сюжет, який обирає Мікеланджело, майже завжди позбавлений величі, а тим більше краси... Але сюжети Мікеланджело відразу стають піднесеними завдяки тій силі виразності, якої він їм надає. [...]

Подібно до Данте, Мікеланджело вносить свою власну духов-

ну велич у ті предмети, яким дозволяє хвилювати себе і які потім зображає, а не запозичує цю велич у них самих.

Подібно до Данте, він має стиль, чия суворість лишається неперевершеною у мистецтві і який найбільш протилежний французькому стилю. [...]

Мікеланджело — зодчий

[...] У 1546 році помер Антоніо Сангалло, архітектор, який споруджував собор св. Петра. Браманте помер ще 1514 року, Рафаель — 1520. Мікеланджело давно вже пережив своїх суперників, як і всіх взагалі великих людей, які оточували його в пору молодості. Він був у мистецтві богом, але богом пригнобленого народу. Ним одним захоплювались, лише його одного копіювали; і, дивлячись на своїх наслідувачів, він вигукував: «Стиль мій призначений створювати рідкісних дурнів!»

Він нарешті здобув перемогу над інтригами, які переслідували його у молоді роки. Але перемога була сумною: втративши суперників, він у їх особі втратив суддів. Йому бракувало їхньої огуди. Він почував себе самотнім... Хто б переконав його за часів Сікстинської капели, що згодом він оплакуватиме Браманте і Рафаеля!

Після смерті Сангалло довго не могли вибрати йому наступника; нарешті Павлу III спало на думку запросити старого Мікеланджело. Папа наказав йому, мало не заклинаючи небом, взяти на себе цей тягар, від якого Мікеланджело відмовлявся.

Він пішов у храм св. Петра, де застав учнів Сангалло надзвичайно здивованих. Вони з викликом показали йому модель, виготовлену їх вчителем. «Це луг,— сказали вони,— на якому завжди знайдеться, що косити».— «Ви ближче до істини, ніж підозрюєте самі,— відповів Мікеланджело,— втім, я надісланий сюди проти власної волі...»

Він сказав Павлу III: «Модель, зроблена Сангалло, з усіма цими виступами, кутами і дрібними деталями, наближається скоріше до готики, ніж до мудрої античності або до витонченої манери нового часу...»

За два тижні він виготовив свою власну модель собору, витративши на неї двадцять п'ять скудо. На виготовлення моделі Сангалло потрібно було чотири роки, і вона коштувала чотири тисячі скудо.

Павло III здогадався видати декрет, яким передавав Буонарроті собор у повне розпорядження. Отримавши цей декрет, Мікеланджело зробив тільки одне зауваження: він попросив додати, що виконуватиме свої обов'язки безплатно. [...]

* * *

[...] У 1564 році, після смерті Буонарроті, його заступив Віньйола. Купол було закінчено за Клімента VIII; ним зайняті були кілька архітекторів. Кінець кінцем найпосередніший з них, Карло Мадерна, псуючи те, що було зроблено до нього, закінчив будову у 1613 році, за Павла V.

Берніні приєднав зовнішню колонаду, чудову споруду!

Талант королів у тому, щоб розпізнавати таланти. Коли государ розпізнав генія, він має вимагати від нього план і виконати його не роздумуючи. Манія радитися і прискіпливо перевіряти знищує мистецтво. Споруджений за планом Мікеланджело, собор св. Петра був би значнішим явищем мистецтва, ніж «Аполлон Бельведерський...».

Для того, хто не бачив собору св. Петра, будь-який опис марний. Це аж ніяк не грецький храм; все тут позначено італійським генієм, який уявляє, ніби він наслідує греків.

За винятком Мікеланджело, у жодного архітектора не вистачило розуму збагнути, що вони прагнули примирити непримиренне. Релігія була у Греції святом, а зовсім не погрозою. Наслідування греків звільнило собор від жаху, який найбільше вражає у готичних спорудах. Взагалі ж тут ще забагато прикрас; якби апостоли Петро і Павло з'явилися з того світу у Ватикані, вони спитали б про ім'я божества, якому тут поклоняються.

Геній, переслідуваний посередністю

[...] Лігоріо, неаполітанський архітектор, дивився з жалем на Мікеланджело, який не діставав для себе ніякої вигоди з такого прибуткового підприємства, як керівництво роботами по спорудженню собору св. Петра. Він говорив, що Мікеланджело впав у дитинство. У відповідь на це Мікеланджело написав кілька гарних сонетів і розіслав їх друзям.

Одночасно він закінчував модель купола св. Петра, який спорудив за цією моделлю, вже після його смерті, Джакомо делла Порта. Хто б міг повірити в це? Один архітектор через сто років наважився запропонувати перед усією конгрегацією зламати цей купол і зробити новий, за його власними кресленнями. До такого варварства, щоправда, не дійшли; але замість форми грецького хреста, як було на плані у Мікеланджело, собор св. Петра дістав форму хреста латинського, та й в обробці деталей мішура прикрас у багатьох випадках замінила сувору велич. Ніщо не є таким величним, як гігантська споруда з куполом, де у глядача завжди над головою доказ неймовірної творчої сили.

Працюючи над планом собору, Мікеланджело одночасно працював над ескізом голови «Брута», яку можна побачити у флорентійській галереї. Це аж ніяк не Брут Шекспіра, людина надзвичайно лагідна, який зі сльозами на очах вбиває обожнюваного ним великого полководця, бо вітчизна цього вимагає; ні, це грубий солдат, бездушний і рішучий. [...]

У віці вісімдесяти восьми років Мікеланджело накреслив план Санта-Марія-дель-Анджелі у термах Діоклетіана.

Флорентійська нація, як кажуть у Римі, зажадала спорудити церкву. Буонарроті склав п'ять різних проектів; бачачи намір обрати найблисकुчіший з них, він заявив своїм співвітчизникам, що в тому разі, коли вони здійснять його, то перевершать усе те, що залишилося від греків і римлян. Це, мабуть, уперше, коли Мікеланджело за все своє життя наважився похвалитися.

Через те що взагалі мета усякого храму навівати страх, Мікеланджело в архітектурі більш наближається до ідеальної краси, ніж у скульптурі. [...]

Мікеланджело керував будівництвом собору св. Петра сімнадцять років, але, як завжди непримиренний до посередностей і шахраїв, він постійно був жертвою їхніх інтриг. Він ніколи не мав при дворі ніякої підтримки, крім самого папи, якщо папа виявлявся людиною зі смаком. Одного разу, виведений з терпіння перешкодами, які йому чинили, він подав прохання про відставку, яке написав як людина, що знає собі ціну (1560 р.). Донощиків вигнали — це були молодші архітектори собору, — і самовіддана любов Мікеланджело до цієї велетенської споруди, на яку він дивився як на спасіння своєї душі, примусила його все забути. Він ще продовжував працювати над ним, коли смерть урвала його довге життя 17 лютого 1563 року. Він прожив вісімдесят вісім років одинадцять місяців і п'ятнадцять днів. [...]

Інтерес до Мікеланджело відроджується

...Як підрубаний у лісі стовбур дерева, підхоплений потоком, який то падає каскадами по стрімкому схилу, то струменіє по рівнині спокійною і величною рікою, виштовхуючи стовбур вгору або кидаючи у хвилі, але весь час тримаючи на поверхні, — так і мистецтво не відстає ні на крок від цивілізації. [...]

Не можна не бачити, чого шукає ХІХ століття; потреба у сильних почуттях, що все збільшується, становить його характерну ознаку.

Звернулися до пригод, якими рясніла поезія часів варварства: але дуже важко персонажам, яких воскресили з минулого, розмовляти і діяти точнісінько так, як вони розмовляли і діяли у далекі часи їх справжнього життя і їх першої появи у мистецтві.

Іх зображували тоді не як щось незвичайне, а просто як зразки буденних *форм життя*.

У цій первісній поезії ми бачимо скоріше плоди сильних пристрастей, ніж саме їх зображення; ми знаходимо там скоріше породжувані ними події, ніж детальний опис хвилювань або захоплень, пов'язаних з ними.

Читаючи хроніки та романи середніх віків, ми, чутливі люди ХІХ століття, уявляємо собі, що повинні були почувати їхні ге-

рої, і наділяємо їх чутливістю, для них так само неможливою, як природною для нас. [...]

Отже, від усього, що йому передувало, ХІХ століття відрізнятиметься точним і зворушливим зображенням людського серця. [...]

Жадоба енергії потягне нас до шедеврів Мікеланджело. Щоправда, він зосередив свою увагу на тілесній енергії, яка для нас майже виключає енергію духу. Але ми ще не доросли до *нової краси*. Нам треба ще звільнитися від манірності. [...]

Атлетична сила не сумісна з полум'яним почуттям, та оскільки живопис має у своєму розпорядженні для зображення душі тільки тіло, ми схилитимемося перед Мікеланджело, доки нам не стануть доступні сильні почуття, повністю звільнені від фізичної сили.

Нам доведеться довго чекати, бо вдруге ХV століття вже не повториться, та навіть якби воно і повторилося, і тоді жажливі і відразні образи, створені Мікеланджело, лишилися б неперевершеними. [...]

Епілог

[...] У тисячу разів краще не бачити нічого, ніж бачити щонебудь з чужих слів. Завіса, що застилає зір, може впасти; але людина, яка вірить на слово, все життя залишиться жалюгідною папугою, що може мати успіх в Академії, але смертельно нудна у салоні. Її думки вже позбавлені відтінків; вона неспроможна їх порівнювати і народжувати нові, якщо вона засвоїла прикру звичку говорити про Мікеланджело як про майстра рисунка лише тому, що це — загальник усіх нікчемних книжок про мистецтво.

У школі плавання і в балеті Великої опери вона повинна виявити, що Мікеланджело зумів вірно і виразно відтворювати ті дивовижні ракурси, які вона тут бачить. Тоді як книжки мають бути тільки довідниками. Той, хто черпає готові істини з книжки якого-небудь письменника, засвоює тільки невеличку частину навіть його ідей.

[...] Людина високого розуму не довіряє своїм відкриттям; вона часто обдумує їх. І тоді, коли від цього залежить її щастя, вона постійно сперечається сама з собою.

Тому геніальна людина здатна лише на обмежену кількість відкриттів. Рідко буває, щоб вона наважилася виходити з цих своїх відкриттів як з незаперечної основи. Ми знаємо, що Декарт незабаром залишив свій чудовий метод і почав міркувати як чернець.

Гірландайо весь час боявся, як би не помилитися у повітряній перспективі і не спотворити своє відкриття. Навпаки, художник, який пройшов хорошу школу, розуміється на явищах природи: він вчиться бачити їх, відтворювати і більше вже не замислюється над цим. Сили його розуму скеровані на дальші відкриття.

У наші дні розум людини йде протилежним шляхом. Раніше він хирів, позбавлений допомоги; тепер він задихається від надміру вірців. Митці виграли б, якби, починаючи з завтрашнього дня, від кожного великого майстра лишилося б тільки по одній картині.

Тільки-но роль їх сягає за межі того, щоб вказати таланту шлях для досягнення якого-небудь виду краси, вони стають шкідливими.

Розділ II

ЩО ТАКЕ РОМАНТИЗМ? НОВАТОРСТВО — ПРАПОР МИСТЕЦТВА. СУД НАД ШКОЛОЮ ДАВІДА

РАСІН І ШЕКСПІР

РОЗДУМИ ПРО РОМАНТИЗМ

*Intelligenti pauca **

Передмова

Ми зовсім не схожі на тих маркізів у гаптованих камзолах і великих чорних перуках вартістю в тисячу екю, які близько 1670 року судили п'єси Расіна і Мольєра.

Ці великі люди намагалися догодити маркізам і працювали на них.

Я тверджу, що віднині треба писати трагедії для нас, розважливих, серйозних і трохи заздрісних молодих людей року від втілення божого 1823. Ці трагедії повинні писатися прозою. У наші дні александрійський вірш здебільшого є лише покровом для глупоти.

Царювання Карла VI, Карла VII, благородного Франціска I є для нас багатим джерелом національних трагедій глибокого і тривалого інтересу. Але як описати хоч скільки-небудь правдоподібно криваві події, про які розповідає Філіпп де Комін²⁵, і скандальну хроніку Жана де Труа, коли слово *пістолет* ніяк не може бути вжите у трагедійному вірші?

Драматична поезія перебуває у Франції на тому самому щаблі, на якому славнозвісний Давід²⁶ у 1780 році застав живопис. Перші спроби цього звиятного генія були виконані у млявій і пошлій манері Лагрене, Фрагонарів і Ванлоо²⁷. Він намалював

* Розумному досить небагатьох слів (лат.).

три або чотири картини, які дістали велике схвалення. Нарешті — і це зробить його безсмертним — він помітив, що дурненький жанр старої французької школи вже не відповідає сучасному смакові народу, у якого починала розвиватися жадоба енергійних діянь. Пан Давід наважився зображати Брута і Гораційів, указав живопису, як звернути з путі Лебрєнів²⁸ і Міньярів²⁹. Якби ми і далі продовжували помилки віку Людовіка XIV, ми назавжди лишилися б тільки блідими наслідувачами.

Все промовляє за те, що ми перебуваємо напередодні такої самої революції у поезії. Поки не настане день успіху, нас, захисників *романтичного жанру*, осипатимуть лайкою. Та колись цей великий день настане, французька молодь прокинеться; ця благородна молодь буде здивована тим, що так довго і з таким глибоким переконанням вихваляла таку страшенну нісенітницю.

Дві наступні статті, написані за декілька годин з більшою ретельністю, ніж талантом, як це легко можна помітити, були надруковані в номерах 9 і 12 «Paris Monthly Review».

Автор за самим родом своїх занять далекій від будь-яких літературних претензій; він висловив просто, без жодного красномовства те, що йому здається істиною.

Автор усе життя був зайнятий іншими працями і навіть не має права міркувати про літературу; якщо він висловлює іноді у гострій формі свої думки, то лише тому, що з поваги до публіки він хотів викласти їх ясно і кількома словами.

Якби автор, підкоряючись тільки почуттю справедливої недовіри до своїх сил, оточив свої міркування неприступним для нападів апаратом тих витончених і умовних форм, що лічать кожному, хто має нещастя не захоплюватися всім тим, чим захоплюються люди, які визначають громадську думку, — його скромність була б, звичайно, у безпеці; але він писав би значно багатослівніше, а за наших часів треба поспішати, особливо коли йдеться про літературні дрібнички.

Розділ І

ЧИ ТРЕБА НАСЛІДУВАТИ ПОМИЛКИ РАСІНА АБО ПОМИЛКИ ШЕКСПІРА, ЩОБ ПИСАТИ ТРАГЕДІЇ, ЯКІ МОГЛИ Б ЗАЦІКАВИТИ ПУБЛІКУ 1823 РОКУ?

У Франції це питання здається банальним, проте ми досі чули доводи лише одної сторони; газети найпротилежніших політичних поглядів — «*Quotidiénne*», так само, як і «*Constitutionnel*»³⁰ — погоджуються одна з одною тільки в одному: оголошують Французький театр не лише першим театром у світі, а й єдино розумним. Коли бідолашний романтизм захотів би виступити з яким-небудь запереченням, газети всіх напрямків виявились би для нього однаково закритими.

Але ця уявна немилість аж ніяк не лякає нас, бо це питання вузьких, гурткових упереджень. Ми відповімо лише одним доводом:

Який літературний твір мав найбільший успіх у Франції за останні десять років?

Романи Вальтера Скотта.

Що таке романи Вальтера Скотта?

Це романтична трагедія зі вставленими у неї довгими описами.

Нам укажуть на успіх «Сіцилійської вечерні», «Парії», «Мак-кавеїв», «Регула»³¹.

Ці п'єси дають велику насолоду; але вони не дають *драматичної насолоди*. Публіка, яка, треба сказати, не користується надмірною свободою, любить, коли висловлюють благородні почуття у гарних віршах.

Але ця насолода *епічна*, а не драматична. Щоб викликати глибоке хвилювання, тут не вистачає ілюзії. Така не усвідомлена причина — не усвідомлена через те, що у двадцять років, що б там не казали, людина хоче насолоджуватися, а не розмірковувати, і добре робить; це прихована причина того, що юна публіка Другого Французького театру³² така невибagliва щодо фабули п'єс, яким вона аплодує з величезним захопленням. Що може бути безглуздішим, наприклад, за фабулу «Парії»? Вона не

витримує аж ніякої критики. Всі критикували її, але ця критика не мала наслідків. Чому? Тому, що публіка прагне лише гарних віршів. Публіка йде у нинішній Французький театр послухати врочисті оди, які до того ж енергійно висловлюють благородні почуття. Досить, якщо вони будуть зв'язані між собою кількома сполучними віршами. Тут спостерігається те ж саме, що у бале-тах на вулиці Пельтьє: дія повинна бути лише приводом для красивих па і — чи погано, чи добре — мотивувати приємні танці.

Я без побоювань звертаюся до цієї молоді, яка помиляється, вважаючи, що вона служить справі патріотизму і національної честі, освистуючи Шекспіра тільки тому, що він був англійцем. Я сповнений поваги до працюючої молоді — надії Франції — і говоритиму з нею суворою мовою правди.

Вся суперечка між Расіном і Шекспіром полягає у питанні, чи можна, додержуючи двох едностей: *місця і часу*, — писати п'єси, які глибоко зацікавили б глядачів XIX століття, п'єси, які примусили б їх плакати і тремтіти, інакше кажучи, дали б їм *драматичну* насолоду замість насолоди *епічної*, яка заохочує нас подивитися п'ятдесяту виставу «Парії» або «Регула».

Я тверджу, що додержання цих двох едностей: *місця і часу* — звичка суто французька, *звичка, яка глибоко вкоренилася*, від якої нам важко звільнитися, бо Париж — салон Європи і задає їй тон; але я тверджу також, що ці едності аж ніяк не обов'язкові для того, щоб викликати глибоке хвилювання і створити справжню драматичну дію.

Чому ви вимагаєте, скажу я прихильникам класицизму, щоб дія трагедії тривала не більше двадцяти чотирьох чи тридцяти шести годин і щоб місце дії не змінювалось або принаймні, як каже Вольтер, змінювалось лише у межах одного палацу?

А к а д е м і к. Тому що неправдоподібно, щоб дія, яку грають протягом двох годин, тривала тиждень чи місяць, або щоб за кілька хвилин актори переїздили з Венеції на Кіпр, як в «Отелло» Шекспіра, або з Шотландії до англійського двору, як у «Макбеті».

Р о м а н т и к. Не тільки це неправдоподібно і неможливо; так

само неможливо і те, щоб вистава тривала двадцять чотири або тридцять шість годин.

Академік. Боронь нас боже від безглуздої думки твердити, що умовний час дії повинен строго відповідати *матеріальному часові*, який займає вистава. Тоді правила були б справжніми путами для генія. У наслідувальних мистецтвах треба бути строгим, але не педантичним. Глядач чудово може собі уявити, що за час антрактів минуло кілька годин, тим більше, що його увагу відвертають симфонії, які грає оркестр.

Романтик. Будьте обережнішим у словах, добродію, ви даєте мені величезну перевагу: отже, ви згодні з тим, що глядач може собі *уявити*, що час дії, яка відбувається на сцені, довший за той, який він провів у театрі. Але скажіть, чи можна уявити собі, що час дії вдвічі, втричі, у чотири, у сто разів довший від справжнього часу? Де ми тоді зупинимось?

Академік. Дивні ви люди, сучасні філософи; ви ганите поетику, бо, за вашими словами, вона сковує генія; а тепер, аби довести придатність правила *єдності часу*, ви примушуєте нас застосовувати його з математичною строгістю і точністю.

Адже глядач, звичайно, не може собі уявити, що минув рік, місяць або хоча б тиждень відтоді, як він одержав свого квитка і увійшов у театр. Чи не досить вам цього?

Романтик. А хто вам сказав, що глядач не може собі цього уявити?

Академік. Мені це каже розум.

Романтик. Прошу дарувати мені: розум не міг вам сказати цього. Глядач, кажете ви, може собі уявити, що минуло двадцять чотири години відтоді, як він дві години тому увійшов у свою ложу; але звідки ви могли б про це довідатися, якби вам не сказав цього досвід? Звідки могли б ви дізнатися, що години, які здаються такими довгими для нудьгуючої людини, немов летять для того, хто веселиться, якби вас не вчив цього досвід? Словом, один лише досвід може розв'язати нашу суперечку.

Академік. Звичайно, досвід.

Романтик. Так от! Досвід уже висловився проти вас. В Англії протягом двох століть, у Німеччині протягом п'ятдесяти

років ставлять трагедії, дія яких триває цілі місяці, і уява глядача чудово мириться з цим... Чи можете ви заперечувати, що жителів Лондона чи Единбурга, співвітчизників Фокса і Шерідана³³,— а вони, можливо, не такі вже дурні,— ані трохи не шокують трагедії на зразок «Макбета»? Так от, ця п'єса, яка щороку безліч разів викликає аплодисменти в Англії й Америці, починається вбивством короля і втечею його синів, а закінчується поверненням цих принців на чолі армії, яку вони зібрали в Англії, щоб скинути з престолу кривавого Макбета. Цей ряд дії обов'язково потребує багатьох місяців.

Академік. Ах! Ви ніколи не переконаєте мене у тому, що англійці і німці... справді уявляють собі, ніби минають цілі місяці за той час, як вони сидять у театрі.

Романтик. Так само, як і ви ніколи не переконаєте мене у тому, що французькі глядачі думають, ніби минуло двадцять чотири години за той час, що вони дивляться виставу «Іфігенія в Авліді».

Академік (*втрачаючи терпіння*). Це зовсім інша справа!

Романтик. Не будемо сперечатися, будьте ласкаві звернути увагу на те, що відбувається у вашій голові. Спробуйте відслонити на мить завісу, яку звичка накидає на дії, що відбуваються так швидко, що ви вже майже втратили здатність стежити за ними оком і бачити, як вони *здійснюються*. Домовимося відносно слова *ілюзія*. Коли ми кажемо, що уява глядача допускає, ніби минув весь час, потрібний для зображуваних на сцені подій, то це означає, що ілюзія глядача примушує його вірити, ніби цей час справді минув. Річ у тому, що глядач, захоплений дією, не звертає на це уваги, він зовсім не думає про те, скільки минуло часу. Ваш паризький глядач рівно о сьомій годині бачить, як Агамемнон будить Аркаса, він є свідком прибуття Іфігенії, він бачить, як її ведуть до вітаря, де на неї чекає єзуїт Калхас; якщо спитати його, то він міг би відповісти, що для всіх цих подій потрібно було кілька годин. Проте якщо під час суперечки Ахілла з Агамемноном він гляне на годинника, годинник скаже йому: чверть на дев'яту. Хто з глядачів здивується цьому? Однак п'єса, якій він аплодує, триває вже кілька годин.

Причина ось у чому: навіть ваш паризький глядач звик бачити, що час на сцені і в залі для глядачів минає не однаково швидко. Це факт, якого ви не можете заперечувати.

Ясно, що навіть у Парижі, навіть у театрі на вулиці Рішельє уява глядача охоче йде за задумом поета. Публіка не звертає жодної уваги на проміжки часу, потрібні поєсто́ві, так само, як у скульптурі їй не спадає на думку закидати Дюпаті і Бозіо³⁵ те, що їхнім фігурам бракує руху. Це одна з слабких сторін мистецтва. Глядач, якщо він не педант, зайнятий тільки розвитком пристрастей і подіями, які відбуваються перед його очима. Цілком те ж саме відбувається і у голові парижанина, який аплодує «Іфігенії в Авліді», і в голові шотландця, якого захоплює історія його давніх королів, Макбета і Дункана...

Академік. Тобто, на вашу думку, театральна ілюзія для обох цілком однакова?

Романтик. Плекати *ілюзії*, впасти в *ілюзію* — значить помилятися, як говорить Словник Академії. *Ілюзія*, каже п. Гізо, виникає, коли якась річ або образ вводять нас в оману своїм облудним виглядом. Отже, ілюзія означає реакцію людини, яка вірить у те, чого немає, як, наприклад, під час сну. Театральна ілюзія — це реакція людини, яка вірить у реальність того, що відбувається на сцені.

Минулого року (у серпні 1822 року) солдат, що стояв на караулі у театрі Балтімори, бачачи, як Отелло у п'ятому акті однойменної трагедії збирається вбити Дездемону, вигукнув: «Ніхто не наслідуйся сказати, що у моїй присутності проклятий негр убив білу жінку!» Тієї ж миті солдат вистрілив і поранив у руку актора, який грав Отелло. Щороку газети повідомляють про подібні випадки. Так от: цей солдат піддався *ілюзії*, він повірив у реальність дії, яка відбувалася на сцені. Але звичайний глядач у хвилину найбільшої насолоди, з захопленням аплодуючи Тальма — Манлію³⁶, який каже своєму другові: «Чи знаєш ти цей почерк?» — уже через те, що він аплодує, не відчуває *повної ілюзії*, бо він аплодує Тальма, а не римлянина Манлію: Манлій не робить нічого гідного схвалення, його вчинок цілком природний і цілком у його інтересах.

Акадeмік. Даруйте мені, мій любий, але те, що ви мені кажете,— трюїзм.

Романтик. Пробачте мені, мій любий, але те, що ви мені кажете, є поразкою людини, яка завдяки тривалій звичці відбуватися витонченими фразами втратила здатність логічно мислити.

Ви не можете не погодитись, що ілюзія, яку шукають у театрі, не є повною ілюзією. *Повна* ілюзія — ілюзія солдата на караулі у театрі Балтімори. Глядачі добре знають, що вони перебувають у театрі і присутні на виставі мистецького твору, а не при справжній події, і з цим ви не можете не погодитись.

Академік. Хто ж стане заперечувати це?

Романтик. Отже, ви погоджуєтесь з *неповнотою ілюзії*?
Стережіться!

Чи не здається вам, що час від часу, наприклад два або три рази у кожному акті і щоразу на одну або дві секунди, ілюзія буває повною?

Академік. Це не зовсім ясно. Щоб відповісти вам, мені треба було б кілька разів піти до театру і постежити за собою.

Романтик. О, це чарівна і цілком щира відповідь! Одрразу ж видно, що ви вже член Академії і більше не потребуєте голосів ваших колег, щоб бути обраним до неї. Людина, якій треба було б створювати собі репутацію освіченого літератора, всіляко остерігалася б міркувати так ясно і точно. Стережіться, якщо ви і надалі будете такий же щирий, ми з вами дійдемо згоди.

Мені здається, що ці миті *повної ілюзії* трапляються частіше, ніж звичайно вважають, а головне, ніж це допускають у літературних дискусіях. Але ці миті надзвичайно короткі; вони тривають, може, півсекунди або чверть секунди. Одрразу ж забуваєш про Манлія, щоб бачити тільки Тальма; вони триваліші у молодих жінок, які з цієї причини і проливають стільки сліз, коли виконується трагедія.

Але придивимось, у які моменти трагедії на глядача можуть чекати ці чудові миттєвості *повної ілюзії*.

Ці чудові миттєвості не зустрічаються ні в той момент, коли змінюється місце дії, ні тоді, коли поет примушує глядача пе-

ренестися на десять-п'ятнадцять днів уперед, ні в ту хвилину, коли поет змушений вкласти в уста одного з своїх персонажів довгу розповідь тільки для того, щоб повідомити публіці про попередню подію, яка має стати їй відома, ні в той момент, коли pojawiaються три-чотири чарівних вірші, варті уваги саме як *вірші*.

Ці чудові і такі рідкісні миттевості *повної ілюзії* можуть трапитися лише у розпалі жвавої сцени, коли репліки акторів блискуче йдуть одна за одною, наприклад, коли Герміона каже Оресту, який убив Пірра за її наказом:

«Та хто тобі велів?»³⁷

Проте ці миттевості *повної ілюзії* не настануть ні тоді, коли на сцені когось вбивають, ні тоді, коли сторожа заарештовує героя і веде його у в'язницю. Ми не можемо повірити в реальність таких сцен, і вони ніколи не викликають ілюзії. Ці місця тільки підготовляють ті сцени, під час яких глядачі знаходять ці чудесні півсекунди; так от я тверджу, що ці короткі миттевості *повної ілюзії частіше зустрічаються у трагедіях Шекспіра, ніж у трагедіях Расіна*.

Вся насолода від трагічного видовища залежить від того, наскільки часті ці короткі миттевості ілюзії, і від *хвилювання, у якому вони залишають душу глядача у проміжках часу між ними*.

Однією з найбільш непереборних перешкод для настання цих моментів ілюзії є захоплення гарними віршами у трагедії, хоч яким законним воно б не було.

Але ще гірше, коли глядач хоче критикувати *вірші* трагедії. Саме такий душевний стан паризького глядача, коли він уперше йде дивитися уславлену трагедію «Парія».

Отаким чином питання про *романтизм* зводиться до своєї первісної основи. Якщо ви неширий, або нечутливий, або заморожений Лагарпом, ви заперечуватимете ці миті повної ілюзії.

І я признаюся, що ніяк не зможу заперечувати вам. Ваші почуття — це не матеріальні предмети, щоб я міг витягти їх із вашого власного серця і, показавши їх вам, спростувати вас.

Я кажу вам: ви повинні у цей момент бути охоплені ось таким почуттям, звичайно, всіх нормальних людей опановує у цей

момент саме таке почуття. Ви відповідаєте мені: пробачте мені, це *невірно*.

Я нічого більше не можу додати. Я підійшов до останніх меж того, що логіка може вловити у поезії.

А к а д е м і к. Ось страхотливо темна метафізика; і ви гадаєте, що таким способом переконаєте нас освистувати Расіна?

Р о м а н т и к. Насамперед тільки шарлатани обіцяють навчити алгебри без труда чи вирвати зуб без болю. Питання, яке ми обговорюємо,— одне з найважчих, які тільки можуть цікавити людський розум.

Що ж до Расіна, то я дуже радий, що ви назвали цю велику людину. Ім'я його наводять, коли хочуть вилаяти нас. Але слава його непохитна. Він назавжди залишиться одним із найвидатніших геніїв, які викликають подив і захоплення людей. Чи робить Цезаря менш великим полководцем те, що після його воєн з нашими предками галлами був винайдений порох? Ми твердолише одне: якби Цезар знову повернувся у світ, першою його турботою було б завести у своїй армії гармати. Чи можна твердити, що Катіна або Люксамбур³⁸ — полководці більш великі, ніж Цезар, на тій підставі, що вони мали артилерійський парк і за три дні брали фортеці, які затримали б римські легіони на місяць? Чи розумно було б сказати Франціску I при Маріньяно: «Не користуйтеся вашою артилерією; адже у Цезаря не було гармат,— чи не вважаєте ви себе, либонь, вправнішим за Цезаря?»

Якби люди з незаперечним талантом, як пп. Шеньє³⁹, Лемерсьє⁴⁰, Делавінь, наважилися б звільнити себе від правил, у безглузді яких люди переконалися після смерті Расіна, вони дали б нам щось краще, ніж «Тіверій», «Агамемнон» або «Сіцилійська вечерня». Хіба «Пінто» не у сто разів кращий за «Хлодвіга», «Оровеза», «Кіра» чи будь-яку іншу цілком правильну трагедію п. Лемерсьє?

Расін не допускав, щоб трагедії можна було писати інакше. Якби він жив у наш час і наважився коритися новим правилам, він написав би трагедію у сто разів кращу, ніж «Іфігенія». Замість того щоб викликати тільки захоплення — почуття трохи хо-

лодне,— він викликав би потоки сліз. Чи є хоч одна скільки-небудь освічена людина, яка б не дістала більше насолоди від «Марії Стюарт» п. Лебрена у Французькому театрі, ніж від «Баязета» Расіна? Проте вірші п. Лебрена дуже слабкі; величезна різниця у кількості насолоди є наслідком того, що п. Лебрен наважився бути наполовину романтиком.

Академік. Ви говорили довго, можливо, навіть говорили добре, проте ви анітрохи мене не переконали.

Романтик. Я цього чекав. Але ось закінчується занадто довгий антракт, і завіса піднімається. Я хотів розвіяти нудьгу, трохи розсердивши вас. Погодьтеся, що я цього досяг.

Тут закінчується діалог двох супротивників — діалог, свідком якого я насправді був у партері на вулиці Шантерен ⁴¹; я міг би назвати співбесідників, якби вважав це за потрібне. Романтик був ввічливий; він не хотів надто тіснити славного академіка, який був значно старший за нього, інакше він додав би: «Для того щоб читати у власному серці, щоб можна було розірвати завісу звички, щоб мати можливість зробити над собою експеримент і пережити момент *повної ілюзії*, про яку ми говоримо, треба ще мати душу, здатну на сильні переживання, треба мати менше сорока років за плечима».

У нас є свої звички; спробуйте порушити ці звички — і у вас надовго залишиться від цього тільки неприємне почуття. Припустімо, що Тальма з'являється на сцені і грає Манлія з білим від пудри волоссям, зачесаним у вигляді голубиних крил,— ми сміятимемося на протязі всієї вистави. Та хіба буде він від цього менш прекрасним? Так от, Лекен справив би *цілком те ж саме враження* у 1760 році, якби, граючи роль Манлія, він вийшов на сцену без пудри. Глядачі протягом усієї вистави переживали б тільки це незвичне враження. Саме у тому ж становищі перебуваємо ми, французи, по відношенню до Шекспіра. Він суперечить численним безглуздим звичкам, які прищепило нам ретельне читання Лагарпа та інших напихчених риторів XVIII століття. Та ось найгірше: твердити, що ці погані звички закладені в природі, для нас — питання марнославства.

Молоді люди ще можуть відмовитися від цієї помилки само-

любовства. Насолода може примусити їх забути про марнославство, бо душа їх здатна до сильних почуттів; але цього не можна вимагати від людини, якій за сорок років. У Парижі люди цього віку мають усталений погляд на все, навіть на речі далеско важливіші, ніж питання про те, чи треба додержувати системи Расіна або системи Шекспіра, щоб написати трагедію, яка буде цікавою у 1823 році.

Розділ II

СМІХ

Нещодавно один німецький князь ⁴², відомий своєю любов'ю до літератури, призначив премію за кращу філософську дисертацію про *сміх*. Впевнений, що премію одержить француз. Було б смішно, якби ми були переможені у цій царині. Я думаю, що в Парижі за один лише вечір жартують більше, ніж у всій Німеччині за місяць.

Однаке програма конкурсу *про сміх* написана німецькою мовою. Треба пояснювати його природу і відтінки, треба відповісти ясно і точно на це важке питання: «Що таке сміх?» [...]

Що таке сміх? Гоббс відповідає: «Ця знайома всім фізична судорога буває тоді, коли ми несподівано помічаємо нашу перевагу над кимсь іншим».

Погляньте на цього юнака, так вишукано одягненого. Він виступає навшпиньки, на його веселому обличчі можна прочитати і впевненість в успіху, і вдовolenість самим собою; він іде на бал, він уже під ворітьми, де яскраво горять ліхтарі, юрмляться лакеї; він летів на крилах заради втіхи, та раптом він упав. Коли ж він підвівся, був з голови до ніг укритий грязюкою; його жилети, колись білі, такого вишуканого крою, елегантно пов'язана краватка — все вкрите чорним і смердючим багном. Вибух загального сміху лунає з екіпажів, які їхали за його каретою, швейцар біля дверей тримається за боки, юрба лакеїв регоче до сліз і оточує кільцем нещасного.

Комічне повинно бути викладено з ясністю, ми повинні чітко побачити нашу перевагу над іншим.

Але ця перевага над іншим така нікчемна і так легко зникає, коли над цим замислитися, що вона повинна бути показана несподіваним для нас способом.

Отже, ось дві умови комічного: *ясність* і *несподіваність*.

Сміху не виникає, коли невдача людини, яка мала нас потішити, з першого ж моменту викликає думку про те, що і ми теж можемо потрапити в біду.

Якби гарний юнак, що ішов на бал і впав у калюжу, здогадався, підвівшись, шкутильгати і вдавати, що він дуже забився, сміх миттю вшух би і поступився місцем страху.

Це цілком зрозуміло; тепер уже ми не відчуваємо задоволення від нашої переваги, навпаки, ми бачимо нещастя, яке нам загрожує: виходячи з карети, я теж можу зламати собі ногу.

М'яка насмішка викликає сміх над її об'єктом; насмішка *занадто сильна* уже не викликає сміху: ми здригаємося, думаючи про страшне нещастя цієї людини.

Ось уже двісті років, як у Франції вміють жартувати; значить, насмішка повинна бути дуже тонкою, інакше її розуміють з першого ж слова, отже, несподіванки немає.

Далі, я повинен почувати певну повагу до того, з кого я маю сміятися. Я дуже ціную талант п. Пікара ⁴³, проте у багатьох його комедіях персонажі, які повинні нас забавляти, у моральному відношенні такі низькі, що я не допускаю ніякого порівняння між ними і мною, я починаю глибоко зневажати їх після перших же вимовлених ними фраз. Нічого нового і смішного про них мені сказати не можна. [...]

Божевільний сміх, який викликає Фальстаф Шекспіра, коли у своїй розповіді принцу Генріху (який згодом став славнозвісним королем Генріхом V) він, затинаючись, говорить про двадцятьох шахраїв, які вийшли з чотирьох шахраїв в одязі з лощеного полотна,— цей сміх чудесний тільки тому, що Фальстаф — людина надзвичайно розумна і дуже весела. Навпаки, ми зовсім не сміємося з дурниць татуса Кассандра ⁴⁴: наша перевага над ним задалегідь добре нам відома.

У сміхові, що викликає у нас жевжик, як, наприклад, п. Маклу де Бобюїсон (з «Етампського комедіанта») ⁴⁵, є частка помсти і досади. [...]

Оскільки бути висміяним для французів — велика кара, вони часто сміються з помсти. Цей сміх сюди не належить, нам не слід його розглядати, треба було лише побіжно відмітити його. Всякий *афектований сміх* уже не сміх саме через те, що він афектований...

Абсурд, доведений до крайності, часто викликає сміх і жваві, приємні веселощі. Такий секрет Вольтера у його «Діатрибі доктора Акакії» і в інших памфлетах. Доктор Акакія, тобто Мопертюї, сам говорить безглузді речі, які міг би дозволити собі який-небудь насмішник, щоб висміяти його теорії. [...]

Вольтер переніс на сцену цей прийом — вкладати в уста комічних персонажів яскраві і характерні для них нісенітниці. Ця велика людина, мабуть, була дуже здивована, побачивши, що ніхто не сміється. Адже так одверто сміятися з самого себе протиприродно. Коли у товаристві ми навмисно говоримо про наші смішні сторони, то робимо це лише з надміру марнославства; ми відбираємо цю приємність у лукавих людей, чию заздрість ми збуджуємо. [...]

Хіба не дивно, що Вольтер, такий забавний у сатирі й у філософському романі, жодного разу не міг написати комедійної сцени, яка б викликала сміх? У Қармонтеля ⁴⁶, навпаки, немає жодного прислів'я, у якому б не виявився його комічний талант. У нього було забагато природності, як і у Седена ⁴⁷; їм не вистачало розуму Вольтера, який у цьому жанрі мав самий лише розум.

Іноземні критики помітили, що навіть у найвеселіших жартах «Қандіда» і «Задіга» є щось зле. Багатієві Вольтеру приємно приковувати наші погляди до видовища неминучих нещасть бідного роду людського.

Почитавши Шлегеля і Денніса ⁴⁸, я став зневажати і французьких критиків: Лагарпа, Жофруа, Мармонтеля — і критиків взагалі. Ці бідолахи, нездатні до творчості, претендують на розум, а розуму в них нема. Наприклад, французькі критики оголошують Мольєра першим із коміків сучасного, минулого і май-

бутнього. Вірне лише перше твердження. Геніальний Мольєр, безперечно, вищий за дурника на ім'я Детуш⁴⁹, яким захоплюється автор «Курсу літератури».

Але Мольєр нижчий за Арістофана.

Комічне подібне до музики: *краса його нетривала*. Комедія Мольєра надто насичена сатирою, щоб часто викликати у мене почуття *веселого сміху*, якщо можна так висловитися. Коли я йду розважитися у театр, я хотів би знайти там буйну фантазію, яка смішила б мене, як дитину.

Всі підданці Людовіка XIV, прагнучи бути витонченими і додержувати хорошого тону, намагалися наслідувати один взірць; богом цієї релігії був сам Людовік XIV. Бачачи, як сусід помиляється, наслідуючи взірць, сміялися *гірким сміхом*. У цьому вся веселість «Листів пані де Севіньє»⁵⁰. Людина, яка вирішила б у комедії або у реальному житті вільно і не звертаючи ні на що уваги коритися велінням своєї безумної уяви, не тільки не розсмішила б суспільство 1670 року, але набула б слави божевільного.

Мольєр, людина геніальна, мав нещастя працювати для цього суспільства.

А Арістофан хотів смішити суспільство люб'язних і легковажних людей, які шукали насолоди за всяку ціну. Алківіад, здається мені, дуже мало думав про те, щоб наслідувати кого б там не було; він вважав себе щасливим, коли сміявся, а не тоді, коли тішився гордістю від усвідомлення своєї цілковитої схожості з Лозеном, д'Антенном, Вільруа або з якимось іншим відомим придворним Людовіка XIV.

У колегі нам твердили, що комедії Мольєра смішні, і ми віримо цьому, бо у Франції у літературному відношенні на все життя залишаємося школярами. Я вирішив їздити у Париж щоразу, коли у Французькому театрі ставлять комедії Мольєра або іншого поважаного автора. Я відмічаю олівцем на примірнику, який тримаю в руках, ті місця, де публіка сміється, і характер цього сміху. Сміються, наприклад, коли актор вимовляє слово «промивальне» або «обдурений чоловік», але це сміх скандальний, не той, про який віщує нам Лагарп.

4 грудня 1822 року ставили «Тартюфа»; грала м-ль Марс; здавалося, усе сприяло тріумфові. Так от. Протягом усього «Тартюфа» сміялися тільки двічі, не більше, і то злегка. Часто аплодували силі сатири або натякам; але 4 грудня сміялися тільки:

1) коли Оргон, говорячи своїй дочці Маріанні про шлюб з Тартюфом (дія II), бачить поруч себе Доріну, яка підслуховує його;

2) у сцені сварки і примирення між Валером і Маріанною сміялися над лукавим зауваженням про кохання, зробленим Доріною.

Здивований тим, що глядачі так мало сміялися, дивлячись цей шедевр Мольєра, я розповів про мої спостереження у товаристві дотепних людей; вони сказали мені, що я помиляюсь.

Через два тижні я повертаюсь до Парижа, щоб подивитися «Валерію»⁵¹; ставили також «Двох зятів», відому комедію п. Етьєна. У мене в руках був примірник тексту й олівець; сміялися *тільки один раз*, коли зять, державний радник, який має стати міністром, каже родичу, що він прочитав його прохання. Глядач сміється, бо він добре бачив, як родич розірвав прохання, вирване ним з рук лакея, якому державний радник передав його не читаючи.

Якщо не помиляюсь, глядач симпатизує безумному сміхові, який родич приховує для годиться, слухаючи зміст розірваного ним прохання, яке лишилось непрочитаним. Я сказав моїм розумникам, що на «Двох зятях» сміялися тільки в одному цьому місці; вони мені відповіли, що це дуже хороша комедія, і особливо щодо композиції. Хай так! Але виходить, для гарної французької комедії зовсім не обов'язково викликати сміх.

Може, їй потрібна тільки задовільна інтрига у поєднанні з великою дозою сатири, розрізана на діалоги і викладена в александрійських віршах, дотепних, легких і витончених? Чи користалися б успіхом «Двоє зятів», якби вони були написані низькою прозою?

Подібно до того, як наша трагедія являє собою ряд од *, що

* Монологи «Парії», «Регула», «Маккавеїв».

переплітаються з епічними розповідями*, які ми любимо слухати зі сцени у декламації Тальма, можливо, і комедія наша після Детуша і Колен д'Арлевілья являє собою не щось інше, як жартівливе «послання», тонке і дотепне, яке у формі діалогу ми охоче слухаємо у виконанні м-ль Марс і Дамаса? ⁵²

«Але ми дуже далеко відійшли від сміху,— скажуть мені.— Ви пишете звичайну літературну статтю, як п. С. у фейлетоні «Débats».

Що ж поробиш? Адже я неук, хоч і не належу до «Товариства благонаміреної літератури» ⁵³, а крім того, я почав говорити, не озброївшись жодною думкою. Я надіюсь, що ця благородна сміливість допоможе мені вступити до «Товариства благонаміреної літератури».

Як чудово сказано у німецькій програмі, сміх для свого вивчення дійсно потребує розвідки на півтора-два сторінки, і до того ж ця розвідка повинна бути написана скоріше в стилі хіміка, ніж у стилі академіка.

Гляньте на молодих дівчат у пансіоні, сад якого під вашими вікнами: вони сміються з усякого приводу. Чи не тому, що скрізь вони бачать щастя?

Гляньте на цього похмурого англійця, який приходить снідати у Тортоні і з нудьгуючим виглядом переглядає там крізь лорнет товсті конверти, у яких йому надіслали з Ліверпуля чеки на сто двадцять тисяч франків; це лише половина його річного прибутку, але він ні над чим не сміється, бо ніщо у світі неспроможне дати йому щастя, навіть його звання «віце-президента Біблейського товариства».

Реньяр значно менш талановитий, ніж Мольєр, але, насмілюся сказати, він йшов шляхом справжньої комедії.

Але ми тільки школярі у літературі і тому, дивлячись його комедії, замість того щоб віддатися його справді божевільним веселощам, тільки і думаємо про страшні вирoki, які відсувають

* Оповідання Ореста в «Андромасі». У якого народу немає своїх літературних забобонів? Подивіться на англійців, які засуджують бездарну риторичну вправу під назвою «Каїн, містерія» лорда Байрона тільки за її антигарибальську тенденцію.

його до письменників другого розряду. Якби ми не знали напам'ять *самого тексту* цих суворих вироків, ми тремтіли б за нашу репутацію дотепних людей.

Будьмо щирі: хіба такий настрій сприяє сміху?

Що ж до Мольєра і його п'єс, то мені немає діла до того, наскільки вдало зображував він хороший тон двору і нахабство маркізів.

Тепер або немає двору, або я поважаю себе принаймні так само, як люди, які бувають при дворі; після біржі, пообідавши, я йду в театр для того, щоб посміятися, і не маю ніякого бажання наслідувати кого б там не було.

Я хочу бачити невимушене і блискуче зображення всіх пристрастей людського серця, а не тільки принад маркіза де Монкада ⁵⁴. Тепер «мадемуазель Бенжамін» є моєю дочкою, і я добре зумію відмовити в її руці якому-небудь маркізові, якщо у нього немає 15 тисяч ліврів прибутку, забезпеченого нерухомим майном. А коли він підписуватиме векселі і не платитиме по них, п. Матьє, мій шурик, відправить його у Сент-Пелажі ⁵⁵. Саме слово «Сент-Пелажі», яке загрожує людині з титулом, робить Мольєра застарілим.

Словом, якщо хтось захоче мене розсмішити, незважаючи на глибоку серйозність, якої надають мені біржа, політика і ненависть партій, він повинен показати мені людей, охоплених пристрастю і які на моїх очах найзабавнішим способом помиляються у виборі шляху, що веде їх до щастя.

· Розділ III

ЩО ТАКЕ РОМАНТИЗМ?

Романтизм — це мистецтво дарувати народам такі літературні твори, які при сучасному стані їх звичаїв і вірувань можуть дати їм найбільшу насолоду.

Класицизм, навпаки, пропонує їм літературу, яка давала найбільшу насолоду їхнім прадідам.

Софокл і Евріпід були у найвищій мірі романтичні: вони дарували грекам, які збиралися в афінському театрі, трагедії, що, відповідно до моральних звичаїв цього народу, його релігії, його передсудів відносно того, що становить гідність людини, повинні були давати йому величезну насолоду.

Наслідувати Софокла й Евріпіда сьогодні і твердити, що це наслідування не викличе позіхання у француза XIX століття,— це класицизм.

Я не вагаючись тверджу, що Расін був романтиком: він дав маркізам при дворі Людовіка XIV зображення пристрастей, пом'якшене модною тоді *надзвичайною гідністю*, внаслідок якої герцог 1670 року навіть у хвилину найніжніших виявлень батьківської любові називав свого сина не інакше як «пан».

Ось чому Пілад з «Андромахи» завжди називає Ореста «сеньйором»; а проте яка дружба між Орестом і Піладом!

Цієї «гідності» зовсім немає у греків, і Расін був романтиком саме завдяки цій «гідності», яка тепер здається нам такою холодною.

Шекспір був романтиком, тому що він показав англіцям 1590 року спершу криваві події громадянських воєн, а потім, щоб дати відпочити від цього сумного видовища, безліч тонких картин сердечних хвилювань і найніжніших відтінків пристрасті. Сто років громадянських воєн, заколотів, зрад, страт і великодушної самопожертви підготували підданців Єлизавети до трагедії такого роду, яка майже зовсім не відтворює *штучності* придворного життя і цивілізації народів, що живуть у мирі і спокої. Англійці 1590 року, на щастя, дуже неосвічені, любили бачити на сцені зображення лих, від яких вони недавно були звільнені у реальному житті завдяки твердому характеру їх королеви. Ті ж самі наївні подробиці, які були б з презирством відкинуті нашим александрійським віршем, але нині так ціняться у «Айвенго» та «Роб-Рой», пихатим маркізам Людовіка XIV здалися б позбавленими гідності.

Ці подробиці смертельно налякали б чутливих і напахчених ляльок, які за Людовіка XV не могли побачити павука, щоб не знепритомніти. Ось — я це добре почуваю — малодостойна фраза.

Для того щоб бути романтиком, необхідна відвага, бо тут треба *ризикувати*.

Обережний класик, навпаки, ніколи не виступає, не опираючись на який-небудь вірш з Гомера або філософського зауваження Цицерона з трактату «*De senectute*» *.

Мені здається, що письменникові потрібно майже стільки ж хоробрості, скільки воїну: перший повинен думати про журналістів не більше, ніж другий про госпіталь.

Лорд Байрон, автор кількох чудових, але завжди однакових героїв і багатьох смертельно нудних трагедій, зовсім не є вождем романтиків.

Якби знайшлася людина, яку наввипередки перскладали б у Мадриді, Штутгарті, Парижі і Відні, можна було б твердити, що ця людина угадала духовні прагнення своєї епохи ⁵⁶.

Популярний у нас Піго-Лебрен ⁵⁷ є значно більшим романтиком, ніж сентиментальний автор «Трільбі» ⁵⁸.

Чи перечитує хто-небудь «Трільбі» у Бресті або Перпіньяні?

Романтичним у сучасній трагедії є те, що поет завжди дає виграшну роль дияволу. Нечистий говорить красномовно, і публіка дуже любить його. Всім подобається опозиція.

Антиромантичний п. Легуве, який у своїй трагедії «Генріх IV» не може відтворити найпрекрасніші слова цього короля-патріота: «Я хотів би, щоб у найбіднішого селянина у моєму королівстві хоча б по неділях був на обід суп із курки».

Найнікчемніший учень Шекспіра зробив би зворушливу сцену з цих справді французьких слів. [...]

Романтична комедія не стане нам показувати своїх героїв у гаптованих камзолах, не буде вічних закоханих і шлюбу у кінці п'єси, герої не будуть міняти свого характеру якраз у п'ятій дії; іноді вона зображуватиме кохання, яке не може бути увічнене шлюбом, і шлюб не буде називатися *гіменеєм* заради рими. Чи можна заговорити про *гіменея* у товаристві, не викликаючи сміху?

* «Про старість» (лат.).

«Наставники» Фабр д'Еглантіна відкрили шлях, який був закритий цензурою. Кажуть, у його «Мальтійському апельсині» якийсь єпископ готував свою племінницю на посаду коханки короля *. Єдина смілива ситуація, яку ми бачили за останні двадцять років, — сцена з *ширмою* у «Тартюфі звичайв» ⁵⁹, запозичена з англійського театру. У нас же все *сміливе* називається *непристойним*. «Скупий» Мольєра був освистаний (7 лютого 1823 року), бо там син неповажно ставиться до свого батька.

Найромантичніші з сучасних творів — це не великі п'ятиактні п'єси на зразок «Двох зятів» ⁶⁰ (хто ж тепер відмовляється від своєї власності?), а всього-на-всього лише «Прохач» ⁶¹, «Колишній молодий чоловік» ⁶² (наслідування «Лорду Оглібі» Гарріка), «Мішель і Крістіна» ⁶³, «Шевальє де Каноль» ⁶⁴, «Кабінет прокурора» ⁶⁵, «Прикажчики» ⁶⁶, пісні Беранже. Романтика у жанрі буфонади — це допит з «Осетра» ⁶⁷, чарівного водевілю п. Арно, це «Пан Бофіс» ⁶⁸. Ось до чого призводить резонерство і *літературний дендизм* епохи.

Абат Деліль ⁶⁹ був надзвичайно романтичний для віку Людовіка XV. То була поезія, саме створена для народу, який під Фонтенуа ⁷⁰, знявши капелюхи, говорив англійській піхоті: «Панове, стріляйте перші». Звичайно, це дуже благородно, але як такі люди мають нахабство говорити, що вони захоплюються Гомером?

Древні дуже посміялися б з нашої честі.

І після цього вимагають, щоб така поезія подобалася французу, який брав участь у відступі з Москви! **

На пам'яті історика ніколи ще жоден народ не зазнавав швид-

* Пані Помпадур говорили: «Посада, яку ви обіймаєте». Див. мемуари Безанваля, Мармонтеля, пані д'Епіне. Ці мемуари повні сильних і аж ніяк не непристойних ситуацій, які наша боягузлива комедія не сміє відтворити.

** Поемою нашої епохи могла б бути «Паніпокризіада» ⁷¹ п. Лемерсьє, якби вона була не так погано написана. Уявіть-но собі сцену «Поля битви при Павії», викладену французькою мовою Буало чи абатом Делілем. У цій поемі на чотириста сторінок є сорок віршів, більш вражаючих і прекрасних за будь-який вірш Буало.

шої і повнішої зміни у своїх звичаях і своїх розвагах, ніж зміна, яка сталася з 1780 до 1823 року. А нам хочуть давати все ту ж саму літературу! Хай наші поважні супротивники подивляться навколо себе: дурень 1780 року вирікав дурні і прісні дотепи, він завжди сміявся; дурень 1823 року виголошує філософські сентенції, неясні, заяложені, нудні, у нього завжди витягнуте обличчя — ось уже значна зміна. Суспільство, де до такої міри змінився такий істотний його елемент, як *дурень*, що так часто у ньому зустрічається, не може більше терпіти ні комічного, ні патетичного на старий лад. Раніше кожний хотів розсмішити свого сусіда; тепер кожен хоче обдурити його.

Невіруючий прокурор купує розкішно оправлені твори Бурдалу⁷² і каже: «Це треба зробити заради моїх канцеляристів».

Поет, переважно романтичний, — це Дантс; він обожнював Вергілія і, проте, написав «Божественну комедію» і епізод з Уголіно, а це менш за все схоже на «Енеїду»; він зрозумів, що у його епоху боялися пекла.

Романтики нікому не радять безпосередньо наслідувати драми Шекспіра.

Те, у чому треба наслідувати цю велику людину, — це спосіб вивчення світу, у якому ми живемо, і вміння давати своїм сучасникам саме той жанр трагедії, який їм потрібен, але вимагати якого у них не вистачає сміливості, бо вони загінотизовані славою великого Расіна.

З волі випадку нова французька трагедія буде дуже схожа на трагедію Шекспіра.

Але так буде лише тому, що обставини нашого життя ті ж самі, як і в Англії 1590 року. І в нас теж є партії, страти, змови. Хто-небудь з тих, хто, сидючи в салоні, сміється, читаючи цю брошуру, за тиждень буде у тюрмі. А той, хто жартує разом з ним, призначить присяжних, які його засудять.

У нас дуже швидко з'явилася б нова французька трагедія, яку я маю сміливість передрікати, якби у нас було досить спокою, щоб займатися літературою; я кажу «спокою», бо наша головна біда — перелякана уява. Безпека, з якою ми пересуваємося по великому шляху, дуже здивувала б Англію 1590 року.

Через те що у розумовому відношенні ми незмірно вищі за англійців тієї епохи, наша *нова трагедія* буде простішою. Шекспір щохвилини впадає в риторику, тому що йому треба було розтлумачити те або інше положення своєї драми неосотесаному глядачеві, у якого було більше мужності, ніж тонкості.

Наша нова трагедія буде дуже схожа на «Пінто», шедевр п. Лемерсьє.

Французький розум особливо енергійно відкине німецьку нісенітницю ⁷³, яку тепер багато хто називає *романтичною*.

Шіллер *копіював* Шекспіра і його риторику; у нього не вистачило розуму дати своїм співвітчизникам трагедію, якої вимагали їхні звичаї.

«Оповідач», мила комедія п. Пікара, яка була б чарівною, якби її написав Бомарше або Шерідан, привчив публіку помічати, що існують чудесні сюжети, для яких зміни декорацій конче потрібні.

Майже так само ми просунулися вперед і щодо трагедії: чому Емілія із «Цінни» ⁷⁴, щоб влаштувати змову, приходить саме у парадні покої імператора? Як можна собі уявити «Суллу» ⁷⁵, якого грають, не міняючи декорацій?

Якби був живий п. Шеньє, цей розумний чоловік звільнив би нас від *єдності місця* у трагедії, отже, і від *нудних оповідань*, — від єдності місця, через яку залишаються назавжди недоступними для театру великі національні сюжети: «Вбивство у Монтеро», «Штати у Блуа», «Смерть Генріха III» ⁷⁶.

Для Генріха III конче потрібні, з одного боку, Париж, герцогиня Монпансьє, монастир якобінців; з другого — Сен-Клу, нерішучість, слабкість, сладострастя і нагла смерть, яка всьому кладе край.

Расінова трагедія може охопити лише останні тридцять шість годин дії, отже, зобразити розвиток пристрастей вона аж ніяк не спроможна. Яка змова встигне скластися, який народний рух зможе дозріти протягом тридцяти шести годин?

З інтересом, захопленням я стежу за Отелло, який закоханий у першому акті, який убиває свою дружину у п'ятому. Якщо ця зміна сталася за тридцять шість годин, вона безглузда, і я зневажаю Отелло.

Макбет, достойна людина у першому акті, спокушений своєю дружиною, вбиває свого благодійника і короля і стає кровожерливим чудовиськом. Або я дуже помиляюсь, або ці зміни пристрастей у серці людини — найчудовіше, що поезія може відкрити поглядам людей, яких вона водночас зворушує і повчає.

Резюме

Я далекий від думки про те, що п. Давід стоїть вище за Лебрєнів і Міньярів. Я вважаю, що сучасний художник, який відзначається скоріше силою характеру, ніж талантом, стоїть нижче за великих живописців доби Людовіка XIV, але чим були б без п. Давіда панове Гро, Жіроде, Герен, Прюдон і багато інших видатних митців, які вийшли з його школи? Мабуть, якимись більш або менш смішними Ванлоо чи Буше.

РАСІН І ШЕКСПІР

II.

Відповідь на антиромантичний маніфест,
прочитаний п. Оже на врочистому засіданні
французького інституту

Діалог

Старий. Продовжуємо.
Юнак. Досліджуємо.
У цьому весь дев'ятнадцятий вік.

До читача

Ні п. Оже, ні я не знамениті, тим гірше для цього памфлета. Крім того, минуло вже дев'ять або десять місяців відтоді, як п. Оже пишномовно і беззмістовно виступив проти романтизму,

і на цей виступ я відповідаю. Пан Оже говорив від імені Французької академії; коли я закінчив свою відповідь, 2 травня цього року, мені стало якось соромно нападати на корпорацію, колись таку поважну, яка мала своїми членами Расіна і Фенелона.

У нас, французів, у глибині серця живе дивне почуття, про існування якого я і не підозрював. Людина, яка шукає посаду, друкує у газеті наклеп — ви спростовуєте його скромним викладом фактів; той знову клянеться, що його наклеп є істиною, і сміливо підписує свій лист; що йому втрачати щодо порядності і репутації? Він вимагає від вас, щоб ви підписали вашу відповідь; отут і починаються труднощі. Скільки б ви не наводили незаперечних доводів, він буде вам відповідати; отже, треба буде ще писати і підписуватися, і мало-помалу ви опинитесь у багні. Публіка вперто буде уподібнювати вас вашому супротивникові.

Так от, наважившись посміятися з Академії за несумлінність промови, яку вона вклала в уста свого керівника, я боявся набуті слави нахаби. Я не хочу бути одним із тих, хто нападає на безглузді речі, на які у колі порядних людей прийнято не звертати ніякої уваги.

Наприкінці травня цей довід проти опублікування моєї романтичної брошури здавався мені неспростовним. На щастя, після цього Академія дозволила собі дивне обрання, яке викривало такий вплив гастрономії⁷⁷, що всі стали сміятися з неї. Отже, я не буду першим; справді, у країні, де існує *опозиція*, не може бути Французької академії, бо міністр нізащо не потерпить, щоб туди були прийняті визначні таланти з опозиції, а публіка завжди буде вперто несправедлива до благородних письменників, які перебувають на утриманні у міністрів і вважають Академію Будинком інвалідів.

Передмова

Місяців п'ять чи шість тому Французька академія продовжувала свою нудну і майже непомітну роботу, яка потихеньку і без перешкод підводила до кінця її одноманітну працю по дальшому складанню свого словника. Всі дрімали, за винятком неодмінно-

го секретаря і доповідача Оже, коли, на щастя, випадково було вимовлено слово «романтик».

При цій фатальній назві зухвалої партії руйнівників загальна сонливість змінилася значно бурхливішим почуттям. Я думаю, що це нагадувало великого інквізитора Торквемаду, оточеного суддями і фаміліарами ⁷⁸ інквізиції, у чії руки сприятлива для підтримання істинної віри нагода раптом віддала б Лютера або Кальвіна. Одразу ж можна було прочитати на всіх обличчях, звичайно таких різних, одну і ту ж саму думку; всі сказали б: до якої досить жорстокої кари ми можемо їх присудити?

Я з тим більшою охотою дозволяю собі це зле порівняння, що, звичайно, не можна собі уявити нічого невразливішого, ніж сорок поважних і шанованих мужів, які раптом оголошують себе цілком «безсторонніми» суддями людей, що проповідують новий культ, протилежний тому, жерцями якого є ці сорок чоловік. Звичайно, вони цілком щиро проклинають святотатців, що повстають проти цього вигідного культу, який приносить жерцям взамін куцих думок, одягнених у красиві фрази, всі переваги, котрі може дати уряд великого народу,— ордени, пенсії, почесні, посади цензорів і т. д. і т. д. [...]

Пан Оже зробив своє визначення; вигуки з усіх кінців залу перепиняють його; кожен поспішає знищити чудовисько, запропонувавши кілька енергійних фраз, витриманих скоріше у стилі Ювенала, ніж Горация і Буало. Треба ясно визначити цих розгнущаних новаторів, які божевільно заявляють, що нарешті,— можливо навіть, на жаль у наші дні!— почнуть писати твори, цікавіші і менш нудні, ніж твори шановних членів Академії. Ця благородна втіха — образа беззахисного ворога — швидко приводить академіків у поетичний запал. Тепер уже прози замало для загального ентузіазму; люб'язного автора «Навіжених» ⁷⁹ і стількох інших холодних комедій просять прочитати сатиру проти романтиків, яку він нещодавно написав. Мені здається зайвим говорити про успіх такого читання у такому місці. Коли отці літератури трохи очунали від нестримного сміху, який викликали у цих великих душах образи, звернені до відсутніх суперників, вони знову з важністю приступили до своїх офіційних занять.

Насамперед вони одностайно оголосили себе компетентними судити романтиків; після цього трьом із числа найбільш нетерпимих було доручено підготувати визначення слова «романтизм». Є надія, що ця стаття буде опрацьована з особливою старанністю, бо завдяки випадку, у якому немає нічого дивного, цей твір на дванадцять рядків буде першим твором цих трьох письменників.

Це вікопомне засідання, під час якого було сказано стільки цікавого, вже закінчувалося, коли підвівся один із сорока і сказав: «Вся безглуздість літературних пігмсів, варварів і посіпак дикуна Шекспіра, поета, позбавленого смаку, чия бродяча муза переносить в усі епохи і в усі країни поняття, звичаї* і мову лондонських городян, щойно показана, панове, з красномовством, принаймні рівним вашій безсторонності. Ви були лише охоронцями смаку, ви будете месниками за нього. Та коли ж настане солодка хвилина помсти? Можливо, через чотири або п'ять років, коли ми опублікуємо цей словник, очікуваний Європою з шанобливим нетерпінням. Але я питаю вас, панове, які величезні успіхи помилкова думка і хибний смак можуть зробити за чотири роки в народі, який з недавнього часу охоплений згубною і безумною пристрастю піддавати обговоренню все, не тільки закони держави, а навіть, що значно важливіше, славу своїх академій? Пропоную, щоб ви доручили одному з вас 24 квітня, в урочистий день об'єднаного засідання чотирьох академій, оголосити народові, який жадає вас почути, наш вирок романтизму. Будьте певні, панове, що цей вирок уб'є чудовисько».

Одностайні оплески переривають оратора. Пану Оже, академіку і тим більшому поклоннику правил, що він сам ніколи нічого не написав, одностайно доручили вбити «романтизм».

Минув тиждень. Пан Оже з'являється на трибуні; зал переповнений, налічується цілих тринадцять академіків; багато хто з них у мундирах; перш ніж розгорнути свій рукопис, голова Академії звертається до шановних зборів з такими словами: «Усі країні заходи, панове, завжди бувають наслідками крайніх не-

* Сторінка 14 «Маніфесту».

безпек. Роблячи романтикам високу честь, згадуючи про них у цих стінах, ви повідомите про існування цієї зухвалої секти деяким вельмишановним салонам, куди досі не проникало ім'я чудовиська. Ця небезпека, якою великою вона вам не здавалася б, є принаймні, на мою думку, лише попередницею величезної небезпеки, побачивши яку,— я не боюся сказати це вам, панове,— ви, можливо, ухвалите позбавити французький народ великого уроку, який ви готували йому в урочистий день 24 квітня. Славнозвісний Джонсон в Англії вже більше півстоліття тому, приблизно тоді ж поет Метастазіо і ще у наші дні маркіз Вісконті⁸⁰ в Італії, пан Шлегель, цей німець з такою жажливою репутацією, який колись навів пані де Сталь жорстоку думку стати апостолом учення, згубного для нашої національної слави і ще більш згубного для Академії, а також два десятки інших людей, котрих я міг би назвати, якби не боявся втомити вас переліком стількох ворожих імен,— надрукували істини, на жаль, нині цілком ясні, про *романтизм* взагалі і про природу театральної ілюзії зокрема. Ці істини здатні засліпити необізнаних людей, оскільки вони проливають небезпечно світло на відчуття, яких ці особи щодня шукають у театрі. Ці згубні істини мають на меті, панове, лише висміяти нашу славнозвісну *єдність місця*, наріжний камінь усієї класичної системи. Спростовуючи їх, я ризикував би зробити їх занадто відомими; я прийняв, на мою думку, більш мудре рішення — поставитися до них як до *неіснуючих*. Я не сказав про них жодного слівця у моїй промові...» (Оратора перебивають одностайні оплески). *«Мудрий розрахунок! Тонка політика!»*— лунають вигуки з усіх сторін. *«Нам і то не придумати краще»*,— шепоче якийсь єзуїт. Оратор провадить далі: «Не дамо, панове, прав громадянства згубним ученням, які створили славу Джонсону*, Вісконті, письменникам з «*Edinburgh Review*» та сотні інших,— закинемо сміховинну неясність всім їм вкупі і не називаючи імен». [...]

* Див. відому передмову до першого зібрання творів Шекспіра, надрукованого у 1765 році; вона присвячена дослідженню питання: «*У чому полягає театральна ілюзія?*».

Смію вас запевнити, панове, що чудовисько романтизму нехтує всі правила пристойності. На тій підставі, що деяких речей раніше не існувало, воно робить не той висновок,— я тремчу!— що треба від них всіма способами утримуватися, а навпаки: що цікаво, мабуть, було б спробувати це зробити; у який би поважаний мундир не вдалося б письменникові вбратися, воно не боїться висміяти його. Ці нещасні романтики з'явилися у літературі для того, щоб порушити наш спокій. Хто б міг сказати нашому колезі Прево д'Ірс, що вже після його обрання у нього вимагають уквітчаного лаврами трактату, якого він поклявся ніколи не друкувати?

Не маю ніякого сумніву, панове, що якби тут був присутній який-небудь романтик, він дозволив би собі надрукувати у якомусь мерзенному памфлеті смішний звіт про наші праці, такі важливі для національної слави. Ми скажемо,— я це добре знаю,— що у подібних творах спостерігається повний брак смаку, що вони *грубі*. За прикладом однієї офіційної особи, ми можемо навіть назвати їх «цинічними». Але подивіться, панове, як усе змінюється: сорок років тому такого слова було б досить, щоб погубити не тільки гарно написану книжку, а й її бідолашного автора. Леле! Недавно це слово «цинічний», яким було охарактеризоване писання якогось Винороба ⁸¹, людини нікчемної, що не має навіть карети, тільки допомогло розпродати двадцять тисяч примірників його памфлета. Ви бачите, панове, яка нахабна публіка і наскільки небезпечне наше становище. Відмовимо ж собі у солодких утіхах помсти, відповімо лише зневажливим мовчанням усім цим романтичним авторам, які пишуть на потребу революційної епохи і здатним — я не маю сумніву в цьому — побачити у сорока поважаних особах, які збираються у певні дні, щоб байдикувати і говорити один одному, що вони являють собою найчудовіший скарб народу, тільки «великих дітей, які бавляться у бирюльки». [...]

Будучи романтиком, щоб не наслідувати нікого, навіть Академію, я мав намір оживити досить легковажну дискусію вельми пікантною і вельми рідкісною перевагою: *сумлінністю* і *щирістю*. Я хотів почати моє спростування, лише передрукувавши маніфест

пана Оже. Леле! Моя сумлінність мало не погубила мене; у наш час це отрута, з якою найбільш небезпечно мати справу. Як тільки моя брошура була закінчена, я прочитав її, або, вірніше, зробив спробу прочитати її кільком добрим друзям, які палко бажали освистати мене. Всі посідали; я розгорнув зошит, який починався з академічного маніфесту. Але, на жаль, ледве добрався до шостої сторінки, як у моїй маленькій вітальні запанував смертельний холод. Вступивши очі в рукопис, нічого не помічаючи, я продовжував, бажаючи тільки читати якомога швидше, коли один з моїх друзів зупинив мене. Це молодий адвокат з міцним темпераментом, загартований читанням *документів* під час процесів; незважаючи на тяжке випробування, він все ж такі ще міг говорити. Всі інші, щоб краще зосередити увагу, затулили очі рукою, і, коли я замовкнув, ніхто не ворухнувся. Збентежений цим видовищем, я подивився на свого адвоката. «Елегантні фрази, які ви нам декламуєте,— сказав він мені,— придатні лише для того, щоб читати їх на урочистому засіданні; невже ви не розумієте, що у невеличкому колі потрібна хоча б видимість здорового глузду і сумлінності?» [...]

Адвокат продовжує: «Зрозумійте ж, що академічні фрази мають офіційний характер, отже, вони створені для того, щоб *когось обдурити*; отже, неделікатно читати їх у маленькому товаристві, а тим більше серед людей, рівних щодо становища у суспільстві?»

«Ах,— відповів я,— шкода, що я не зрозумів застереження у «*Constitutionnel*»; там було сказано, що п. Оже — критик *розсудливий і холодний* (номер від 26 квітня); слід було б сказати: *надто холодний*, судячи з враження, яке він справив на нас, бо по суті, панове, крім заголовка мого памфлета, я вам ще не прочитав жодної фрази з мого твору, та й не прочитаю». [...]

Так говорив я з деяким роздратуванням, розгніваний тим, що даремно працював чотири дні і пошився в дурні з усіма цими міркуваннями, які здавалися мені чудовими, поки я їх писав. «Я бачу, що ви ніколи нічого не доб'єтесь,— сказав адвокат.— Ви проживете десять років у Парижі і не потрапите навіть у Товариство християнської моралі або в Академію географії! Хто вам

каже, щоб ви знищили вашу брошуру? Вчора ввечері ви показали мені листа, одержаного вами від одного з ваших «класичних» друзів. Цей друг на чотирьох сторінках викладає доводи, які пан Оже повинен був викласти на сорока сторінках свого фейлетона. Надрукуйте цей лист і свою відповідь; додайте передмову, щоб розтлумачити читачеві сповнену лукавої спритності єзуїтську каверзу, яку Академія хоче утнути всім необережним, які намагаються спростувати її маніфест».

«Одно з двох,— вирішили члени першої літературної корпорації Європи,— або невідома людина, яка буде нас спростовувати, не стане нас цитувати, і ми галасуватимемо про її несумлінність; або вона переписує фейлетон цього бідолахи Оже, і брошура його буде смертельно нудна. Ми, сорок проти одного, говоритимемо скрізь: подивіться, які нудні і тупі ці романтики з їхніми так званими спростуваннями».

Отже, я пропоную публіці лист класика, який я одержав через два дні після того, як маніфест п. Оже з'явився на світ... Цей лист містить всі заперечення, висунуті п. Оже. Таким чином, спростувавши лист, я спростую і маніфест; а у цьому я надіюсь переконати найбільш неуважних, цитуючи у належних місцях суперечки деякі фрази п. Оже. [...]

Лист I

К л а с и к — р о м а н т и к у

26 квітня 1824 р.

Тисячу разів дякую вам, пане, за вашу посилку; я перечитаю ваші вишукані томики⁸², як тільки закон про ренту і робота сесії дозволять мені це. [...]

Не скажу, знайшов я чи ні ознаки *романтизму* у вашому творі. Треба було б насамперед знати, що це таке; щоб висвітлити це питання, мені здається, давно пора облишити неясні й абстрактні визначення того, що повинно бути конкретним. Залишмо слова, пошукаймо прикладів. Що таке *романтичне*? «Ган-Ісландець» добряка Гюго? Або «Жан Сбогар» з дзвінками фразами

туманного Нодьє? Або горезвісний «Відлюдник»⁸³, де один з найлютіших воїнів, відомих історії, після того як він був убитий у бою, завдає собі клопоту, воскресаючи для того, щоб упадати коло п'ятнадцятирічної дівчати і складати любовні фрази? Або бідний «Фальєро»⁸⁴, так образливо прийнятий у Французькому театрі, хоч він і перекладений з лорда Байрона? Або «Христофор Колумб» п. Лемерсьє, де, якщо пам'ять не зраджує мені, публіка, з першого ж акту посідавши у каравелу генуезького мореплавця, у третьому ступала на береги Америки? Або «Пані-покризіада» того ж таки поета — твір, у якому кількості віршів, гарно складених і глибоко філософських, не можуть виправдати одноманітну химерність і надзвичайну розгнузданість дотепності? Або «Смерть Сократа» отця Ламартіна⁸⁵, або «Батьковбивця» пана Жюльє Лефевра, або «Елоа», ангел жіночої статі, народжений сльозою Ісуса Христа, графа де Віньї? Або, нарешті, фальшива чутливість, претензійна вишуканість, вимучений пафос того рою молодих поетів, які розробляють *мрійливий жанр, таємниці душі* і, вгодовані і забезпечені, не перестають оспівувати людські скорботи і радість смерті? Всі ці твори викликали сенсацію під час своєї появи; всі вони були названі зразками *нового жанру*; всі вони тепер здаються смішними.

Не буду говорити про деякі твори, занадто вже жалюгідні, незважаючи на свого роду успіх, який відзначив їхню появу на світ. [...]

Війна між романтиками і класиками повинна бути відкритою і великодушною; і в тих і в других бувають іноді поборники, що ганьблять справу, якій вони хочуть служити, а в питанні про стиль, наприклад, було б так само справедливо дорікати вашій школі, що вона породила відомого віконта⁸⁶, як з вашого боку закидати класицизму, що він породив Шаплена або Прадона⁸⁷. Я навіть не назвав би щойно згаданих творів як можливих зразків романтичного жанру, якби більшість з тих, хто їх написав, не прикрашала себе у світі гарним ім'ям *романтичних письменників* з самовпевненістю, яка повинна доводити вас до відчаю.

Розгляньмо ті кілька творів, які користувалися протягом останніх двадцяти років незмінним успіхом. Розгляньмо «Гектора»,

«Тіберія», «Клітемнестру», «Суллу», «Школу стариків»⁸⁸, «Двох зятів» та деякі п'єси Пікара і Дюваля⁸⁹; розгляньмо різні жанри, починаючи з романів пані Коттен⁹⁰ до пісень Беранже, і ми побачимо, що все хороше, красиве, все, що викликає схвалення у цих творах як щодо стилю, так і щодо композиції,— все це відповідає правилам і зразкам хороших письменників давніх часів, які лишилися жити, які стали класиками лише тому, що, шукаючи нових тем, вони ніколи не переставали визнавати авторитет школи. Я можу назвати тільки «Корінну»⁹¹, яка здобула невмирущу славу, не йдучи за давніми зразками, але виняток, як ви знаєте, підтверджує правило. [...]

Ось, пане, суть моєї теорії або моїх передсудів. Це не завадить романтикам йти своїм шляхом; але я хотів би, щоб письменник, такий поважний і такий проникливий, як ви, показав нам, що таке є або, краще сказати, чим може бути *романтичне* у французькій літературі в порівнянні з тим смаком, який вона засвоїла. Я люблю, не більше за вас, фальшиву велич, альковний жаргон і маркізів з перуками в тисячу екую... я погоджуюся з вами у тому, що за півтораєста років Французька академія нам страшенно набридла. Але хіба не належить усім часам те, що прекрасне і гарне у стародавніх? Крім того, ви кажете, що нам тепер потрібен «стиль ясний, живий, простий, який іде прямо до мети». Мені здається, що це одно з правил класиків, і нічого іншого ми не хочемо від панів Нодьє, Ламартіна, Гіро, Гюго, де Віньї та решти. Ви бачите, пане, що ми значно краще розуміємо один одного, ніж це здавалося раніше, і що, по суті, ми боремося майже під одним знаменом. Пробачте моє базікання і прийміть мої запевнення у цілковитій пошані*.

Граф N.

* «Pandore» вд 29 березня 1824 року говорить з лайкою про те, що наведений мною лист викладає з ввічливістю і дотепністю. «Що таке романтизм? Чи можна створити окремий жанр з божевілля, безладдя і холодної екзальтованості? Що означає цей дитинячий поділ на школи? Немає, по суті, ні класичного жанру, ні романтичного... Скажемо прямо: цей поділ, який намагаються ввести у літературу, вигаданий бездарями. Чи маєте ви здоровий глузд?... Будьте ясні і витончені, і можете бути певні, що не зустрінетеся з тими, хто винайшов цей *безглуздий* поділ». Е. Жуї.

[...] Не стану заперечувати, що навіть за наших часів можна створювати чудові твори, йдучи за *класичною* системою; але вони будуть *нудними*.

Причина та, що вони почасти розраховані на вимоги французів 1670 року, а не на розумові запити, не на пристрасті, характерні для французів 1824 року. Один лише «Пінто»⁹² створений для сучасних французів. Якби поліція дозволила ставити «Пінто», менше ніж за півроку публіка перестала б терпіти змови в александрійських віршах. Тому раджу класикам любити поліцію, інакше вони виявлять невдячність. [...]

Я цілком ясно і краще за будь-кого іншого розумію величезну відстань, що відділяє мене від письменників, які здобули повагу публіки і Французької академії. Але все ж таки якби п. Вільмен або п. де Жуї одержали міською поштою рукопис «Життя Россії»⁹³, вони вважали б його за *твір, написаний іноземною мовою, і переклали б його у прекрасному академічному стилі*. Це було б вдалою справою для видавця, який добився б двадцяти сприятливих рецензій у газетах і тепер готував би шосте видання своєї книги; щодо мене, то я, спробувавши написати її у цьому чудовому академічному стилі, занудьгував би і — погодьтеся з цим — зайнявся б неvigідною для себе справою. На мою думку, цей пригладжений, розмірений, повний ефектних пауз, щиро кажучи, *манірний* стиль чудесно пасував французам 1785 року; пан Деліль був героєм цього стилю; я ж *намагався*, щоб мій стиль підходив дітям Революції, людям, які шукають скоріше мислі, ніж краси слів; людям, які замість того, щоб читати Квінта Курція і вивчати Тацита, здійснили Московську кампанію. [...]

Я чув у той час про безліч дрібних змов. Відтоді я і зневажаю змови в александрійських віршах і хочу *трагедії у прозі*, як, наприклад, «Смерть Генріха III», перші чотири дії якої відбуваються у Парижі і тривають місяць (цей час потрібний для того,

щоб спокусити Жака Клемана), а остання дія — у Сен-Клу. Признаюся, це зацікавило б мене більше, ніж Клітемнестра або Регул, які вимовляють тиради на вісімдесят віршів і сентенцій в офіційному дусі. Тирада — це, мабуть, те, що є найбільш *антиромантичним* у системі Расіна, і, коли б уже неодмінно треба було вибирати, я віддав би перевагу двом єдностям перед *тирадою*.

Ви маєте сумнів, щоб я міг відповісти на просте запитання: що таке романтична трагедія?

Відповідаю сміливо: це трагедія у прозі, яка триває кілька місяців і відбувається у різних місцях. Поети, які не можуть зрозуміти дуже важких суперечок такого роду, і люди, які взагалі не хочуть нічого зрозуміти, голосно вимагають хоча б однієї ясної ідеї. Мені здається, що немає нічого яснішого за таке: *романтична трагедія, написана у прозі, ряд подій, які вона зображає перед глядачами, триває кілька місяців, і відбуваються вони у різних місцях*. Хай пошле нам небо скоріше талановиту людину, яка написала б таку трагедію; нехай вона нам дасть «Смерть Генріха III» або «Людовіка XIII у Па де Сюз»... Чи знаєте ви, що сталося б при появі «Генріха IV», романтичної трагедії в дусі «Річарда III» Шекспіра? Усі тоді погодилися б у розумінні того, що означають слова *романтичний жанр*; і незабаром у класичному жанрі не можна було б грати нічого, крім п'єс Корнеля, Расіна і того Вольтера, якому було легше написати у суто епічному стилі «Магомета», «Альзіру» і т. д., ніж дотримуватися благородної і часто такої зворушливої простоти Расіна. У 1670 році герцог і пер при дворі Людовіка XIV, звертаючись до свого сина, називав його «пан маркіз», і Расін мав підставу для того, щоб Пілад називав Ореста «сеньйор». Тепер батьки звертаються до дітей на «ти»; наслідувати поважну гідність діалогу Пілада й Ореста означало б бути *класиком*. Тепер нам здається, що така дружба повинна виражатися у зверненні на «ти». Але якщо я не смію пояснювати вам, якою повинна бути романтична трагедія під назвою «Смерть Генріха III», зате я легко можу вам сказати, якою повинна бути романтична комедія на п'ять дій під назвою «Ланфран, або Поет»; тут я ризикую лише тим, що набридне вам.

Ланфран, або Поет.

Комедія на 5 дій

...Ось що я називаю романтичною комедією: події тривають три з половиною місяці; вони відбуваються у різних частинах Парижа, розташованих між Французьким театром і вулицею Ла Кле; нарешті, п'єсу написано прозою,— низькою прозою, зрозумійте це.

Комедія «Ланфран, або Поет» *романтична* з іншої причини, важливішої, ніж шойно наведені, але, треба признатися у цьому, значно важчої для розуміння,— настільки важчої, що я не без вагань зважуюсь викласти її вам. Розумні люди, чії віршовані трагедії користувалися успіхом, скажуть, що я *незрозумілий*. У них є свої підстави, щоб не розуміти. Якщо стануть грати «Макбета» у прозі, що тоді залишиться від слави «Сулли»?

«Ланфран, або Поет» являє собою комедію романтичну, бо дія її схожа на те, що відбувається щодня на наших очах. Автори, вельможі, судді, адвокати, письменники на утриманні казни, шпигуни і т. д., які розмовляють і діють у цій комедії,— це такі ж самі люди, яких ми щодня зустрічаємо у салонах, ні більш бундючні, ні більш *неприродні*, ніж у натурі, а цим немало сказано. Персонажі класичної комедії, навпаки, неначе сховані під подвійною маскою: по-перше, під жахливою бундючністю, яку ми змушені проявляти у світі з боязні втратити його повагу, і, на додаток, під пишномовним благородством, яким поет наділяє їх від себе, перекладаючи їх промови на александрійські вірші.

Порівняйте події комедії під назвою «Ланфран, або Поет» з фабулою того ж таки сюжету, обробленого класичною музою,— бо з першого ж слова ви здогадалися, що я не без наміру обрав своїм героєм головну дійову особу однієї з найбільш відомих класичних комедій; порівняйте, кажу я, вчинки Ланфрана з вчинками Даміса з «Метроманії»⁹⁴. Я не хочу говорити про чарівний стиль цього шедевра, і із зрозумілої причини: комедія «Ланфран, або Поет» *не має стилю*; саме тому, на мою думку, вона і варта уваги; це особливість, за яку я її ціную. Марно шукали б ви там якої-небудь блискучої тиради. Тільки раз або два протягом п'яти

дій трапляється, щоб якийсь персонаж вимовляв підряд більше дванадцяти або п'ятнадцяти рядків. Дивують або викликають сміх не слова Ланфрана, а його вчинки, спричинені мотивами, невласливими звичайним людям; тому ж бо він і поет, інакше він був би літератором.

Чи треба додавати, що все сказане мною про комедію «Ланфран» аж ніяк не доводить, що вона талановита? Але якщо у цій п'єсі немає вогню і таланту, вона буде значно нуднішою за комедію класичну, яка, не приносячи драматичної втіхи, задовольняє *гарними віршами*. Бездарна романтична комедія, не маючи гарних віршів, щоб засліплювати глядача, набридне з першого ж дня. Ось ми і повернулися іншим шляхом до цієї істини поганого смаку, як кажуть люди з Академії або ті, хто хоче туди потрапити: *александрійський вірш часто буває лише покровом для глупоти*.

Але, припустивши, що у комедії «Ланфран» є талант, що деталі її правдиві, що в ній є вогонь, що стиль ніколи не буває помітний і скидається на нашу повсякденну розмову, то ця комедія, насмілюся твердити, відповідає сучасним потребам французького суспільства. [...]

Є речі, які вимагають доказів. Хтось іде дивитися «Преображення» Рафаеля у музей. Він звертається до мене і з сердитим виглядом каже: «Не розумію, що хорошего у цій хваленій картині?»— «До речі,— кажу йому я,— чи знаєте ви, який вчора ввечері був курс ренти?» Мені здається, що, зустрічаючись з людьми, до такої міри не схожими на нас, вступати у суперечки небезпечно. Це не гордість, але боязнь скуки... Я твердо знаю, що я і людина, якій не подобається Рафаель,— дві істоти різної породи; між нами не може бути нічого спільного. До цього я не можу додати ні слова.

Хтось прочитав «Іфігенію в Авліді» Расіна і «Вільгельма Телля» Шіллера; він присягається мені, що йому більше подобається похвальба Ахілла, ніж *античний* і дійсно великий образ Телля. Навіщо сперечатися з такою людиною? Я питаю у нього, скільки років його сину, і підраховую в думці, коли син його вступить у світ і буде визначати громадську думку.

Якби я був досить дурний і сказав цьому славному добродію: «Пане, зробіть експеримент, будьте ласкаві хоч один раз подивитися на сцені «Вільгельма Телля» Шіллера,— він відповів би мені як справжній критик із «Débats»: «Я не стану ні дивитися цю німецьку нісенітницю, ні читати її, але скористаюся всім моїм впливом, щоб перешкодити її постановці» *.

Так от! Цей класик із «Débats», який хоче боротися з ідеєю багнетом, не такий смішний, як це здається. У більшості людей, поза їх свідомістю, звичка деспотично панує над уявою. Я міг би вказати на одного великого монарха ⁹⁵, до того ж дуже освіченого, якого можна було б вважати цілком вільним від ілюзій чутливості; цей король не терпить у своїй раді міністрів жодної достойної людини, якщо у неї не напудрене волосся. Голова без пудри нагадує йому криваві образи Французької революції— перше, що вразило його королівську уяву тридцять один рік тому. Якби хтось з підстриженим, як у нас, волоссям доповідав цьому монархові проекти, розроблені з глибокодумністю Рішельє або обережністю Кауніца ⁹⁶, вся увага короля була б поглинута огидною зачіскою міністра. Я бачу скарби літературної толерантності в цих словах; звичка деспотично панує над уявою навіть найосвіченіших людей, а за допомогою уяви — і над втіхами, які може подарувати їм мистецтво. Як побороти ці уподобання люб'язних французів, які блищали при дворі Людовіка XVI і які оживають у чарівних мемуарах п. де Сегюра? ⁹⁷ [...]

Є такі класики, які, не знаючи грецької мови, замикаються на засув, щоб читати Гомера по-французькому, і навіть перекладеного на французьку мову вони знаходять прекрасним цього великого художника варварських часів. Надрукуйте слово *трагедія* над цими правдивими і пристрасними діалогами, які становлять найбільш захоплюючу частину поезії Гомера, і одразу ж ці діалоги, якими вони захоплювалися як епічною поезією, неприємно вразять їх і надзвичайно не сподобаються як трагедія. Ця відрізка безглузда, але вони не владні над нею; вони почувають її, вона для них очевидна, так само очевидна, як для нас сльози, які

* Факт історичний.

ми проливаємо на «Ромео і Джульєтти». Я розумію, що для цих шановних літераторів романтизм є нахабством. Їхня думка була обов'язковою для всіх протягом сорока років їхнього життя, а ви говорите їм, що незабаром вони будуть єдиними її прибічниками.

Якби трагедія у прозі була необхідна для фізичних потреб людей, можна було б спробувати довести їм її корисність; але як довести кому-небудь, що річ, яка викликає у них почуття непереборної відрази, може і повинна дарувати їм насолоду?

Я безмежно шаную такого роду класиків і співчую їм, що народились в епоху, коли діти так мало скидаються на своїх батьків. Яка зміна сталася з 1785 по 1824 рік! Протягом відомих нам двох тисяч років світової історії, мабуть, ніколи ще не відбувалося такої рішучої революції у звичках, поняттях, віруваннях. [...]

Як переконати п'ятдесятирічного письменника, який вважає чудовою щодо природності роль Замора в «Альзирі»⁹⁸, що «Макбет» Шекспіра — один із шедєврів людського генія? Якось я сказав одному з цих добродіїв: «Двадцять вісім мільйонів чоловік, а саме вісімнадцять мільйонів в Англії і десять мільйонів в Америці, захоплюються «Макбетом» і аплодують йому по сто разів на рік». — «Англіїці, — відповів він мені вельми холоднокровно, — не можуть бути справді красномовними і мати справді гарну поезію; природа їхньої мови, що не походить від латинської, непереборно перешкоджає цьому». Що можна заперечити такій людині, до того ж цілком ширій? Ми все на тій самій точці: як довести кому-небудь, що «Преображення» чудове?

Мольєр у 1670 році був романтиком, бо двір був населений Оронтами, а провінційні замки — дуже незадоволеними Альцестами. Власне кажучи, *усі великі письменники були свого часу романтиками*. А класики — це ті, хто через сто років після їх смерті наслідують їх, замість того, щоб розплющити очі і наслідувати природу*.

* Вергілій, Тассо, Теренцій, мабуть, єдині великі класичні поети. Проте у класичній, запозиченій у Гомера формі Тассо постійно висловлює ніжні і лицарські почуття свого часу. У період відродження мистецтв, після варварства дев'ятого і десятого століть, Вергілій був настільки

Чи вас цікавить ефект, який справляє на сцені ця *схожість з дійсністю*, що доповнює собою шедевр? Подивіться, як зростає успіх «Тартюфа» за останні чотири роки. За консульства і в перші роки Імперії «Тартюф», подібно до «Мізантропа», не був схожий на дійсність, що не заважало Лагарпам, Лемерсьє, Оже та іншим великим критикам вигукувати: «Картина всіх віків і країн!» і т. д. і т. д., а провінціалам — аплодувати.

Найбільший абсурд, властивий *класицизму*, — це гаптовані костюми у більшості наших сучасних комедій. Автори мають цілковиту рацію: фальшиві вбрання підготовляють до фальшивого діалогу; і так само, як александрійський вірш дуже зручний для так званого поета, позбавленого ідей, гаптований костюм зручний для скутості рухів і умовної грації бідолашного бездарного комедіанта.

Монроз¹⁰¹ добре грає Кріспенів, але хто коли-небудь бачив Кріспена?

Перле¹⁰², один лише Перле показував нам у живих образах безглуздя нашого сучасного суспільства; він показував, наприклад, *сум* наших молодих людей, які, вийшовши з колежу, так дотепно починають життя з серйозністю сорокалітніх. Що ж сталося? Одного чудового вечора Перле не схотів наслідувати низькість гістріонів 1780 року, і всі паризькі театри виявилися для нього закритими через те, що він був французом 1824 року.

Маю честь і т. д.

вищий за поему абата Аббона «Облога Парижа норманнами», що при найнезвичайнішій чутливості не можна було не стати класиком і не віддати перевагу Турну⁹⁹ перед Герівеем. Подібно до тих явищ, які тепер здаються нам невинними, — феодалізму чернецтва і т. ін., — і класицизм колись був корисним і природним. Але хіба не смішно тепер (15 лютого — переддень посту), що немає іншого *фарсу*, на якому можна було б посміятися, крім «Пурсонька»¹⁰⁰, написаного сто п'ятдесят років тому?

26 квітня, 12 годин дня.

[...] Романтизм, коли йдеться про ту духовну насолоду, з приводу якої точиться справжня битва між класиками і романтиками, між Расіном і Шекспіром, — це трагедія у прозі, чиї події тривають протягом багатьох місяців і відбуваються у різних місцях. Проте можлива і така романтична трагедія, події якої завдяки випадку замкнуті у стінах палацу і в межах тридцяти шести годин. Якщо різні події цієї трагедії схожі на ті, які розкриває нам історія, якщо мова, замість того щоб бути епічною й офіційною, проста, жива, блищить природністю, позбавлена тирад, — то випадок, звичайно, дуже рідкісний, що замкнув події цієї трагедії у палаці і протягом часу, вказаного абатом д'Обіньяком ¹⁰³, не завадить їй бути романтичною, тобто дарувати публіці враження, яких вона потребує, отже, викликати схвалення людей з самостійним мисленням. «Буря» Шекспіра, якою б вона посередньою не була, так являє собою п'єсу романтичну, хоча вона триває лише кілька годин, а події, з яких вона складається, відбуваються у межах маленького середземноморського острівця або безпосередньо по сусідству з ним.

Ви заперечуєте мої теорії, пане, нагадуючи мені успіх багатьох трагедій, що є наслідуюнням Расіна («Клітеменестра», «Парія» і т. д.), тобто задовольняють у наш час з більшою або меншою незграбністю ті умови, які були нав'язані Расінові смаком маркізів 1670 року і духом двору Людовіка XIV. Я відповідаю: такою є влада драматичного мистецтва над серцем людини. Які безглузді не були б правила, котрим змушені підкорятися бідні поети, це мистецтво все ж таки подобається. Якби Арістотель чи абат д'Обіньяк нав'язали французькій трагедії правило вкладати в уста своїх персонажів тільки односкладові слова; якби всяке слово, що має більше одного складу, було вигнане з французького театру і з поетичної мови з тією ж суворістю, як, наприклад, слово «пістолет», все ж таки, незважаючи на це без-

глузде правило односкладовості, не дивовижніше за багато інших, людина талановита знайшла б секрет сполучати у своїй п'есі багатство думок і безліч почуттів, які одразу ж захоплюють нас. Дурне правило примусило б її пожертвувати багатьма зворушливими репліками, багатьма почуттями, які могли б справити сильне враження, але це не важливо для успіху трагедії, *доки існує це правило*. Поет минулої епохи наражається на справжню небезпеку лише тоді, коли це правило нарешті ламається під запізнілими ударами здорового глузду. *Зі значно меншим талантом* його спадкоємці зможуть, обробляючи той же сюжет, написати краще за нього. Чому? Тому, що вони насміяються вжити точне, єдине, необхідне, *неминуче* слово, щоб показати той чи інший порух душі або щоб викласти ту чи іншу подію інтриги. Як ви можете вимагати, щоб, наприклад, Отелло не вимовляв неблагородного слова *хустка*, коли він убиває свою обожнювану дружину лише тому, що вона дозволила його суперникові Касцію викрасти фатальну хусточку, яку він подарував їй у перші дні кохання?

Якби абат д'Обіньяк звелів, щоб актори у *комедії* ходили тільки стрибаючи на одній нозі, все ж таки «Фальшиві признання» Маріво у виконанні мадемуазель Марс зворушили б нас, незважаючи на цю дивну ідею. Ми просто не знайшли б цю ідею дивною *. Наших дідів зворушував Орест у «Андромасі», якого грали у величезній напудреній перуці, у червоних шкарпетках і туфлях з бантами із стрічок вогненного кольору.

Всяке безглуздя, до якого звикла уява народу, не здається йому безглуздом і майже зовсім не псує насолоди більшості людей свого часу аж до того моменту, коли якась розумна людина не скаже їм: «Те, чим ви захоплюєтесь, безглузде». При цих словах багато людей, щирих із самими собою, які думають, що серце їх закрито для поезії, вільно зітхають; через надто сильну любов їм здавалося, що вони не люблять її. [...]

Багато літніх людей — щирі класики; перш за все вони не розуміють слова «романтичний»; все нудне і дурне... вони вважа-

* Непомічене безглуздя у мистецтві не існує.

ють романтичним, вірячи на слово постам, об'єднанням навколо «Товариства благонаміреної літератури». Сучасники Лагарпа захоплені сумовитим і похмурим тоном, яким Тальма все ще виголошує тиради; цей нудний і монотонний речитатив вони називають вершиною французького трагедійного мистецтва. Вони говорять (і це жалюгідний аргумент): введення прози у трагедію, дозвіл розтягувати дію на кілька місяців і переносити її за кілька миль непотрібні для нашого задоволення; адже ж створювали і створюють ще дуже зворушливі шедеври, суворо додержуючи правил абата д'Обіньяка.

Ми відповідаємо: наші трагедії були б більш зворушливими, в них було б розроблено безліч великих сюжетів з національної історії, від яких змушені були відмовитись Вольтер і Расін. Мистецтво змінить своє обличчя, як тільки буде дозволено змінювати місце дії і, наприклад, у трагедії «Смерть Генріха III» переносити її з Парижа у Сен-Клу.

Тепер, коли я висловився дуже докладно, мені здається, я можу сказати, сподіваючись бути зрозумілим для всіх і мати певність, що тебе не перекрутить навіть відомий п. Вільмен¹⁰⁴: романтизм, стосовно до трагічного жанру,— це *трагедія у прозі, яка триває кілька місяців і відбувається у різних місцях*.

Коли римляни споруджували пам'ятники, які захоплюють нас до цього часу (тріумфальна арка Септімія Севера, тріумфальна арка Костянтина, арка Тіта і т. д.), вони зображали на фасадах цих знаменитих арок воїнів, озброєних шоломами, щитами і мечами; це і не дивно: така була зброя, якою їх воїни недавно перемогли германців, парфян, іудеїв і т. д.

Коли Людовік XIV спорудив на свою честь тріумфальну арку, відому під назвою Порт-Сен-Мартен, то на барельєфі з північного боку були зображені французькі солдати, які беруть приступом міську стіну; вони озброєні шоломами і щитами і зодягнені у кольчуги.

Я запитую: чи були озброєні щитами солдати Тюренна і великого Конде, які вигравали битви за Людовіка XIV? Чи може щит правити за захист від гарматного ядра? Хіба Тюренн був убитий дротиком?

Римські художники були *романтиками*; вони зображали те, що в їхню епоху було правдою і, отже, зворушувало їхніх співвітчизників.

Скульптори Людовіка XIV були *класиками*; вони вміщали на барельєфах своєї тріумфальної арки, цілком гідної паскудного імені Порт-Сен-Мартен¹⁰⁵, фігури, позбавлені всякої схожості з їх часом.

Я питаю у молодих людей, які ще не написали прийнятої у Французький театр трагедії і, отже, щиріх у цій несерйозній суперечці: після такого ясного, такого наочного прикладу, який так легко перевірити в день, коли ви вирушаєте дивитися Мазюр'є¹⁰⁶, чи можна говорити романтикам, що вони нездатні пояснити, що вони не дають точного і ясного уявлення про те, що означає бути у мистецтві романтиком або класиком? Я не вимагаю, пане, щоб ви підтвердили правильність моєї думки; я хочу тільки визнання того, що вона зрозуміла, незалежно від того, вірна вона чи ні.

Залишаюсь і т. д.

30 березня 1823 року.

Лист IV

Класик — романтик

Париж, 27 квітня 1824 р.

Ось уже скоро шістдесят років, пане, як я захоплююсь «Меропею», «Заїрою», «Іфігенією», «Семірамідою», «Альзірою»¹⁰⁷, і, щиро кажучи, я не можу вам твердо обіцяти, що коли-небудь стану освістувати ці шедеври людського генія. Проте я готовий привітати трагедії у прозі, які має принести нам романтичний месія; та тільки нехай цей месія нарешті з'явиться. Творіть, пане, творіть. Тепер уже діло не в словах, завжди неясних в очах племені

літераторів; вашій партії необхідні діла. Пишіть же, пане, і побачимо, що з цього вийде.

Чекаючи цього (а я гадаю, що чекатиму ще довго), прийміть запевнення у цілковитій повазі і т. д. і т. д.

Гр. С. Н *.

Лист V

Романтик — класику

Париж, 28 квітня 1824 року.

О пане, хто будь-коли казав, що треба освістувати Вольтера, Расіна, Мольєра, безсмертних геніїв, рівних яким наша бідна Франція не побачить, мабуть, вісім чи десять століть? Хто смів безумно надіятися коли-небудь зрівнятися з цими великими людьми? Вони йшли своїм шляхом, скуті ланцюгами, і несли їх з великою грацією, а педантам удалося переконати французів у тому, що важкі ланцюги є необхідною прикрасою для всякого, хто збирається бігти.

У цьому суть питання. Оскільки протягом п'ятдесяти років ми марно чекаємо генія, рівного Расіну, ми просимо публіку, яка любить дивитися перегони на арені, не обурюватись, коли бігуни йдуть без важких ланцюгів. Багато молодих постів, яким, незважаючи на їх значний талант, ще далеко до дивовижної *сили*, що виблискує у шедеврах Мольєра, Корнеля, Расіна, зможуть тоді дати нам гарні твори. Чи будете ви і далі наполягати на тому, щоб вони вбралися в обтяжливу зброю, яку колись з такою легкістю носили Расін і Вольтер? Вони, як і раніше, даватимуть

* Це листування дійсно відбувалося, з тією лише різницею, що я говорив з цією сумлінною людиною півнятками. Надсилаючи свої листи до друку, я змушений все пояснити, інакше пп. Оже, Фелец¹⁰⁸, Вільмен вкляли б у мої уста страшенні дурниці.

вам добре написані п'єси: «Клітеменестру», «Людовіка IX», «Жанну д'Арк», «Парію», що замінили на наших очах «Смерть Гектора» Люс де Лансіваля, «Омазіса» Баур-Лорміана, «Смерть Генріха IV» Легуве — шедеври, з якими «Клітеменестра» і «Германік»¹⁰⁹ стануть поряд, як тільки автори цих трагедій перестануть підтримувати їх своєю люб'язністю в салонах і прихильними статтями у газетах.

Я не маю сумніву в тому, що, наприклад, моя улюблена трагедія «Смерть Генріха III» завжди буде розцінена нижче за «Брітанніка» або «Гораціїв»¹¹⁰. Публіка знайде у «Генріху III» значно менше, безмежно менше таланту і значно більше, безмежно більше інтересу і драматичної насолоди. Якби Брітаннік поведився у світі так само, як у трагедії Расіна, то, позбавлений чарів гарних віршів, які малюють йому почуття, він здався б нам дещо дурнуватим і дещо банальним.

Расін не міг би створити «Смерть Генріха III». Важкий ланцюг, названий «єдністю місця», не дозволив би йому відтворити цю велику і героїчну картину, сповнену вогню середньовічних пристрастей і водночас таку близьку нам, нечутливим. Це щаслива знахідка для наших молодих поетів. Якби такі люди, як Корнель і Расін, працювали згідно з вимогами публіки 1824 року, з її недовірою до всього, з її повною відсутністю вірувань і пристрастей, звичкою до брехні, страхом скомпрометувати себе, з похмурою сумовитістю нашої молоді і т. д. і т. д., то неможливо було б протягом одного або двох століть писати трагедії. Збагачена шедеврами великих людей, сучасників Людовіка XIV, Франція ніколи їх не забуде. Я переконаний, що класична муза завжди виступатиме на французькій сцені чотири рази на тиждень. Ми просимо тільки, щоб прозаїчний трагедії дозволили зобразити нам великі діяння наших Дюгекленів, наших Монморансі, наших Баярдів¹¹¹. Признаюся, мені хотілося б побачити на французькій сцені «Смерть герцога Гіза в Блуа», або «Жанну д'Арк і англійців», або «Вбивство на мосту в Монтеро»; ці великі і зловісні картини, взяті з наших анналів, знайшли б відгук в усіх французьких серцях і, на думку романтиків, зацікавили б публіку більше, ніж нещастя Едіпа¹¹².

Говорячи про театр, пане, ви кажете мені «творіть» і забуваєте цензуру. Чи справедливо це, пане класику, чи це сумлінно? Якби я написав романтичну комедію, подібну до «Пінто» і схожу на те, що ми бачимо у світі, панове цензори перш за все затримали б її; по-друге, ліберальні студенти — юристи і медики — її б освистали. Адже ж ці молоді люди запозичують свої переконання у готовому вигляді з «Constitutionnel», «Courrier français», «Randoge» і т. д. Що станеться з різними шедеврами пп. Жуї, Дюпаті, Арно, Етьєна, Госса та інших співробітників цих газет і дуже вправних журналістів, якщо Тальма колись дістане дозвіл грати «Макбета» у прозі, перекладеного з Шекспіра і скороченого на одну третину? Саме з таких побоювань ці добродії примусили освистати англійських акторів. У мене є засіб проти першого зла, цензури, і я незабаром назву вам його. Але проти поганого смаку студентів я знаю лише один засіб — памфлети на Лагарпа, і я пишу їх.

Про цензуру

Всі комічні поети, яким говорять «творіть», вигукують: «Якщо ми зображуємо у наших драмах правдиві подробиці, цензура одразу спиняє нас; згадайте про те, як у «Сіді Андалузькому»¹¹³ не пропустили ударів палицею, які дісталися королю. Я відповім: цей довід не такий переконливий, як здається; ви подаєте у цензуру «Принцесу дез Юрсен», «Придворні інтриги»* і т. д., дуже уїдливі комедії, де з тактом і дотепністю Вольтера ви висміюєте неподобність двору... Цей вчинок може бути похвальним і достойним у політичному відношенні, але я тверджу, що в літературному відношенні він нічого не вартий. Нехай крикнуть у салоні, де ми сміємося і жартуємо з інтересними жінками, що дім горить, одразу ж ми втратимо ту невеличку увагу з їхнього боку, яка нам необхідна для гострих слівць і розумових утіх. Таке ж саме враження справляє всяка думка про політику у літературному творі: це постріл з пістолета під час концерту.

* У повних збірках творів пп. де Жуї і Дюваля.

При найменшому політичному натязку ми втрачаємо здатність до тих витончених насолод, які повинен дарувати нам поет. Ця істина доведена історією англійської літератури, і візьміть до уваги, що стан, у якому ми перебуваємо, триває в Англії з часів Реставрації 1660 року. У наших сусідів траплялося, що найталановитіші люди вбивали дуже приємні твори, вводячи в них натязки на скороминуші і неприємні політичні питання дня. Щоб розуміти Свіфта, потрібний громіздкий коментар, і ніхто не дасть собі труда прочитати його. Приспляюча дія політики, домішаної до літератури, в Англії є аксіомою. Ось чому Вальтер Скотт, незважаючи на те, що він ультрарояліст і посідає в Едінбурзі те ж саме становище, що й п. де Маршанжі¹¹⁴ у Парижі, остерігається вводити політику у свої романи; інакше він ризикував би приректи їх на ту ж саму долю, яка спіткала «Поетичну Галлію»¹¹⁵.

Як тільки ви вводите у літературний твір політику, з'являються *одіозні* теми і разом з ними — *безсила ненависть*. А як тільки серце ваше стає здобиччю безсилої ненависті, цієї фатальної хвороби XIX століття, у вас уже не залишається настрою для того, щоб сміятися з чого б то не було. «Тепер не час сміятися», — сказали б ви з обуренням людині, яка спробувала б вас розсмішити. Газети, свідки того, що відбувалося на виборах 1824 року, наввипередки вигукують: «Який прекрасний сюжет для комедії під назвою «Хто користується правом бути обраним»!» О ні, панове, цей сюжет нікуди не годиться: там буде роль префекта, яка ніяк не зможе мене розсмішити, скільки дотепності ви у неї не вклали б; приклад — роман під назвою «Пан префект»¹¹⁶. Що може бути правдивішим, але в той же час і сумнішим? Вальтер Скотт у «Уоверлі» уникнув безсилої ненависті, зображаючи полум'я, від якого лишився тільки попіл.

Навіщо вам, панове комедійні автори, прагнути у вашому мистецтві єдиної мети, яка недосяжна? Чи ви подібні до уявних звиязців з провінційних кафе, які бувають особливо грізними тоді, коли вони за столом розповідають друзям про битви і всі ними захоплюються?

Відтоді, як п. де Шатобріан став захищати релігію заради її *краси*, інші з більшим успіхом стали захищати монархів як лю-

дей, корисних для щастя народів і необхідних при даному стані нашої цивілізації: француз не проводить своє життя на форумі, як грек або римлянин, він вважає навіть суд присяжних повинністю і т. д.

З того дня, як королів, наприклад Філіппа II або Людовіка XIV, перестали вважати істотами, *посланими небом*; з того дня, як якийсь нахаба довів, що вони *корисні*, їхня гідність стала предметом обговорення, і комедія повинна була назавжди відмовитися від насмішок над придворними. Міністерські портфелі добуваються на трибуні палат, а не в Ейль-де-Бєфі¹¹⁷; і ви хочете, щоб королі терпіли насмішки над своїми дворами, що й без того вже обезлюдніли? Це справді нерозумно. Чи порадили б ви їм це, якби ви були міністром поліції? Хіба перший закон життя всякої істоти, хай це буде явк або баран, не в тому, щоб охороняти себе? Всяка насмішка над владою може бути дуже смисловою, але вона не літературна.

Найменшу насмішку над королями або над Священним союзом, вимовлену за наших часів у Французькому театрі, будуть безмежно вихвалити, — не як *вдалий жарт*, візьміть це до уваги, не як слівце, рівне «Без посагу!» Гарпагона або «Бідолашна!» з «Тартюфа», а як надзвичайну неспристойність або зухвалість, від якої не можеш отямитися. Вашій сміливості будуть дивуватися; але для вашої дотепності це буде жалюгідний тріумф, бо у країні, де існує цензура, найневдаліша насмішка над владою має успіх. Пан Казимир Дєлавінь думає, що аплодують дотепності його «Акторів», тоді як часто аплодують лише тим ліберальним переконанням, які прозирають у його натяках, що випали з-під уваги проникливого п. Лемонте¹¹⁸. Я сказав би комедійним авторам, якщо серед них є такі, що мають справжній талант і почувають у собі здатність викликати наш сміх: «Нападайте на смішні сторони середніх класів суспільства; не вже тільки заступники міністрів можуть бути смішними? Виведіть на сцену того знаменитого патріота, який присвятив своє життя справі батьківщини; він живе тільки для щастя людства — і влаштовує позику іспанському королю, щоб оплатити ката Р...»¹¹⁹. Коли йому говорять про цю позику, він відповідає: «Мое серце сповнене

патріотизму; хто може мати сумнів щодо цього? Але мої еску — роялісти». При всій своїй безглуздості він претендує на повагу; відмовте йому у цій повазі дотепним і несподіваним способом, і ви досягнете комізму. Навпаки, я не бачу нічого особливо забавного у претензіях вельмишановних отців єзуїтів, бідняків, що народилися здебільшого під солом'яною стріхою, які просто хочуть солодко їсти, не працюючи власними руками».

Чи вважаєте ви недоречним показати на сцені безглуздість патріота, який кінець кінцем все ж таки виступає на захист розумної свободи і намагається прищепити трохи громадянської добрості виборцям, таким відважним з шаблюкою в руці? Наслідуйте Альф'єрі. Уявіть собі одного чудового ранку, що всі цензори померли і що немає більше цензури, але зате чотири чи п'ять театрів Парижа вільні грати все, що їм заманеться, проте з відповідальністю за все негоже, непристойне і т. д. і т. д. перед жюрі, обраним за жеребом.

Зробивши таке дивне припущення у країні, де режим був значно суворіший, ніж у нас, і де було значно менше надій, Альф'єрі сорок років тому написав свої чудові трагедії; їх ставлять щодня протягом двадцяти років, і народ — вісімнадцять мільйонів чоловік, якому загрожує не Сент-Пєслажі, а шибсниця, знає їх напам'ять і цитує з усякого приводу. Ці трагедії безперервно видаються в усіх форматах; коли їх ставлять на сцені, зал буває переповнений за дві години до початку. Словом, успіх Альф'єрі, заслужений чи ні, перевершує все, про що може мріяти марнославноств автора; і вся ця зміна сталася менше ніж за двадцять років. Пишіть жє, і вам аплодуватимуть у 1845 році.

Ви вважаєте, що теперішнє міністерство не потерпить написану вами сьогодні комедію, яка замість бідного чиновника Бельмена з «Життя канцелярії»¹²⁰ зобразить якого-небудь графа, пера Франції? Чудово! Застосуйте на практиці правило Горація, колись, щоправда, рекомендоване з іншою метою: сховайте ваш твір на дев'ять років, і ви матимете справу з міністерством, яке захоче висміяти теперішнє, можливо, зганьбити його. Будьте певні, що через дев'ять років у вас будуть усі сприятливі умови, щоб поставити вашу комедію.

Чарівний водевіль «Жюльєн, або Двадцять п'ять років антракту»¹²¹ може правити вам за приклад. Це тільки нарис, але щодо сміливості по відношенню до цензури цей нарис, на мою думку, вартий стільки ж, скільки найзмістовніша п'ятиактна комедія. Чи можна було поставити водевіль «Двадцять п'ять років антракту» у 1811 році, за Наполеона? Хіба не здригнулися б п. Етьєн¹²² і всі цензори імператорської поліції, побачивши юного селянина, який прославив себе своєю шаблею у походах Революції і одержав від його величності імператора титул герцога Штеттінського? Коли його дочка хоче одружитися з художником, він вигукує: «Ніколи, ні, ніколи у фамілії Штеттінів не було мезальянсу!» Що сказало б марнославство всіх герцогів Імперії?

Чи задовольнився б герцог Р.¹²³ тим, щоб вигнати за сорок миль від Парижа нахабу, який дозволив би собі цю фразу?

Все ж таки, пане комедійний автор, якби у тому 1811 році, замість того щоб пошло і безсило скаржитися на свавілля, на деспотизм Наполеона і т. д., і т. д., і т. д., ви б діяли енергійно і швидко, як діяв він сам, якби ви тоді писали комедії і висміювали дурниці, яким Наполеон змушений був протегувати заради підтримання своєї *Французької імперії*, своєї нової знаті і т. д., то менше як за чотири роки ваші комедії мали б шалений успіх.— Однак,— скажете ви,— мої жарти могли б з часом постаріти.— Авжеж, як «Без посагу!» Гарпагона, як «Бідолашна!» з «Тартюфа». Невже ви серйозно наводите мені це заперечення, живучи серед народу, який змушений і досі сміятися з дурості Клітандра й Акаста*, котрі перестали існувати сто років тому?

Якби замість того, щоб по-дурному зітхати про нездоланні перешкоди, які епоха ставить поезії, і заздрити прихильності, з якою Людовік XIV ставився до Мольєра, ви писали у 1811 році великі комедії, такі ж вільні щодо своїх політичних тенденцій, як водевіль «Двадцять п'ять років антракту»,— з якою поспішністю у 1815 році відкрилися б перед вами всі театри! Які почесті дісталися б вам! У 1815 році, розумієте, через чотири роки! З якою радістю сміялися б ми з дурного марнославства князів Імперії!

* Маркіза з «Мізантропа».

Спочатку ви мали б успіх *сатири*, як Альф'єрі в Італії. З часом, разом з остаточною *смертю* системи Наполеона, ви добилися б такого ж успіху, як «Уоверлі» і «Шотландські пуритани»¹²⁴.

Якщо ж, керуючись простим здоровим глуздом, ви станете писати, не звертаючи уваги на теперішню цензуру, то, можливо, у 1834 році, із справедливої поваги до себе і бажання уникнути неприємної схожості з казенними письменниками того часу, вам доведеться пом'якшити кольори, у яких ви зображаєте сміховинну підлоту теперішніх могутніх осіб.

Вам кортить? Вам хочеться, щоб сучасники неосмінно говорили про вас, доки ви молодий? Вам потрібна слава? Пишіть ваші комедії так, якби ви були у Нью-Йорку, і, що ще важливіше, друкуйте їх у Нью-Йорку під вигаданим ім'ям. Якщо вони будуть сатиричними, злими, якщо вони наганятимуть нудьгу, вони не перепливають океану і будуть повністю забуті, як вони того і заслуговують. Приводів для обурення і безсилої ненависті у нас цілком досить: адже у нас є і Кольмар і Греція¹²⁵. Але якщо ваші комедії такі ж втішні, веселі, як «Лист про забавний уряд» і «Показна каструлька», то п. Дема, чесний брюссельський друкар, неодмінно зробить вам ту ж саму послугу, як і п. Беранже; менше ніж за три місяці він персвидасть вас в усіх форматах. Ви побачите своє ім'я у вітринах усіх книгопродавців Європи, і торговці, які їдуть з Ліона у Женеvu, приймуть доручення від двадцятьох своїх друзів привезти вашу комедію, як тепер вони приймають доручення привезти Беранже.

Та, на жаль, з виразу вашого обличчя я бачу, що поради мої занадто добрі: вони дратують вас. У ваших комедіях так мало комічної гостроти і вогню, що ніхто не звернув би уваги на їх дотепність, ніхто не сміявся б їх жартам, якби їх щодня не хвалили, не рекомендували, не підносили газети, у яких ви співробітничаете. Навіщо я говорю вам про Нью-Йорк і про вигадане ім'я? Ви надрукуєте ваші діалогізовані поеми у Парижі, і якщо для вас вони не стануть прямою дорогою у Сент-Пелажі, то для вашого видавця вони стануть прямою дорогою у богадільню,— якщо він не помре від скорботи, як той, що заплатив 12 000 франків за «Історію Кромвеля»¹²⁶.

Отже, неصدячні, не скаржіться на люб'язну цензуру; вона робить вашому марнославству величезну послугу: з її допомогою ви доводите іншим, а може, і самим собі, що ви написали б дещо, якби [...].

Без панів цензорів ваша доля була б жахлива, ліберальні і переслідувані письменники (француз з природи насмішник); вас знищили б «Одруження Фігаро», «Пінто»,— одним словом, *комедії, які викликають сміх*. Що станеться тоді, питаю я вас, з вашими холодними і так добре написаними п'єсами? Ви гратимете в літературі ту ж саму роль, як п. Паер¹²⁷ у музиці, після того як опери його були забуті заради Россіні. Ось і вся розгадка вашого несамовитого гніву проти Шекспіра. Що станеться з вашими трагедіями того дня, коли поставлять «Макбета» й «Отелло» у перекладі пані Беллок? Расіну і Корнелю, від імені яких ви говорите, нема чого боятися такого сусідства, але вам! [...]

Маю честь і т. д.

Лист VI

Романтик — класику

Париж, 30 квітня 1824 року

Пане!

Коли ви почнете говорити про «національну трагедію у прозі» з людьми, які стоять на чолі театральної адміністрації, з людьми, які міркують позитивно і безмежно поважають хороші збори,— ви не помітите у них виразу ненависті, ледве прихованої під добродушністю академічної усмішки, який можна помітити у авторів-віршувальників. Навпаки, актори і директори почувають, що одного дня (але, можливо, через дванадцять-п'ятнадцять років; для них питання тільки в цьому) романтизм принесе якому-небудь щасливому паризькому театру мільйон.

Багатий антрепренер одного з цих театрів, якому я говорив про *романтизм* і його майбутнє торжество, неначе відповідаючи на моє запитання, сказав: «Я розумію вашу думку. Протягом

двадцяти років у Парижі сміялися з *історичного роману*; Академія науково довела все безглуздя цього жанру; ми всі вірили цьому, коли з'явився Вальтер Скотт зі своїм «Уоверлі» в руках, і Балантайн, його видавець, недавно помер мільйонером. Єдина перешкода, яка виникає між театральною п'єсою і чудовими зображеннями,— провадив далі директор,— це напрям думок студентів юристів і медиків, а також ліберальні газети, які керують цією молоддю. Тут потрібний був би директор, досить багатий, щоб купити літературні переконання «*Constitutionnel*» і двох чи трьох дрібних газет; а до того часу якому з наших театрів ви порадили б поставити романтичну драму на п'ять дій у прозі під назвою «Смерть герцога Гіза у Блуа», або «Жанна д'Арк і англійці», або «Хлодвіг та єпископи»? У якому театрі така трагедія могла б дотягнути до третього акту? Співробітники впливових газет, у кожного з яких є віршовані п'єси, що увійшли до репертуару, або які ще репетирують, допускають мелодраму в стилі д'Арленкура, але нізачо не потерплять *мелодрами, написаної у розумному стилі*. Коли б це було інакше, невже б ми не спробували поставити «Вільгельма Телля» Шіллера? Поліція викреслила б із нього одну чверть, один з наших літературних аранжувальників — другу чверть, а те, що залишилося, дотягнуло б до ста вистав, якби витримало перші три; але саме цього нізачо і не допустять співробітники ліберальних газет, отже, і студенти факультетів права і медицини».

«Однак, пане, величезна більшість світської молоді була навернена на романтизм красномовством п. Кузена ¹²⁸; всі вітають розумні теорії «*Globe*» ¹²⁹.

«Пане, ваша світська молодь не піде у партер, щоб попрацювати руками; а в театрі, як і у політиці, ми зневажаємо філософів, які не хочуть попрацювати руками».

Ця жвава й одверта розмова, признаюсь у цьому, засмутила мене більше, ніж весь гнів Академії. Наступного дня я звернувся до бібліотеки-читальні на вулиці Сен-Жак і Одеон і зажадав список найбільше читаних книжок. То були не Расін, Мольєр, «Дон-Кіхот» тощо, а «Курс літератури» Лагарпа — три або чотири примірники якого студенти юристи і медики щороку розтріпу-

ють, так глибоко вкорінилася у національному характері критична манія, так необхідно нашому боязкому марнославству привнести у розмову готові думки.

Якби п. Кузен ще читав свій курс, то його захоплююче красномовство і безмежний вплив на молодь, мабуть, могли б повернути до нової віри наших студентів юристів і медиків. Ці молодики стали б марнославно повторювати, як папури, нові фрази замість фраз Лагарпа; але п. Кузен говорить надто добре, щоб йому коли-небудь знову дозволили говорити.

Що ж до співробітників «Constitutionnel» і модних газет, то тут потрібні дуже серйозні підстави, щоб надіятись. Розпоряджаючись значною мірою успіхом за власним розсудом, ці добродії завжди будуть займатися своєю прибутковою справою — писати чудові п'єси у традиційному жанрі, які можна сфабрикувати якнайшвидше, або принаймні вступатимуть у союз з авторами.

Отже, було б корисно, якби кілька скромних письменників, які не почувають за собою досить таланту, щоб створювати трагедії, присвячували щороку один чи два тижні друкуванню літературного памфлета, призначеного постачати французькій молоді *готові фрази*.

Якби я мав щастя придумати декілька вишуканих фраз, гідних повторення, можливо, ця така незалежна молодь зрозуміла б, що від театру треба вимагати *насолоти драматичної*, а не епічної, котру дає декламація гарних пишномовних віршів, які завчасно знаєш напам'ять, за наївним висловом п. Дювіке *.

Ніхто і не помітив, що романтизм протягом останнього року зробив величезні успіхи. Благородні уми, втративши після недавніх виборів надію на політичну діяльність, переметнулися до літератури. Вони внесли туди розум, і це дуже засмутило професіональних письменників.

Вороги національної трагедії у прозі, тобто вороги романтизму (бо, як п. Оже, *я говорив тільки про театр*), бувають чотирьох видів:

* «Journal des Débats» від 18 липня 1818 року.

1. Старі класичні риторичні, у минулому колеги і суперники Лагарпів, Жофруа, Оберів¹³⁰.

2. Члени Французької академії, що завдяки блиску свого звання вважають своїм обов'язком бути гідними спадкоємцями розгніваних євнухів, які колись критикували «Сіда»¹³¹.

3. Автори, які віршованими трагедіями заробляють гроші, а також ті, хто за трагедії, незважаючи на свистки, одержує пенсії.

Найщасливіші з цих поетів — ті, яким аплодує публіка, — будучи водночас ліберальними журналістами, і вирішують долю перших вистав; вони ніколи не потерплять появи творів, цікавіших, ніж їх власні.

4. Найменш страшні вороги національної трагедії у прозі, як «Карл VII і англійці», «Жак-Простак»; «Бушар і цензи Сен-Дені», «Карл IX», — це поети — союзники «Товариства благонаміреної літератури». Хоч вони й запеклі вороги прози, якими вони мусять бути як постачальники віршів для салону пані де Рамбуйе¹³², і хоч вони особливо ненавидять звичайну, правильну прозу без претензій, подібну до прози Вольтера, вони, однак, не можуть, не суперечачи самим собі, опиратися появі трагедії, яка здобуває свої головні ефекти з бурхливих пристрастей і жорстоких звичаїв середньовіччя. Як добродішні літератори, очолювані п. де Шатобріаном, вони не наважаться, зі страху перед своїми знатними покровителями, повстати проти трагічної системи, яка нагадає нам великі імена Монморансі, Ла-Трімуйля, Крільйона, Лотрека і покаже народові подвиги воїнів — родоначальників цих славних фамілій, подвиги, звичайно, жорстокі, але великі і благородні, наскільки це було можливо у XII столітті. [...] У наш час жодна світська людина не знає історії Франції; до п. де Баранта¹³³ її занадто нудно було читати. Романтична трагедія познайомить нас з нею, і до того ж з найвигіднішого боку для великих людей нашого середньовіччя. Ця трагедія, яка *через відсутність александрійського вірша* успадкує всі наївні і піднесені вирази наших стародавніх хронік, цілком відповідає інтересам Палати перів. Салон «Товариства благонаміреної літератури», який перебуває у почті цієї Палати, не зможе через те зустріти надто шаленими

прокляттями появу національної трагедії у прозі. До того ж якщо буде допущений цей жанр, то скільки виявиться слухних нагод для приємних лестощів і низьких присвячень! Національна трагедія — скарб для «Товариства благонаміреної літератури».

Що ж до бідної Академії, яка вважає своїм обов'язком заздалегідь переслідувати *національну трагедію у прозі*, то це мертва корпорація; вона не здатна завдати небезпечних ударів. [...] Якби навіть Французька академія була своєю протилежністю, тобто зібранням сорока осіб, які мають славу найрозумніших, найгеніальніших або найталановитіших людей у Франції, і то у нашу епоху резонерів вона не стала б, не викликаючи насмішок, нав'язувати публіці обов'язкові погляди на літературу. Як тільки йому наказують вірити на слово, сучасний парижанин виявляється найнезговірливішою істотою; я, звичайно, не говорю про ту думку, яку він повинен висловлювати, щоб зберегти свою посаду або одержати хрест при першій же роздачі. Академії в усій цій справі не вистачило такту, вона уявила себе міністерством. Романтизм дратує її, як колись теорія кровообігу або філософія Ньютона виводила з себе Сорбонну; нічого дивного — ситуації однакові. Але хіба це підстава для того, щоб таким блазеньським тоном вищості висловлювати публіці думку, яку Академія хоче втовкмачити у паризькі голови? Насамперед треба було б влаштувати збір у складчину серед поважних членів, чиї «повні зібрання творів» під впливом романтизму застаріють... Чималою сумою, одержаною від цього збору, треба було б оплатити «Débats» вартість п'ятисот передплат, які вона утратить, і друкувати у цій газеті, такій цікавій протягом останніх двох тижнів, дві статті на тиждень проти романтиків. Читач дістав уявлення... про вольтерівську дотепність і витончену чемність, яку п. де Жуї вніс би в цю дискусію; кабацькі вирази скоро прикрасили б шпальти «Journal des Débats». Пан Андріє громив би нас інкогніто у «Revue», а оскільки проза автора «Скарбу»¹³⁴ така ж бліда, як і веселість його комедій, то у «Journal des Débats» надрукували б його славнозвісну сатиру на романтиків. Якщо, всупереч усім сподіванням, цього удару виявиться замало, щоб знищити їх, елегантний п. Вільмен, зраділий тому, що може вкласти хоч яку-небудь думку

у свої гарні фрази, не відмовив би Академії допомогти своєю риторикою.

Можливо, вважатимуть, що безвісній людині не годиться міркувати про те, які були ці успіхи, «законні» чи ні, «юрби, що вагається», яка становить більшість в Академії. Я зумію уникнути всякого уїдливого натяку на приватне життя авторів, зі славою яких я борюся; цю ганебну зброю застосовують лише слабкі. Отже, всі французи, які поділяють погляди романтиків, — *сектанти* *.

Я дозволю собі поставити лише одне запитання.

п. Дрозом

п. Кампеноном

п. Оже, автором

тринадцяти «Нотаток».

• *Сектант* — це слово одіозне, каже Словник Академії.

п. Біго де Прсамене

і п. Бенжамсном Констаном;

п. Суме

і п. Скрібом... ?

Ніякий інший спосіб міркування не може бути відвертішим і благороднішим, ніж проста постановка цього питання. Я надто чемний, щоб користуватися своєю перевагою; я не зроблю себе луною відповіді публіки.

Я дозволив собі надрукувати імена другого стовпчика, які становлять гордість Франції, з тим меншими докорами сумління, що, живучи самотньо, не знаю особисто жодної з видатних осіб, яким вони належать. Ще менше знаю я академіків, чиї імена бліднуть поруч з їхніми. А оскільки і ті й інші існують для мене лише як автори того, що вони написали, то, повторюючи думку публіки, я міг вважати себе майже представником майбутнього покоління.

За всіх часів існувало маленьке розходження між думкою публіки і вироками Академії. Публіка хотіла, щоб обрано було талановиту людину, якій Академія, звичайно, заздрила; так, наприклад, вона обрала пана Шатобріана за окремим наказом імператора. Але досі публіці жодного разу не вдавалося назвати спадкоємців для більшості членів Французької академії. Найприкріше те, що громадська думка, коли на неї зовсім не зважають, перестає виявляти інтерес до цієї справи. [...]

Академія була знищена у той день, коли вона, на свою біду, стала поповнюватися за наказом. Після такого фатального удару ця корпорація, яка живе лише громадською думкою, проявила неспритність і пропустила всі нагоди знову завоювати її. Жодного разу ні одного відважного вчинку. Завжди тільки найбундучніше і найнеблагородніше раболіпство. [...]

Що зробили б міністри, якби двадцять членів Академії подали у відставку? Але бідолашна Академія у такій же мірі далека від цієї непристойної думки, у якій вона сама не здатна справити будь-який вплив на громадську думку.

Я раджу їй бути надалі чемною, і публіка — належить вона до секти чи ні — дозволить їй мирно сконати.

Залишаюся з повагою і т. д.

Лист VII

Романтик — класику

Париж, 1 травня 1824 р.

Що, пане, ви вважаєте «Journal des Débats» авторитетом у літературі?

Чи треба порушувати спокої цих старих риторів, які все ще живуть дотепністю Жофруа? Відтоді, як смерть цієї забавної людини мало не вбила їхню газету, цю корпорацію старих критиків підтримував *живий талант* п. Ф'єве¹³⁶, але тепер вона вже не поповнюється новими силами. Це люди, які з 1789 року не засвоїли жодної нової ідеї; всяку повагу до їх літературних доктрин остаточно вбиває те, що всі вони перебувають у полоні в касира газети. Якби навіть ці добродії захотіли, то власники «Journal des Débats», справжні жірондисти роялістської реакції, не дозволили б їм похвалити пісеньку Беранже або памфлет Кур'є. [...]

Лист VIII

Романтик — класику

Андільї, 3 травня 1824 року.

Ви кажете мені, пане, що я знаходжу доводи тільки для того, щоб руйнувати, що я володію лише легким талантом указувати на недоліки. Ви погоджуєтеся зі мною, що ліберальні газети керують молоддю; що «Journal des Débats», який судить про Шекспіра і Шіллера, не читавши їх, вводить в оману зріле покоління, що, як і молодь, не любить читати нових шедеврів, які вимагають роботи думки, але також хоче готових фраз. Драматичний жанр, що більше за всі інші прославив Францію, безплідний протягом багатьох років; у Лондоні і в Неаполі перекладають тільки чарівні п'єси п. Скріба або мелодрами. Що ж треба зробити?

1. Доручити цензуру лагідним і розсудливим людям. [...]

2. Знищити престиж прем'єр. В Італії прем'єри майже не ма-

ють значення. Всяка нова опера, яка б погана вона не була, ставиться три рази; це право маестро, кажуть вам. У Римі «Севільського цирюльника» Россіні у перший день не дограли до кінця, і він здобув перемогу тільки наступного дня.

Чи не слід було б наказати нашим театрам три рази виконувати нові п'єси? Чи не могла б всемогутня поліція зовсім заборонити безплатні квитки на ці три перші вистави?

Якби публіка була розумнішою, то, понудившись у перший день, вона не прийшла б на другий. Але, великий боже, які далекі ми від такої терпимості в літературі! Наша молодь, така ліберальна, коли говорить про Хартію, про суд, про вибори і т. д.,— словом, про все, що знаходиться поза її владою і що вона влаштувала б інакше, якби влада належала їй,— стає сміховинно деспотичною, не гірше за будь-якого дрібного міністра, як тільки вона дістає яку-небудь владу. У театрі вона має право освистувати, і ось вона не тільки освистує те, що їй здається поганим, це було б цілком справедливо,— вона заважає насолоджуватися глядачам, яким подобається те, що вона вважає поганим.

Так, молоді ліберали, підбурювані «*Constitutionnel*» і «*Miroir*», прогнали англійських акторів з театру «Порт-Сен-Мартен» і позбавили величезної насолоди тих французів, які, маючи на те підставу чи ні, полюбляють спектаклі такого роду. Відомо, що свистки і шикання почалися ще до початку англійської п'єси, ні одного слова якої не можна було почути. Як тільки появились актори, в них стали кидати яблука і яйця; час від часу їм кричали: «*Розмовляйте французькою мовою!*» Словом, то був блискучий тріумф національної честі.

Люди розсудливі говорили: «Навіщо йти у театр, де грають незнайомою тобі мовою?» Їм відповідали, що більшості цих молодих людей нав'яли всякі дурниці; деякі приказчики навіть кричали: «*Геть Шекспіра! Це ад'ютант герцога Веллінгтона!*»

Який сором! Яка ганьба для ватажків, так само, як і для пастви! Я не бачу жодної різниці між ліберальною молоддю двох наших факультетів і цензурою, предметом її зневаги. Ці дві корпорації однаково ліберальні і з однаковою повагою до справедливості засуджують театральні п'єси, які їм не подобаються. Спо-

сіб доказу у них один і той самий — *сила*. А відомо, яке почуття викликає в людях сила, коли вона не поєднана зі справедливістю.

Чому наші молоді люди, замість того щоб судити за *літературними законами* і захищати *розумні поняття*, не задовольняються кращою перевагою свого віку — здатністю почувати? Якби двадцятилітні французькі юнаки, які живуть у Парижі і виховані для логічного мислення лекціями Кюв'є і Дону¹³⁷, вміли прислухатися до своїх власних відчуттів і судити лише згідно зі своїм серцем, у Європі не було б публіки, рівної публіці Одеона. [...]

Один із моїх друзів, бібліотекар, який всюди кричить про свої класичні переконання, бо у противному разі він міг би втратити свою посаду, таємно повідомив мені список творів, які найчастіше вимагають у його бібліотеці. Так само, як у бібліотеках-читальнях вулиці Одеон, там значно більше читають Лагарпа, ніж Расіна і Мольєра.

Велика слава Лагарпа почалася після його смерті. За життя досить безвісний педант, оскільки він зовсім не знав грецької мови і погано знав латинську, а з французької літератури уявлення не мав ні про що з того, що було до Буало. Він став батьком класичної церкви, і ось яким чином.

Коли Наполеон зупинив революцію і думав, як і ми, що вона закінчена, жило ціле покоління, яке було зовсім позбавлене літературної освіти. Проте це покоління знало, що існує антична література, воно хотіло насолоджуватися п'єсами Расіна і Вольтера. Коли був відновлений порядок, кожний намагався здобути становище у світі; честолюбство перетворилося на лихоманку. Нікому з нас не спадало на думку, що новий порядок, який починався для нас, може породити нову літературу. Ми були французами, тобто нам не бракувало марнославства; ми сповнені були бажання не читати Гомера, а обговорювати його. Саме у цей момент «Курс літератури» Лагарпа, який прославився уже в 1787 році, виявився якнайдоречнішим і задовольнив наші потреби. Ось причина його надзвичайного успіху.

Як примусити наших студентів-юристів забути про цей кодекс літератури? Чекати, доки він застаріє? Але тоді доведеться згати тридцять років. Я бачу лише один засіб: треба замінити його

іншим, треба дати жадібному марнословству наших юнаків шістнадцять томів готових суджень з усіх літературних питань, які можуть обговорюватись у салонах.

Але, скажете ви, запропонуйте розумну, ясну філософську доктрину, і ви примусите забути фрази Лагарпа. Аж ніяк. Нещастя бідної літератури у тому, що вона ввійшла в моду; люди, для яких вона не створена, хочуть за всяку ціну розмовляти про неї.

Тут, пане, я почуваю найсильнішу спокусу розвинути все це на двадцяти сторінках. Я хотів би розгромити нетерпимих класиків або романтиків і висловити основні думки, згідно з якими я у моєму новому шістнадцятитомному «Курсі літератури» судитиму мертвих і живих і т. д. *.

* 1) Ніяких битв на сцені, ніяких страт; речі це епічні, але не драматичні. У XIX столітті серцю глядача огидні жажливі видовища, і коли у Шекспіра кат хоче випалити очі маленьким дітям, то глядачі, замість того щоб тремтіти, починають сміятися, побачивши палиці з кінцями, пофарбованими у червоний колір, які замінюють пруті розпеченого заліза.

2) Чим думки і пригоди романтичніші (розраховані на сучасні потреби), тим більше треба стежити за мовою, яка є умовністю,— йдеться як про мовні звороти, так і окремі слова,— і намагатися писати, як Паскаль, Вольтер і Лабрюйєр [...].

3) Пристрасний інтерес, з яким стежиш за переживаннями героя, становить *трагедію*; проста цікавість, яка дозволяє нам звертати нашу увагу на сотні різних деталей, становить комедію. Інтерес, який збуджує в нас Жюлі д'Етанж¹³⁸, має трагічний характер. «Коріолан» Шекспіра належить до комедії. Поєднання цих двох видів інтересу мені здається дуже складним.

4) За винятком того випадку, коли треба зобразити послідовні зміни, які час спричиняє у характері людини, можливо, трагедія, для того, щоб подобатись у 1825 році, не повинна тривати багато років. А втім, кожний поет робитиме експерименти, в результаті яких, мабуть, один рік виявиться бажаним строком. Якщо розтягувати трагедію на значно більший час, то у кінці її герой буде не тією людиною, що на початку. Наполеон в імператорській порфірі у 1804 році не був уже молодим генералом 1796 року, що ховав свою славу під сірим сюртуком, у якому він назавжди залишиться у пам'яті нащадків.

5) У Шекспіра треба запозичити його *мистецтво*, твердо пам'ятаючи, що цей молодий ткач нажив 50 000 франків прибутку, граючи перед англійцями 1600 року; а в їхніх грудях уже нирівали всі банальні і похмурі жахи, які вони знайшли у біблій і з яких вони створили пурита-

Та не бійтесь; я вважаю, що у нашій надзвичайно цікавій політичній обстановці всяка брошура, більша, ніж на сто сторінок, і всякий твір, більший, як на два томи, ніколи не знайдуть читача.

нізм. Наївна і трохи дурнувата безпосередність, уміння жертвувати собою, неспроможність бути зворушеними деталями сценічної дії і розуміти їх, але зате більша сталість емоцій і сильніша боязнь некла підрізнятись англійцям 1600 року від французів 1825 року. Проте треба ж подібати цим останнім, істотам також тонким, непостійним, скрупульозним, завжди настороженим, таким, що завжди перебувають під владою скороминущих емоцій, нездатним на глибоке почуття. Вони не вірять ні у що, крім моди, але симулюють всілякі переконання — не із свідомого лицемірства, як *capit* * англійських вищих класів, але тільки для того, щоб добре зіграти свою роль в очах сусіда. [...]

Парижанин поважає тільки думку товариства, у якому він постійно буває, він відданий тільки своїм меблям червоного дерева. Отже, щоб створити романтичну драму, яка відповідала б вимогам епохи, треба значно відхилитися від манери Шекспіра і, наприклад, не випадати в тириди, коли маєш справу з народом, який вловлює все з півслова, тоді як англійцеві 1600 року треба було все пояснити докладно і за допомогою численних і сильних образів.

б) Запозичуючи *мистецтво* у Шекспіра, сюжети трагедій ми повинні брати у Григорія Турського¹³⁹, у Фруассара¹⁴⁰, у Тіта Лівія, у біблій, у сучасних еллінів... Чому рукописи Софокла і Гомера не були відкриті у 1600 році, після доби Льва Х? [...]

7. Нам кажуть: *«Вірш є ідеальна краса вислову; вірш — найчудовіший засіб передати дану думку, засіб, за допомогою якого вона справить найбільше враження»*.

Авжеж, це так у сатирі, в епіграмі, у сатиричній комедії, в епічній поемі, у міфологічній трагедії, як «Федра», «Іфігенія» і т. д.

Ні, коли йдеться про трагедію, сила впливу якої залежить від точності зображення душевних порухів і подій сучасного життя. У драматичному жанрі, який у цьому відношенні є протилежним епічній поемі, насамперед мають бути ясно викладені думка або почуття. «The table is full» **, — вигукує Макбет, здригаючись від жаху, коли він бачить, що тінь Банко, вбитого ним годину тому, зайняла за королівським столом місце, яке належить йому, королю Макбету. Який вірш, який ритм може збільшити красу таких слів?

Це крик душі, а крик душі не допускає інверсій. Хіба александрійським віршем ми захоплюємось у словах: «Друзями станемо, Цінна»...¹⁴¹.

* Святенництво (англ.).

** «За столом усі місця зайняті» (англ.).

До того ж, пане, романтики аж ніяк не приховують від себе, що вони пропонують парижанину найважчу річ у світі: *поміркувати про звичку*. Варто лише марнословній людині відмовитися

Візьміть до уваги, що необхідні саме ці слова, а не інші. Коли розмір вірша не вміщує точного слова, яке вжила б схвильована пристрасною людиною, що роблять наші поети з Академії? Небагато хто, а особливо у вісімнадцятирічному віці, настільки знайомий з пристрасями, щоб вигукнути: «Ось точне слово, яке ви знехтували. Те, яке ви вжили, просто холодний *синонім*». Проте найдурніша людина у партері добре знає, що таке гарний вірш. Ще краще вона знає... яке слово належить до *благородної* мови і яке до неї не належить.

Щодо цього вишуканість Французького театру вийшла далеко за межі природності; король, який приходить вночі у ворожий йому дім, питає свого наперсника: «Котра година?» Так от, автор «Сіда Андалузького» не зважився вкласти у його вуста таку відповідь: «Північ, пане». Ця дотепна людина мала сміливість написати два вірші:

На башті Сан-Маркос, неподалік від нас,
Дванадцятю пробило — ви прийшли якраз

Я розвину в іншому місці теорію, простий виклад якої я тут наводжу: вірш призначений для того, щоб зібрати в одному фокусі за допомогою елісів, інверсій, словосполучень і т. д. і т. д. (блискучий привілей поезії) все те, що примушує нас відчувати красу у природі; щодо драматичного жанру, то тут все враження від слова, яке вимовляється у даній сцені, було *підготовлене попередніми сценами*. Лорд Байрон погоджувався з цим розмежуванням.

Як тільки персонаж за допомогою поетичних виразів намагається підсилити враження від того, що він говорить, він одразу ж стає ритором, *якому я не довіряю*, коли в мене є хоч який-небудь життєвий досвід.

Перша умова драми полягає у тому, що дія відбувається в кімнаті, одна стіна якої усунута магичною паличкою Мельпомени і замінена партером. Дійові особи не знають про присутність публіки. Чи може наперсник у хвилину небезпеки не відповісти ясно своєму королю, який питає: «Котра година?» Як тільки помічаєш явний розрахунок на публіку, драматичні персонажі перестають існувати. Я бачу тільки рапсодів, які декламують більш або менш гарну епічну поему. У французькій мові царство *ритму* або вірша починається тільки там, де *допустима інверсія*.

Це зауваження перетворилося б на цілий том, якби я став перелічувати всі безглузді слова, які бідні віршувальники, побоюючись за своє становище у світі, щоранку вкладають в уста романтиків. Класики володіють театрами і всіма літературними посадами, оплачуваними урядом. Молодих людей приймають на вакантні посади тільки за рекомендацією

від звички, як вона наражається на жахливу небезпеку — опинитися у безвиході перед яким-небудь запереченням. Хіба дивно, що французи, більше за будь-який інший народ у світі, тримаються за свої звички. [...]

Мені лишається, пане, просити пробачення за обсяг моїх листів і особливо за прісну простоту моїх фраз. Заради ясності я не навів багато нових ідей, які могли б дуже задоволити моє марнославаство. Я хотів не тільки бути ясним, але й не дати приводу несумлінним особам вигукнути: «Великий боже! До чого ці романтики непереконливі у своїх поясненнях!»

Залишаюся з повагою і т. д.

Лист IX

К л а с и к — р о м а н т и к у

Париж, 3 травня 1824 року.

[...] Признаюсь вам, я зворушений вашою глибокою повагою до Расіна, дуже зворушений. Я вважав не вас, пане, але романтичну партію несправедливою і, насмілюся сказати, нахабною по відношенню до цієї великої людини; мені здавалося, що ця партія

«Напружує короткі рученята,
Щоб громову ту славу задушить».

Л е б р е н

літніх людей, що *працюють у тій же партії*. Фанатизм ставиться в заслугу. Всі раболіпствуючі уми, всяке дрібне марнославаство, яке мріє про професорське звання, про Академію, про бібліотеки тощо, *зацікавлені* у тому, щоб кожного ранку постачати нам класичні статті; і, на жаль, декламація в усіх жанрах є красномовством байдужості, що симулює палку віру.

Втім, досить кумедно, що у той час, коли всі газети вважають літературну реформу переможеною, вони все ж таки мають за свій обов'язок щоранку кидати їм якесь нове і *дурне* обвинувачення, що забавляє нас протягом цілого дня... Чи не здається така поведінка передвісницею розгromу?

Мені здавалося смішним, що декілька розумних людей вирішили дати публіці теорію (бо ви признаєтеся, що ваш романтизм — це тільки теорія), за допомогою якої можна безсумнівно створювати шедеври. Я бачу з задоволенням, що ви не думаєте, ніби якась драматична система здатна створити такі голови, як у Мольєра чи Расіна. Звичайно, пане, я не схвалюю вашої теорії, але все ж таки мені здається, що я зрозумів її. Проте для мене ще багато неясного, і я повинен поставити вам чимало питань. Наприклад, що, на вашу думку, є найвищим досягненням романтичного жанру? Чи повинен я обов'язково звикнути до героїв, заздалегідь відкинутих законодавцем Парнасу? [...] ¹⁴²

Що враз з дітей бороданями стали?

Припускаю на хвилину, що добрі традиції згаснуть, що добрий смак зникне, словом, що все вдасться вам на славу і що великий актор, майбутній спадкоємець Тальма, погодиться через двадцять років грати вашу трагедію у прозі під назвою «Смерть Генріха III». Яка буде, на вашу думку, найвища точка цієї революції? Говорючи зі мною, забудьте про всяку єзуїтську обережність; будьте одверті у своїх словах, як Хотспер ¹⁴³ вашого Шекспіра, яким я, до речі, дуже задоволений.

Залишаюсь і т. д.

Лист X

Романтик — класику

Андільї, 5 травня 1824 р.

Пане!

Якщо ми повернемось у світ 1864 року, то ми побачимо на перехрестях вулиць афіші:

«Повернення з острова Ельба»,

Трагедія у прозі на п'ять актів.

У той час велетенська постать Наполеона примусить забути на кілька століть Цезаря, Фрідріха та інших. Перша дія трагедії, яка покаже французам найдивовижнішу подію в історії, звичайно, повинна відбуватись на острові Ельба у день відплиття.

Глядач побачить Наполеона, втомленого бездіяльністю, який мріє про Францію: «Фортуна мені сприяла під час повернення з Єгипту тим самим морем, яке омиває мою батьківщину; чи зрадила вона мене тепер?» Тут він перериває себе, щоб подивитись у бінокль на фрегат під білим прапором, який віддаляється. З'являється переодягнений аудитор, приносячи йому останній номер «Quotidiénne». Кур'єр, прибулий через шість днів з Відня, каже йому, що його перевезуть на острів Святої Єлени. [...]

Наполсон приймає рішення і наказує готуватися до відплиття. Видно гренадерів, які сідають на корабель. Чути, як вони співають «Актіф». Один з жителів острова Ельба вражений: англійський шпигун, вкрай сп'янілий, падає під стіл замість того, щоб дати сигнал. [...]

Друга дія має відбуватись поблизу Гренобля, у Лафрі, на березі озера, і показати перехід на бік Наполеона першого батальйону 7-го кавалерійського полку, надісланого генералом Маршаном, щоб перетнути вузьеньку дорогу, прокладену між горою й озером.

Третя дія відбувається у Ліоні. Наполеон вже забув свої розумні і демократичні ідеї; він знову починає зводити у дворянство. Після того як небезпека минула, він знову п'яніє, насолоджуючись деспотичною владою.

У четвертому акті ми бачимо його на Марсовому полі з його братами у білих атласних мундирах і своїм «Додатковим актом».

П'ята дія — під Ватерлоо, а остання її сцена — прибуття на скелю Святої Єлени з пророцьким видінням шести років терзань, нищих утисків і вбивства уколами шпильки, яке чинить сер Хедсон Лоу. Тут прекрасний контраст між юним Дюмуленом, який у Греноблі, у першій дії віддає себе Наполсону, і байдужим генералом, який на острові Святої Єлени, сподіваючись одержати орден другого ступеня, вбиває його поволі, так, щоб не могли звинуватити його володаря в отруєнні.

Другий контраст — між другорядними дійовими особами: п. Бенжамен Констан захищає розумну конституцію в Тюільрі перед Наполеоном, який одверто проявляє себе як деспот, розглядає Францію як свою власність, говорить тільки про свою, бо-

напартівську, *власну користь*, і через три місяці граф де Ласказ з гіркотою і ширістю свого камергерського серця оплакує долю імператора, змушеного самому відчиняти перед собою двері.

Ось справді прекрасна трагедія; не вистачає тільки п'ятдесяти років і таланту, щоб її створити. Вона прекрасна, бо трактує одну подію. Хто може це заперечити? [...]

Велика людина має мужність ризикувати; вона досягає успіху; але, сп'яніла від любові до фальшивої слави і атласних мундирів, зраджує народ і гине. Наполеон відданий у руки ката. Ось великий урок: народ має свої хиби, велика людина — свої.

Я кажу, що таке видовище зворушує, що така драматична насолода можлива; що це пасує більше для театру, ніж для епопеї; що глядач, якого читання Лагарпів не обернуло на дурника, не вважатиме себе ображеним сімома місяцями часу і п'ятьма тисячами миль відстані, які тут потрібні.

Залишаюсь з пошаною і т. д.

З а в а

[...] Якби Академія не вважала за можливе засуджувати романтизм тоном зверхності і самозадоволення, непристойним при зверненні до публіки, я б завжди ставився з повагою до цієї застарілої установи. [...]

ЩО ТАКЕ РОМАНТИЗМ? ПИТАЄ П. ЛОНДОНІО

Що таке цей романтизм, про який стільки говорять у нашій Італії? У цій війні я вирішив розвідати позиції обох армій. Ломбардські читачі перебувають на одному крилі битви і, можливо, не мають точного уявлення про те, що відбувається у її центрі.

Втім, нещодавно кілька дотепних людей взяли за перо, щоб спростувати романтичну теорію, не потурбувавшись про те, щоб хоч побіжно познайомитися з питанням. Ось думки з праці професора Віланда¹⁴⁴, перекладеної з німецької мови, у яких,

сподіваюсь, немає нічого *туманного*; я не наслідуюсь відповісти на них категорично.

Пан Дюссо з Парижа, колишній друг славнозвісного Каміла Демулена, у той час молода людина благородного напрямку думок, тепер рішучий «ультра», бібліотекар графа д'Артуа, запеклий ворог усього нового й один з співробітників «*Journal des Débats*», є головнокомандуючим класичної партії. Армія його складається з двох третин членів Французької академії, з усіх французьких журналістів, навіть журналістів-лібералів, і всіх бездарних письменників. Самі лише Лемерсьє і Бенжамен Констан наважуються не повністю поділяти думки п. Дюссо, але вони тремтять.

Ворог п. Дюссо, якого він не називає, щоб не знайомити читача з таким страшним супротивником,— це «*Edinburgh Review*», журнал, що видається у дванадцяти тисячах примірників і який читають від Стокгольма до Калькутти. Це журнал, що виходить раз у три місяці і дає коротенький зміст кращих творів, які з'являються в Італії, у Франції, у Німеччині і в індійських володіннях Англії. У цих статтях в міру потреби редактори викладають *романтичну теорію* — ту ж саму, яка правила за поетику Гомеру, Софоклу, Данте, Аріосто і Тассо.

Пан Шлегель, якого багато хто у Ломбардії вважає вождем *романтиків*,— людина, сповнена забобонів: на тій підставі, що добре вміє перекладати, він уявляє, що вміє мислити; «*Edinburgh Review*» висміяв його теорії.

Очевидно, ми, італійці, повинні були б стояти загалом на боці Данте й Аріосто. Єдиний автор класичного жанру, якого ми маємо,— це Альф'єрі. Та й він позначений рисами романтика... Немає у світі нічого більш романтичного, ніж «*Маскероніана*» і «*Басвіліана*»¹⁴⁵,— поеми, явно основані на наших звичаях і віруваннях; у них наслідування античності обмежено лише кількома вдалим виразами. Піндемонті¹⁴⁶, один з наших великих поетів, з успіхом писав романтичні трагедії. [...]

Німеччина, Англія і Іспанія цілком і повністю на позиціях *романтизму*. Інакше стоїть справа у Франції. Суперечка точиться між п. Дюссо і «*Edinburgh Review*», між Расіном і Шекспіром, між Буало і лордом Байроном.

Це боротьба не на життя, а на смерть. Расін завжди викладає в урочистих і пишномовних монологів те, що Шекспір тільки показує нам. Якщо англійський поет переможе, то Расіна поховать за нудоту, і всі дрібні французькі трагічні поети будуть поховані разом з ним. Наприклад, я не вірю, щоб хоч один класик у світі знайшов у всього Расіна балет, подібний до чудового балету «Отелло»¹⁴⁷.

«Що?— кажуть прихильники класичного жанру.— Ви гадаєте, що я зможу витримати «Макбета», перша сцена якого — пустинна рівнина поблизу поля бою, а друга раптом переносить нас до двору шотландського короля Дункана?»

Я відповідаю їм: чи бачите ви у цьому древньому лісі старий дуб, що, випадково прорісши під скелею, яка заважала йому підніматися прямо до неба, обігнув своїм стовбуром цю скелю, і тепер його стовбур, надія моряка, описує величезну криву і може захистити борти корабля?

Поетики, яких вас у колегі примушували заучувати *напам'ять*,— це тверда скеля, яка подавила ваш природний розум; а ви — могутній дуб, чий стовбур викривлений.

Ваші сини, виховані у душі розумніших учень, будуть позбавлені цих поганих звичок. Дайте категоричну відповідь на такі доводи. Я напад, не гаючи часу, на зайві фрази і передмови, на найнепорушніше і священне у ваших міркуваннях: *на паладій* класичного жанру.

Про єдність часу і місця

Необхідність додержувати єдності *часу і місця* впливає з уявної необхідності зробити драму *ймовірною*. На думку критиків минулого віку (і *critici antiquati* *), не можна повірити, щоб дія, яка триває кілька місяців, могла відбутися протягом трьох годин. «Глядач,— кажуть вони,— не може припустити, що він сидить на лаві театру в той час, як посланці королів від'їжджають з двору свого владаря, прибувають до двору його ворога і повертаються

* старомодні критики (*ital.*).

на батьківщину; в той час, як вигнанець покидає вітчизну, здійснює проти неї повстання, знаходить прибічників і повертається зі збройною силою; або ж молодик, який на очах глядача у першому акті залицяється до своєї коханої, потім оплакує передчасну смерть сина. Розум,— продовжують вони,— обурюється надто очевидною фальшю, і вигадка губить всю свою силу, коли вона до такої міри віддаляється від схожості з дійсністю. Знаючи, що перший акт відбувався в Александрії*, глядач не може припустити, що другий акт відбувається в Римі, тобто у місті настільки віддаленому, що навряд чи навіть чари Арміди могли перенести його туди у такий короткий строк. Глядач твердо впевнений у тому, що його лава не зрушила з місця; він знає також, що високий поміст перед його очима, так званий *palco scenico***, який тільки що зображав площу св. Марка у Венеції, не може за п'ять хвилин перетворитися на місто Лоанго у Китаї».

Так заявляють переможні поетики, яких вважали педантами до настання царства філософії. Пора збити їх пиху і крикнути всім цим старомодним критикам, що вони самовпевнено виставляють як незаперечний закон твердження, спростовуване їх внутрішнім почуттям і серцем у той самий час, як його вимовляє їх язик.

Невірно, що хто-небудь коли-небудь вважав виставу за дійсність; невірно, що який-небудь драматичний сюжет міг фактично викликати віру чи бути прийнятим за реальний, хоча б протягом *одної хвилини*.

Заперечення педантів, яке полягає у тому, що не можна першу годину перебувати в Єгипетській Александрії, а другу — в Римі, припускає, що, коли підіймається *sipario****, глядач переконаний, що він справді перебуває в Александрії, що карета, яка привезла його з дому в театр, проїхала у Єгипет і що він живе

* Натяк на трагедію «Антоній і Клеопатра», у першій дії якої Шекспір божественно зобразив кохання, яке ми відчуваємо щодня, кохання щасливе і вдоволене, і до того ж без домішки скуки.

** сцена (*ital.*).

*** завіса (*ital.*).

в часи Антонія і Клеопатри. Звичайно, уява, яка зробила це перше зусилля, могла б зробити і друге: людина, яка прийняла о восьмій годині вечора театр за палац Птолемеїв, може за годину мати його за мис Акціум; ілюзія, коли ви погодитесь з її існуванням, не має ніяких визначених меж; якщо глядач може повірити, що якийсь актор, давно йому відомий, — це Дон Карлос або Авель, що освітлений кенкетами зал — палац Філіппа II або печера Авеля, то він перебуває у такому екстазі, почуття, яке охопило його, настільки піднесло його над розумом і холодною реальністю, що з висот, на яких він перебуває, душа його може знехтувати всякі вимоги земної природи. Немає підстав думати, щоб душа, яка мандрує таким чином у країні фантазії, лічила години, які відбиває маятник, і кожен повинен погодитись з тим, що людині, яка вважала сцену за поле бою, одна година може здатися століттям.

Але в тім-то й річ, що нас, на жаль, не може опанувати у театрі таке почуття. Інакше яким могутнім, цілющим засобом від душевних страждань був би театр! Глядач досить холодний, коли починає діставати задоволення від прекрасної трагедії. Глядачі весь час зберігають здоровий глузд і добре знають від першого до останнього акту, що театр — це тільки театр і актори — тільки актори. Вони добре знають, що Маркйоні — це Маркйоні ¹⁴⁸ і Бланес — Бланес ¹⁴⁹. Вони йдуть у театр, щоб почути певну кількість віршів безсмертного Альф'єрі, декламованих з жестикуляцією, яка відповідає *sentimenti che esprimono* *, і приємним тембром голосу. Ці вірші стосуються якоїсь події, а ця подія має відбуватися у тому або іншому місці. Але різні події, сукупність яких становить драму, можуть відбуватися у місцях дуже віддалених одне від одного. Скажіть же мені, чи є щось безглузде у припущенні, ніби цей зал спочатку зображає площу св. Марка у Венеції, а потім — острів Кіпр, коли відомо, що цей зал ніколи не був ні площею св. Марка, ні островом Кіпр, а тільки театром Канобб'яна?

* почуттям, які вони виражають (*итал.*).

Що ж до часу, то він минає в антрактах, а постична тривалість дії, яка проходить перед очима глядачів, абсолютно *рівна* реальній її тривалості.

У противному разі вийшло б безглуздя. Якщо у першому акті у Римі ми бачимо приготування до війни з Мітрідатом, то у п'ятому акті, не допускаючи безглуздя, можна було б закінчення війни зобразити у Понті¹⁵⁰. Ми добре знаємо, що немає ні війни, ні готувань до війни; ми добре знаємо, що не перебуваємо ні у Римі, ні у Понтійському царстві, що перед нами немає ні Мітрідата, ні Локулла.

Трагедія являє собою зображення послідовного ряду подій. Чому у другому зображенні не може бути показана дія, значно пізніша за першу, якщо ця друга дія зв'язана з першою так, що їх не розділяє *ніщо*, крім відрізка часу — часу, який більше за щось інше підвладний уяві? Відрізок у кілька років в уяві минає так само швидко, як і декілька годин.

Коли ми міркуємо про події нашого життя, нам завжди доводиться переноситися через великі відрізки часу; ми надумали поїхати у Венецію і одразу ж бачимо себе у Венеції. У зображенні подій життя ми легко дозволяємо нашій уяві зробити зусилля, до якого вона *так звикла*.

Але, заперечать нам, як може трагедія схвилювати, коли вона не створить ілюзії? Вона створює всю ту ілюзію, яка потрібна для трагедії. Коли вона хвилює, вона створює ілюзію як точно зображення дійсності; вона створює ілюзію, показуючи слухачеві, що він почув би сам, якби з ним самим трапилося те, що відбувається на сцені. Зворушує серце не думка про *реальність бід*, які *відбуваються перед нашими очима*, а думка про те, що ці біди *можуть трапитися і з нами*. Коли якась ілюзія заволодіває нашим серцем, то вона полягає не у тому, що актори здаються нам нещасними, а у тому, що ми самі здаємося собі на одну мить нещасними. Ми скоріше сумуємо про можливість нещастя, ніж припускаємо реальні нещастя. Так мати плаче над своєю малою дитиною, тримаючи її в обіймах і думаючи про те, що її може спіткати смерть. Задоволення від трагедії виникає тільки завдяки впевненості у тому, що все це вигадка, чи, краще сказати,

Ілюзія, яка весь час зникає і постійно виникає знову. Якби ми могли на одну мить повірити у реальність убивств і зрад, вони одразу ж перестали б давати нам задоволення.

Наслідкування у мистецтві викликає страждання або радість не тому, що мистецтво вважають *дійсністю*, як говорять *застарілі автори*, а тому, що воно живо нагадує душі про дійсність. Коли наша уява потішена (*galleggrata*) й освіжена чудовим пейзажем Клода Лоррена, ми не припускаємо, що ці дерева можуть укрити нас у своєму затінку, а в цих прозорих джерелах ми зможемо зачерпнути води; але ми *живо уявляємо собі* приємність гуляти біля прохолодних джерел, у затінку прекрасних дерев, чиї віти хитаються над нашими головами. Ми схвильовані, читаючи історію Карла VIII; проте ніхто з нас не вважає цю книгу полем бою під Форново.

Драматичний твір — це книга, декламована з супроводами, які збільшують або зменшують враження від неї. Забавна комедія на сцені справляє ще більше враження, ніж під час читання на самоті. Зовсім інакше стоїть справа з благородною трагедією. Смішне нещастя «*Ajo nell'imbarazzo*» *, коли його з дитиною на руках застає його суворий патрон, може стати ще смішнішим завдяки жартам славного Вестрі¹⁵¹; але який голос і які жести могли б збільшити достойність або силу жорстоких докорів, з якими благородний Тімолеон¹⁵² звертається до тирана Тімофана?

Драма під час читання вражає душу так само, як драма, показана на сцені. Звідси очевидно (у тій мірі, у якій явища духовні можуть бути очевидними), що глядач не вірить у *реальність* дії. Із цього випливає можливість припустити, що між антрактами минає більш-менш довгий відрізок часу; звідси ж випливає, що глядач драми, якщо він не вихований у якомусь *collegio antiquato* **, думає про місце або тривалість дії не більше, ніж читач повісті, який за дві години легко прочитує будь-який життєпис Плутарха. Що? Ви звикли чути, що Цезар і Марія Стюарт говорять віршами; ви спокійно спостерігаєте, як актриса із-за

* «Вихователь у скрутному становищі» (*итал.*)¹⁵³.

** старомодному колегі (*итал.*).

лаштунків презирається з ложами, а людина, вільна від забобонів, не може звикнути до того, що Отелло у першому акті знаходиться у Венеції, а у другому — на острові Кіпр? Якби ілюзія, про яку ви говорите, ніколи її не відчувши, виникла на сцені хоча б на одну мить, то навіть найменш кривава трагедія стала б *жахливою* і зникло б усе задоволення, яке дає мистецтво або досконалість наслідування.

Чи лишаються у вас ще якісь сумніви відносно так званої «повної ілюзії» класиків?.. Висновком з усього цього є правило, яке вражає своєю справедливістю:

Людина розсудлива не стане із марної гордості нав'язувати іншим свої звички як закон. [...]

Погляньте: вся Німеччина здригається і ридає над трагедіями безсмертного Шіллера! Гляньте на Іспанію, що застигла від жаху, бачачи муки, які ладна витерпіти нещасна Нумансія заради національної незалежності *. Гляньте на Англію і Сполучені Штати Америки: двадцять мільйонів чоловік захоплюються піднесеними красотами Шекспіра.

І ми самі відмовимось від захоплюючих утіх *тільки з бажання наслідувати французів*, тільки з поваги до Альф'єрі, який наслідував, сам того не знаючи, французів, бо це був єдиний театр, відомий йому, коли він став писати трагедії! *Così poi pagheremo il fio dell'ignoranza del Alfieri* **. Якби він мав більші знання, якби в шістнадцять років він знав, як ми, Вергілія і Софокла, у тридцять років він знехтував би *букву* закону і піднісся б до його *духу*; у тридцять років він побажав би стати для свого віку тим, чим Софокл був для свого. Але, почавши свою освіту тільки у тридцять років, він надто шанував те, що коштувало йому стільки труда. Він був *несміливий* по відношенню до древніх людей, і тому не міг їх *зрозуміти*. Інакше замість того, щоб наслідувати Расіна, він став би наслідувати Есхіла. Будемо наслідувати французів, якщо цього неодмінно хочуть наші педанти і Альф'єрі, але наслідуймо їх так, як Данте наслідував Вергілія.

* Натяк на трагедію Сервантеса «Облога Нумансії».

** Так ми повинні нести кару за неуцтво Альф'єрі (*итал.*).

Сперечаючись про *єдності* і звертаючись до освіченої публіки, я коротко виклав на двадцяти сторінках те, що якийсь педант розтягнув би на двісті. Я занадто поважаю час моїх читачів, щоб упасти у подібний гріх. Тому я пропущу всі проміжні думки; я кину побіжний погляд на історію поезії.

Для душ, розпечених, розслаблених вивченням грецької мови, здрібнілих завдяки одноманітному кабінетному життю, таких, що не терплять енергійного вірша, якщо вони одразу ж не пізнають у ньому наслідування Гомера,— для таких душ, кажу я, фізично нетерпима мужня поезія Шекспіра, який прямо показує нещастя життя.

Шекспір, інакше кажучи, герой романтичної поезії, на противагу Расіну — богу класиків, писав для міцних душ, загартованих громадянськими війнами *Червоної і Білої троянди*.

У той час англійські душі були такими ж, якими були наші близько 1500 року, коли кінчилося це розкішне середньовіччя, questi tempi della virtù sconosciuta *, найчудовіша епоха італійської історії. У той час ми були людьми; ми відкрито хвалили те, що дарувало нам насолоду. Тепер ми дозволяємо керувати нами людям, чутливим лише для одного марнославства, які, аж ніяк не збираючись віддавати свою душу під владу всіх пристрастей, холодно проводять своє життя у коментуванні стародавніх авторів. Ці *мертві* душі гордовито хочуть наказувати нам,— нам, *живим* душам,— щоб ми повинні любити і ненавидіти, що осмислювати і чому аплодувати,— нам, які так часто почували любов, ненависть, ревності, честолюбство і т. д., між тим як учені почували лише дрібне літературне марнославство, найбільш *дріб'язкову*, мабуть, найбільш нищу з усіх людських пристрастей.

Народ, який у театрі Стадера одверто аплодує тому, що викликає у нього сльози або сміх, ближче до доброго смаку, ніж ми, у кого душі зіпсовані учителем di casa **.

* Ці часи нікому не відомої доброчесності (італ.).

** домашнім (італ.).

Всупереч педантам Німеччина й Англія восторжествують над Францією; Шекспір, Шіллер і лорд Байрон восторжествують над Расіном і Буало. Остання революція потрясла наші душі. Мистецтво завжди іде далеко вперед у перший момент *справжнього* спокою, який настає за політичними конвульсіями. Педанти можуть затримати нас на десять років; але через десять років на чолі всього будемо стояти ми; *необізнані в книжках*, але обізнані з дією і почуттями, ми, що не читали Гомера грецькою мовою, але облягали Террагону і Хірону¹⁵⁴; в усіх галузях ми будемо першими. Втіхи, яких італійці шукають у мистецтвах, стануть на наших очах майже такими ж, якими були вони у наших войовничих предків, за часів архієпископа Вісконті, коли Мілану майже належала корона Італії, коли наші предки вперше зайнялися мистецтвом; вони жили серед небезпек, і пристрасті їх були буйними, а збудити їх симпатії і чутливість було важко; їх поезія зображає дію бурхливих пристрастей. Ці пристрасті вражали їх у реальному житті, і менш сильні враження не могли б вплинути на такі суворі натури.

Цивілізація зробила крок вперед, і люди застидилися неприхованої несамовитості своїх первісних зазіхань.

Чудеса цього нового роду життя викликали величезне захоплення. Утворилися *двори*, яким став здаватися грубим будь-який прояв глибоких почуттів. Спочатку при дворі Людовіка XIV прищепилися церемонні манери іспанців. Зверніть увагу: у Міланській області ці іспанські манери й досі становлять відмітну рису ввічливості наших стариків. Незабаром після цього, за Людовіка XV, манери, ще більш веселі і вільні від будь-якого почуття, остаточно придушили і знищили всякий ентузіазм і всяку енергію. Ось у якому становищі перебувало у Франції вище товариство у 1780 році. Хай пробачать мені те, що я говорю про Францію; антиромантики, можливо, самі не усвідомлюючи цього, бо вони дуже простодушні, хочуть наділити нас усіма забобонами Франції.

Расін творив для цього народу, майже знеосібленого вже за Людовіка XIV завдяки деспотизму Рішельє. Всі освічені люди знають, якої шкоди завдав Рішельє літературі заснуванням Французької академії. Цей найбільший з деспотів винайшов ще деся-

ток інших таких же сильних засобів, щоб позбавити французів стародавньої галльської енергії і сховати під квітами кайдани, які він на них наклав. Було заборонено зображати в трагедії великі події і великі пристрасті; і Расіна, поета розпещеного двору, раба, який обожнював свої кайдани, педанти хочуть нав'язати всім народам замість того, щоб дозволити італійцю писати італійські трагедії, англійцю — англійські, а німцю — німецькі!

А ось що каже романтична теорія: кожний народ повинен мати власну літературу, яка відповідає б його власному характерові, подібно до того, як кожен із нас носить одяг, скроєний по його фігурі. Якщо ми говоримо про Шекспіра, то не тому, що хочемо нав'язати Шекспіра Італії. Ми далекі від такої думки. У той день, коли у нас появиться дійсно національна трагедія, ми відкинемо Шекспіра і його учня Шіллера. Але до цього великого дня Шекспір, я це стверджую, буде давати нам більше задоволення, ніж Расін; я тверджу також, що, коли ми хочемо створити *справді національну італійську трагедію*, ми повинні йти по слідах Шекспіра, а не Расіна. Я тверджу також, що Альф'єрі, як і Расін, — великий трагік, але що у нього ще більше зубожіла (spolpate) убога французька система, що, одне слово, *у нас ще немає справжньої італійської трагедії*. Але повернімося до історії розвитку поезії.

Як дерево, легкий уламок лісів, мчить у потоці, що його несе як по водоспадах, гірських кручах, так і по рівнині, коли цей потік стає спокійною і величною рікою, то під хвилину, то на її гребені, але завжди на поверхні, — так само поезія змінюється відповідно до характеру культури того чи іншого суспільства.

Тридцять років тому нас розслабила розкіш тривалого миру; все було повне достатку, спокою. Справді прекрасне правління Йосифа II і графа Фірміана ¹⁵⁵ доповнювало блага найкращого клімату у світі.

Тепер нас суворо сколихнули жахи війни, юні міланці йшли назустріч смерті. [...] Звисяжці, уникнувши стількох випадковостей, повернулися до нас. Чи не вплине присутність такої безлічі відважних і люб'язних молодих людей, які відвідують приватні гуртки, на звички нашого життя, на наші літературні смаки? Ми

вже не ті, якими були тридцять років тому,— це ясно, ніхто не стане це заперечувати. Але зміна у нашому способі життя ще не встигла вплинути на поезію. Народи Італії ще не насолоджувалися тривалим відпочинком, коли нації шукають емоцій у красивих мистецтвах. Вони ще занадто цікавляться політикою. Та не можна заперечувати, що наш характер став більш визначеним, твердішим; отже, перш ніж увінчувати письменників славою, ми вимагатимемо від них творів, які більше відповідали б національному характерові і завдяки цьому дали б нам більшу насолоду. Публіка буде холодно приймати твори всіх тих письменників, що читають по-грецьки, але не можуть прочитати цього закону у повітрі, яким ми дихаємо. [...]

Англійська поезія стала в наш час, після Французької революції, *більш екзальтованою, більш серйозною, більш пристрасною*. Знадобилися інші сюжети, ніж ті, які задовольняли попередню дотепну і легковажну епоху. Письменники знову повернулися до тих героїв, чиї великі образи надихали енергійні поеми перших строгих авторів; іноді подібних людей доводилося шукати серед дикунів і варварів. Чи знайшов би лорд Байрон серед молодих паризьких франтів похмуру натуру свого Гяура або значно більш зворушливий характер свого Корсара?

Довелося звернутися до віків і країн, у яких вищим класам дозволено було мати пристрасті. У наших сучасників ці вищі класи часто занепадають. Грецькі та латинські класики не могли задовольнити цю потребу серця. Вони здобільшого належать епохам таким же штучним і таким же далеким від наївного зображення бурхливих пристрастей, як і та, яку ми недавно пережили. При дворі Августа панував не кращий смак, ніж при дворі Людовіка XIV. До того ж нам потрібна не література, створена для двору, а література, створена для *народу*; і вона повинна бути розрахована не на народ, який приносить жертви Юпітеру, а на народ, який боїться пекла; ця думка і принесла успіх Данте.

Поети, які стали знаменитими в Англії за останніх двадцять років, більше шукали глибоких хвилювань, ніж поети XVIII століття, але вони, крім того, обробляли сюжети, від яких з презирством відвернувся б вік дотепності.

Навряд чи антиромантики зможуть довго обманювати нас відносно того, чого хоче ХІХ століття. Відмітна риса його — всезростаюча жадова сильних почуттів; а схвилювати мене можна тим, що стосується мене, італійця ХІХ століття, а не римлянина віку Августа чи француза віку Людовіка ХІV. Чи є серед творів наших італійських педантів такі, які за два місяці вийшли б у семи виданнях, як ті романтичні поеми, що з'являються тепер у Лондоні?

Ось цікава різниця: в Англії знову відроджені пригоди, які надихають поезію суворих віків; але герої після їх воскреснення діють і розмовляють далеко не так, як у давню пору їх справжнього життя і першої їх появи у мистецтвах. У ті часи їх розглядали не як рідкісні явища, а просто як зразки *звичайної поведінки*.

У цій первісній поезії ми спостерігаємо скоріше результати, ніж зображення сильних пристрастей; ми бачимо скоріше події, які вони породжували, ніж подробиці їхніх тривог і захоплень.

Читаючи середньовічні хроніки, ми, чутливі люди ХІХ століття, *припускаємо*, що повинні були почувати їх герої; ми великодушно наділяємо їх чутливістю, так само неможливою для них, як вона природна для нас.

Відроджуючи залізних людей давнини, англійські поети не досягли б своєї мети, якби їх вірші зображали пристрасті, тільки малюючи гігантські результати енергійних дій; ми жадаємо *самої пристрасті*. Отже, слід вважати дуже ймовірним, що ХІХ століття відрізнятиметься від усіх віків, які передували йому, точним і полум'яним зображенням людського серця.

Я знаю, що ця теорія здасться дуже неясною старшим представникам італійського театру. І це цілком зрозуміло: публіка знає напам'ять Вергілія, Расіна, Альф'єрі, але лише з чуток знає про «Річарда ІІІ», «Отелло», «Гамлета», «Валленштейна», «Змову Фієско в Генуї», «Філіппа ІІ»¹⁵⁶ Шекспіра і Шіллера. Сліпі супротивники романтичної поезії з досить дурною гордістю користуються цією тимчасовою перевагою. Зручно виступати перед суддями, які здатні вислухати тільки одну сторону. Але рух роз-

почався, істина переможе, і ми побачимо народження *італійської трагедії*.

Повторюю, у цей щасливий день ми не допустимо на нашу оновлену сцену ні трагедії Расіна, ні трагедії Шекспіра. У цей день ми визнаємо, що Альф'єрі прекрасний, але що замість того, щоб читати у серці свого народу, він занадто наслідував французів, ненавистю до яких він, проте, так похвалявся. У цей день ми побачимо, що можемо нарешті зобразити *італійську душу*, глибоко вивчивши середньовіччя, яке ще так сильно впливає на нас, середньовіччя, продовження якого ми є, і відтворюючи його подібно до Шекспіра і Шіллера.

Повторюємо: романтична поезія — це поезія Шекспіра, Шіллера, лорда Байрона. Боротьба не на життя, а на смерть точиться між трагічною системою Расіна і Шекспіра. Дві ворожі армії — це французькі літератори на чолі з п. Дюссо та «Edinburgh Review». Замість того щоб заради Альф'єрі покірливо плентатись у хвості французів, нам краще було б стати на бік Данте; мені здається, Данте значно більший поет, ніж Альф'єрі.

Коли який-небудь молодий чоловік, що не знає грецької мови, хоче бути неупередженим у суперечці, я раджу йому прочитати в музеї Брера французькою мовою такі трагедії Шекспіра: «Отелло», «Бурю», «Короля Ліра», «Гамлета», «Макбета», «Річарда III», «Цімбеліна», першу частину «Генріха IV» заради оригінального характеру Фальстафа і, нарешті, «Ромео і Джульєтту», трагедію, у якій божественний Шекспір зумів зобразити італійські серця. Порівняйте Ромео з яким-небудь коханцем Альф'єрі, і, думається мені, ви побачите, що він вище. Ромео вміє говорити мовою італійського кохання.

Із Шіллера можна прочитати: «Змову Фієско в Генуї», «Філіппа II», якого цікаво було б порівняти з «Філіппом» Альф'єрі, «Розбійників», «Підступність і кохання», «Марію Стюарт», три частини «Валленштейна», «Іоанну д'Арк» («Орлеанську діву»), «Вільгельма Телля».

І лише прочитавши все це, можна висловитися зі знанням справи.

Автор даного твору, вірний *романтичному принципові*, не бо-

реться ні під чиїм знаменом; від одверто висловлює власну думку, не дбаючи про те, ображає вона кого-небудь чи ні.

Втім, для літератури було б корисно, якби поміж людей доброго товариства, які обговорюють яке-небудь літературне питання, були дуже пристрасні супротивники; але ворогами вони бути не можуть. Тільки не треба говорити ніяких ущипливостей; людина, яка починає сердитися, доводить, що вона немає рації.

«До чого всі ці суперечки?» — кажуть холонокровні, але малоосвічені люди.

Всі знають Джотто, стародавнього флорентійського художника; його картини не дарують великої насолоди. Якби Джотто народився у наші часи, на батьківщині Аппіані й Боссі¹⁵⁷, він, звичайно, створив би шедеври, подібні до шедеврів Рафаеля. [...]

У найушлявленіших народів спостерігалася лише одна блиска епоха; в Італії їх було чотири.

Греція звеличує епоху Перікла, Франція — епоху Людовіка XIV, Італії належить слава античної Етрурії, де раніше, ніж у Греції, розквітли мистецтва і мудрість віку Августа, епохи палкого Гільдебранда¹⁵⁸, який зумів без єдиного солдата підкорити собі Європу, що вся складалася з воїнів, і, нарешті, віку Льва X, який цивілізував усі країни, навіть далеку Англію.

Отже, Італія може не на підставі пустих теорій, а на *підставі досвіду* надіятися, що на всіх шляхах, на яких людині дано було прославитися, вона завжди буде одною з перших.

Ми завжди думали, що для всякої тривалої слави за основу править істина, і хоча небо поскупилося дати нам талант, ми думали, що *in causa veritatis omnis homo miles* *.

Про наше середньовіччя я скажу разом з відомим англійським мандрівником Ельфінстоном:

«Нікчемність літератури є симптомом стану цивілізації».

У народів, які користуються громадянською свободою, кожний індивідуум скутий законом принаймні у тій мірі, у якій його скутість необхідна для підтримання прав усіх.

* У боротьбі за істину кожна людина — воїн (лат.).

За деспотизму люди нерівномірно і недостатньо гарантовані від насильства і підкорення несправедливому тирану і його слугам.

У незалежному стані закон не сковує і не захищає індивідумів, і характер людини вільно розвивається в усій своїй енергії. Скрізь появляються відвага і талант, бо і те і друге *необхідне* для існування.

Дикун, наділений позитивними якостями, який робить злочин, кращий за раба, нездатного ні на яку доброчесність.

Ми вважаємо, що дістати мистецтво разом зі злочинами — значить здобути його надто дорогою ціною. Що безумовно, так це те, що Італія, цивілізувавшись близько 1530 року або принаймні позбувшись злочинів, які жахають у середньовічній історії, втратила вогонь, який породжував великих людей. Для Італії краще було б, якби її поглинуло море 22 жовтня 1530 року¹⁵⁹ — в день, коли у Флоренції загинула свобода.

Уяві приємно стежити за примхами слави. Чого не досягла б Італія, якби винайдення книгодрукування передувало на двісті років віку Петрарки і відкриттю рукописів! Тоді Італія у розквіті своєї юності була б отруєна грецькими педантами, вигнаними з Константинополя; ми збагатилися б тисячами шедеврів, створених у відповідності з нашим характером, дійсно створених для нас, а не для греків або французів, і замість того, щоб одержувати зразки з Англії, ми самі поширювали б на півночі культ поетичної істини *романтизму*.

(Ця думка, мені здається, хороша. Я думаю, її слід було б розвинути. Замість того щоб наслідувати Гомера, Тассо наслідував би Данте, який у свою чергу не наслідував би Вергілія).

ПРО СТАН СУСПІЛЬСТВА І ЙОГО СТАВЛЕННЯ ДО КОМЕДІЇ ПІД ЧАС ЦАРЮВАННЯ ЛЮДОВІКА XIV

[...] Навіть у 1670 році, у кращу пору царювання Людовіка XIV, двір являв собою тільки збіговисько ворогів і суперників. Там панували ненависть і заздрість. Чи могла там появитися справжня веселість?

Ці люди, які так широко ненавиділи один одного і, вмираючи після п'ятдесяти років ненависті, питали на одрі смерті: «Як ся має пан такий-то?»*, — ще більше ненавиділи тих, на кого вони звертали увагу тільки для того, щоб гнобити або боятися їх. Ненависть їхня була ще сильнішою через те, що їй передувало презирство. Над усе їх могла образити підозра, що у них є щось спільне з подібними істотами. «*Те, що ви кажете, сину мій, нагадує престонароддя*», — сказав якось Людовік XIV, коли великий король вважав за потрібне зробити свої докори майже образливими. В очах Людовіка XIV, Генріха IV, Людовіка XVIII у Франції було лише два гатунки людей: *благородні*, якими треба було керувати за допомогою честі і нагороджувати блакитною стрічкою, і *чернь*, якій в урочистих випадках кидають купи ковбас та окороків, але яку треба безжально вішати і вбивати, як тільки їй заманеться піднести голос.

При такому стані цивілізації смішне при дворі має два джерела: 1) помилитися у наслідуванні того, що при дворі вважають добрим смаком; 2) скидатися якоюсь мірою манерами або поведінкою на буржуа. [...]

Для того, хто уважно вивчив двір Людовіка XIV, він являє собою не що інше, як стіл, за яким грають у фараона. Отаких людей у відрізках часу між грою і повинен був розважати Мольєр. Комедії, які він написав для придворних «людини-короля», були, мабуть, найкращими і найцікавішими, які тільки можна було створити для такого роду людей. Але у 1825 році ми вже не такі. Громадська думка створюється людьми, які проживають у Парижі і мають не менше десяти і не більше ста тисяч ліврів прибутку на рік. Іноді почуття *гідності* придворних Людовіка XIV ображалось навіть веселим зображенням того, що було для них найсмішнішим і найогиднішим за все: паризького торговця. «*Міщанин-шляхтич*» здався їм мерзенним — не через роль Доранта, побачивши якого, тепер затремтіли 6 пп. Оже, Лемонте та інші цензори, а просто тому, що принизливо і противно так довго бачити перед собою огидну постать п. Журдена, торговця. У Людо-

* Історичний факт. Див. Сен-Сімона.

віка XIV смак все ж таки був кращий; цей великий король хотів надати більшого значення своїм підданам — торговцям, і одним словом він зробив їх *гідними насмішки*. «Мольєр,— сказав він своєму камердинеру — оббивальнику, засмученому презирством двору,— ця комедія мене потішила більше, ніж все, написане вами досі: п'єса ваша чудова».

Признаюся, я не дуже зворушений цим благодіянням великого короля.

Близько 1720 року, коли марнотратство вельмож і система Лоу¹⁶⁰ створили нарешті буржуазію, виникло третє джерело комічного: неповне і незграбне наслідування витончених придворних. [...]

Це нове суспільство 1720—1790 років, ця цілковита зміна, така важлива для історії і політики, мала дуже невелике значення для комедії; за весь цей час не з'явилося жодного видатного комедіографа, люди, здивовані тим, що можуть розмірковувати, з захопленням накинулись на нову розвагу; розмірковувати про існування бога стало чудовою втіхою навіть для дам. Парламенти й архієпископи своїми засудженнями викликали деякий інтерес до цих безплідних розумових вправ; всі із захопленням заходилися читати «Еміля», Енциклопедію, «Суспільний договір»¹⁶¹.

Талановита людина з'явилася лише у самому кінці цього періоду. Академія вустами п. Сюара¹⁶² прокляла Бомарше. Але тепер уже ніхто не думав про салонні розваги, тепер збиралися перебудовувати весь дім, і зодчий Мірабо переміг декоратора Бомарше. Коли скільки-небудь чесний уряд закінчить революцію, все поступово стане на своє місце, незграбні, неприступні для нападів філософські розмірковування будуть поставлені в обов'язок Палаті депутатів. Тоді відродиться комедія, бо всі відчують нестримну потребу сміятися. [...]

ПРО ЖИТТЄВИЙ УКЛАД І ЙОГО ВІДНОШЕННЯ ДО ЛІТЕРАТУРИ

[...] У звичайному житті *манірність* — це мистецтво захищати ображені чесноти, яких у тебе нема. У літературі — це мистецтво тішитися тим, що не дає задоволення. Це фальшиве існування було причиною того, що ми піднесли до небес «Учених жінок» і знехтували чарівним «Несподіваним поверненням» [...] ¹⁶³.

Кажуть, що манірність — доброчесність тих жінок, у яких її немає. Чи не є *літературна манірність* добрим смаком людей, яких природа створила для любові до грошей або для пристрасті до індишок з трюфелями?

Один з найсумніших наслідків розбещеності нашого віку полягає у тому, що світська комедія в літературі нікого вже не може обдурити, а коли якомусь манірному письменникові ще удається викликати ілюзію, то лише тому, що з презирства до нього ніхто не хоче дивитися його комедію вдруге.

Щастя літератури за Людовіка XIV полягало у тому, що тоді їй не надавали великого значення*. Придворні, які висловлювались про шедеври Расіна і Мольєра, мали добрий смак, бо у них і на думці не було, що вони є суддями. Якщо у своїх манерах і костюмі вони завжди прагнули когось наслідувати, то у своїх літературних судженнях вони наважувалися залишатися самими собою. Що я кажу, наважувалися? Вони навіть не давали собі труда наважуватися. Література була дрібничкою; «триматися вірних поглядів на літературні твори» стало необхідним тільки в останні роки царювання Людовіка XIV, коли література успадкувала повагу, з якою цей король ставився до Расіна і Де прео ¹⁶⁴.

Завжди вірно оцінюють речі, коли їх оцінюють безпосереднім почуттям. Кожен має рацію у своїх смаках, хоч якими дивними вони б не були, коли кожен голосує окремо. Помилка стається,

* «Добряк Корнель цими днями помер», — записує Данжо. Тепер були б виголошені чотири промови на кладовищі Пер-Лашез, а наступного дня вони були б надруковані у «Moniteur».

коли говорять: «Мій смак — це смак більшості, смак загальний, тобто *добрий смак*» [...].

Важко сказати, до чого призвела б вишуканість мови, якби царювання Людовіка XIV тривало далі. Уже абат Деліль не користався і половиною слів, уживаних Лафонтеном. Скоро все природне стало б неблагородним і низьким, скоро у всьому Парижі не залишилося б і тисячі чоловік, які говорили б благородно. [...]

По суті, у Парижі можна знайти три або чотири різні мови. Те, що грубо на вулиці Сен-Домінік, природно у передмісті Сент-Оноре і ризикує здатися вишуканим на вулиці Монблан¹⁶⁵. Але писемна мова, яка повинна бути зрозумілою скрізь, а не тільки в Ейль-де-бефі, зовсім не повинна зважати на ці скороминущі моди [...].

ПРО СЦЕНИ, ЯКІ ЗОБРАЖАЮТЬ ЗВИЧАЙ
ЗА ДОПОМОГОЮ ГОСТРИХ СИТУАЦІЙ,
І ПРО «VIS COMICA»

Двір Людовіка XIV великою мірою сприяв розвитку проникливості придворного. Щоранку, як вважав володар, він мав догадуватися, дивлячись в очі монарха, чи не втратив він його ласку, чи він її ще зберігає. Йому треба було розрізняти найменші відтінки, бо найдрібніший жест мав вирішальне значення.

Республіка, навпаки, створює мистецтво спору, серйозні напади й «облогове красномовство», здатне вплинути на маси. Шахрайство міністра завжди легко помітити; трудність у тому, щоб народ помітив і обурився цим. Щоб розпізнати подвійну гру у ласкавому тумані бюджету, потрібні здоровий глузд і терпіння. Треба було мати витончені манери, широкий розум, тонкий такт, який вловлює найменші нюанси, постійну проникливість, необхідну для того, щоб здобути або зберегти ласку нудьгуючого деспота з розбірливим смаком; адже протягом п'ятдесяти років він чув лестоші найлюб'язніших людей Європи. Придворний, який щоранку читав свій вирок в очах короля, у свою чергу вирішував долю людей свого двору і прищеплював їм ту ж звичку до проникливості. Ця звичка скоро стала спільною для всіх французів.

Геній Мольєра одразу ж помітив цю глибоку прозорливість своїх глядачів і скористався нею на їхню втіху і для власної слави. Його п'єси повні *переконливих*, якщо можна так висловитися, сцен,— сцен, які *доводять* характери або пристрасті людей, що беруть у них участь. Чи треба нагадувати вираз «Бідолашна!», модний у наш час, або «Боже, прости йому, як я йому прощаю»; слова Гарпагона «Без посагу!»; із «Витівок Скапена»: «Якого біса він пішов на цю галеру?»; «Ви ювелір, пане Жос» або «Геть, негіднику!»— слова Оргона своєму синові Дамісу, який обвинувачує славного п. Тартюфа,— ці знамениті вирази¹⁶⁶, які збагачили мову?

Все це багато літераторів-класиків називають «*Vis comica*», не помічаючи, що немає нічого комічного у тому, що Оргон проклинає і виганяє свого сина, який обвинувачує Тартюфа у явному злочині; і це тому, що Тартюф відповідає вам фразами з катехізису, які нічого не доводять. Око раптом проникає у надра людського серця, але ці надра викликають скоріше цікавість, ніж сміх. Ми бачимо, як розважливий Оргон дає переконати себе фразами, що нічого не доводять. Ми надто уважні і, смію сказати, надто зацікавлені, щоб сміятися; ми бачимо, що найважче за все довести очевидне, бо люди, яким треба показати його, звичайно бувають сліпі. Ми помічаємо, що показати очевидне, наш постійний засіб впливу на інших людей (бо доводиться переконувати тих, кому не можна наказати), до того ж такий засіб, завдяки якому ми часто досягаємо щастя, раптом може зрадити нас, коли ми будемо найбільше потребувати його; така істина передвіщає певну небезпеку, а як тільки виникає небезпека, менш за все думаєш про легковажні порівняння, які викликають сміх.

У цьому, звичайно, є сила, *vis*; але для чого додавати *comica* (така, що викликає сміх), коли нікому не смішно? «*Vis comica*»— один із виразів старої *класичної* літератури.

Мізантроп Шекспіра, названий «Тімоном Афінським», повний гострих і прекрасних сцен. Але вони не викликають сміху, бо це лише *переконливі* сцени, якщо мені дозволять вживати цей термін. Вони визначають в очах глядача характер мізантропа з незаперечною ясністю— і не по чутках, не по розповідях лакеїв,

але на підставі безсумнівних доказів, на підставі того, що відбувається на очах у глядача.

Завжди похмурий Менехм у комедії цієї назви — мізантроп забавний, і Реньяр скористався ним. Але у бідного Реньяра, завжди веселого, як звичаї Регентства або Венеції, зовсім немає *переконливих* сцен, вони здалися б йому нудними або сумними.

Ці сцени, гострі, але не смішні, дають дуже велике філософське задоволення. Старі люди люблять цитувати їх і потім згадують цілий ряд подій свого життя, які доводять, що Мольєр вірно розглянув глибини людського серця. Ми часто згадуємо ці безсмертні сцени, постійно натякаємо на них, раз у раз у розмові ми закінчуємо ними наші думки; і вони виступають як міркування, або як аксіоми, або як жарти, коли ми цитуємо їх влучно... Ніякі інші сцени не проникнуть так глибоко у французькі голови. У цьому відношенні вони схожі на релігії: минув час створювати їх заново. Словом, створювати такі сцени, очевидно, важче, ніж забавні сцени Реньяра. Оргон, який палко обіймає Тартюфа, коли той, окинувши поглядом кімнату, хоче обійняти Ельміру, являє собою геніальну сцену, але вона не викликає сміху. Ця сцена вражає глядача, вона вражає його здивуванням, якщо хочете, вона *мститься* за нього, але вона *не викликає сміху*.

Виражайте своє захоплення Мольєром якими-небудь іншими словами, наприклад: «Це найгеніальніший з французьких поетів», — я з радістю підпишуся під цим, бо я сам завжди так думав. Але не дамо великій людині засліплювати нас; не будемо наділяти її якостями, котрих у неї немає. Чи можна захоплюватися мерзенним деспотизмом через те, що трон його прикрашала така людина, як Наполеон?

Хоч який Мольєр був великий, Реньяр *комічніший за нього*, він примушує мене сміятися частіше і з більшою охотою, незважаючи на те, що він незмірно нижчий від нього щодо таланту. Чого б тільки досяг Мольєр, якби він писав у 1720 році для двору регента, а не за Людовіка XIV! Нехай Буало каже:

Не пізнаю в мішку, де той Скапен лукавий,
Того, чий «Мізантроп» гучною вкритий славою.

Я залишаю бідоласі Буало, поетові розуму, його статечність буржуа, допущеного до двору Людовіка XIV, і його природну холодність.

Комедія «Мізантроп» подібна до розкішного, блискучого палацу, спорудженого з величезними витратами, але мені нудно у ньому, і час у ньому тягнеться повільно. Комедія «Вітівки»¹⁶⁷ — гарненький замиський будиночок, чарівний котедж, де серце моє радіє, де я не думаю ні про що серйозне...

Невже ніхто не скине іґа педантів? Невже ми знову дозволимо псувати смак нашої славної молоді, яка з таким благородним захопленням плескає красномовним лекціям Кузена і Дону? Її не можуть обдурити політичні маски; невже вона завжди буде обдурена масками літературними? Я хотів би, перше ніж залишити цей світ, посміятися хоч один раз на новій п'есі у Французькому театрі. Хіба це надмірна вимога? І невже пани академіки, — *стан*, з якого під страхом в'язниці заборонено сміятися, — не дозволять нам сміятися навіть тоді, коли ми і не думаємо про їхні видатні достоїнства?

ПРО МОРАЛЬ МОЛЬЄРА

Хоча все, що обмежені люди говорили про «мораль» театру, на мій погляд, не заслуговує великої уваги, проте не важко помітити, що Мольєр не більш моральний, ніж усякий інший. Треба відмовитися від цього аргументу на його захист разом з іншим, давно застарілим: «краса релігійної моралі». Найголовніше те, про що не говорять, — це створити у людей такі інтереси, які спонукали б їх чинити за правилами моралі аж до проявів у тій чи іншій мірі героїзму.

Мольєр зображав дійсність з більшою проникливістю, ніж інші поети; отже, він був моральніший, це цілком зрозуміло. Моральність міститься у природі речей. Чим більше будеш розмірковувати, тим ясніше зрозумієш, що доброчесність — найвірніший шлях до щастя, що у палацах, як і під власною покрівлею, немає щастя без справедливості. Кожному батькові-тирану іноді спадає на думку, що через два тижні після його смерті сім'я його

стане щасливішою. Але ці великі питання викликають гримасу у Талії.

Як тільки ви почнете проповідувати на сцені, як тільки ви почнете лаяти яку-небудь партію або обговорювати якесь спірне питання, ті з ваших слухачів, котрі не позбавлені розуму, вирішують, що ви кидаєте виклик їх марнославному. Замість того щоб сміятися з ваших героїв або співчувати їх нещастям, вони починають шукати доводів, які суперечать вашим. Так всяка домішка політики вбиває літературний твір.

Мольєр аморальний. Я бачу, як при цих словах педанти починають посміхатися. Ні, панове, Мольєра не можна вважати аморальним тому, що він вимовляє слова «обдурений чоловік», або «промивальне»; у його часи вимовляли ці слова так само, як за часів Шекспіра вірили у відьом. Враження, яке можуть справити такі дрібниці, тепер не залежить від волі цих великих митців.

Ще менше можна вважати Мольєра аморальним за те, що син Гарпагона звертається без достатньої шанобливості до свого батька і каже йому: «Мені не потрібні ваші подарунки».

Такий батько заслуговував на такі слова, і єдине, що може спинити старого у його безмежній любові до золота, це боязнь таких слів.

Аморальність Мольєра має глибші підстави. За часів пані Кампан¹⁶⁸ існував схвалений добрим смаком спосіб умирати, женитися, розорятися, вбивати суперника і т. д. Про це свідчать листи пані Дю Деффан¹⁶⁹. Не було жодного житейського вчинку, важливого чи нікчемного, який не був би заздалегідь скутий наслідуванням якого-небудь зразка, і той, хто не скидався на певний зразок, викликав сміх, як людина, що зганьбила себе, виявивши свою глупоту. Це називали «бути людиною поганого тону» [...].

Який-небудь розумний іспанець чи англієць, що приїхав у Францію, міг здатися смішним через те, що у нього немає зразка, і він вдається по допомогу *розу*му,— хай посміються з нього. Можливо, що цей чужинець ухиляється від прийнятих звичаїв через свою розумову вищість, але до кращого ознайомлення суспільство має підставу вважати, що це походить від неучтва,

а незнання дрібних звичаїв,— майте це на увазі,— свідчить про більш низьке суспільне становище і викликає презирство аристократії. Або ж чужинець ухиляється від прийнятих звичаїв з дурного розуму. В усякому разі, якщо новоприбулий через свій розум заслуговує на виняток, нехай він виявить цей розум, захищаючись від нашої критики. Це потішить нас. Коли у 1780 році якийсь мушкетер з'явився о шостій годині ранку до радника парламенту і викрав його у фіякрі, то ввечері, передаючи подробиці цієї події, говорили: «Мушкетер діяв цілком достойно» або «Він поведився дуже непристойно». Внаслідок цього світського вироку мушкетер через два місяці одержував чин капітана кавалерії або чекав якогось іншого підвищення в чині.

Наслідкування прийнятому шаблону і наслідування вільне, у якому можна при нагоді виявити розум,— ось яким способом можна було уникнути насмішок при дворі, і наші батьки називали це «умінням поводитись у світі». Звідси вирази «Так роблять усі», «Так ніхто не робить», «Це ні на що не схоже» такі часті у французькій мові.

Бути предметом насмішки значить втратити *повагу тих, хто тебе оточує*. А при дворі Людовіка XV, де справжня гідність не мала ніякого значення, втратити повагу означало втратити все. Коли через місяць відкривалася «вакансія», якась вільна значна посада, то «громадська думка» двору вирішувала, «смішно» чи «пристойно» панові такому-то претендувати на неї.

Мольєр навіває саме цей страх бути несхожим на інших: ось у чому його аморальність.

Опиралися тискові, не боятися небезпеки тому, що вона *невловима*,— ось що означає *не скидатися на всіх інших*, а між тим якраз це саме потрібне в наш час, щоб жити щасливо або у безпеці від нападок місцевого супрефекта. Всяка несмілива людина, яка жахається небезпеки через її *невловимість*, завжди наштотхнеться на якогось супрефекта, який буде гнобити її, або на старшого вікарія, який писатиме на неї доноси. У Франції такі натури можуть знайти собі пристановище тільки у Парижі, де вони заселяють половину нових вулиць.

За монарха мода допускає лише один взірець, і, якщо мені

дозволять уподобити моду одєжі, лише один «покрій»; при уряді ж, подібному до вашінгтонського, через сто років, коли неробство, марнославаство і розкоші прийдуть на зміну пресвітеріанській нудзі, мода допустить п'ять або шість «покроїв» замість колишнього одного. Інакше кажучи, вона допустить значно більше оригінальності у трагедії так само, як і у виборі екіпажу; в епічній поемі — як і в мистецтві зав'язувати краватку, бо в людській голові все зв'язано одне з одним.

Той же самий нахил до педантизму, який примушує нас у живопису цінувати над усе рисунок, що є майже точною наукою, робить нас прихильниками александрійського вірша і точних правил у драмі, а в музиці — інструментальної симфонії, виконаної грубо і без жодного почуття.

Мольєр викликає у нас жах бути несхожим на інших. Послухайте, що каже Аріст, резонерствующий брат з «Уроку чоловікам», Сганарелю, другому братові, що оригінальничає, — про модний костюм. Послухайте, що Філінт говорить мізантропу Альцесту про мистецтво жити щасливо. Правило все те ж саме: «бути таким, як усі».

Мабуть, ця тенденція Мольєра була політичною причиною милостей великого короля. Людовік XIV ніколи не забував, що замолоду він змушений був тікати з Парижа від Фронди. Від часів Цезаря уряд ненавидить оригіналів, які, подібно до Кассія, уникають загальноприйнятих утіх і створюють їх собі на свій власний лад. Деспот говорить собі: цілком можливо, що це люди хоробрі, до того ж вони привертають до себе увагу і могли б у разі потреби стати вождями партії. Всяка видатна позитивна якість, не санкціонована урядом, ненависна для нього.

Стерн мав цілковиту рацію: ми схожі на *стерті монети*, але не час зробив нас такими, а *боязнь насмішки*. Ось справжнє ім'я того, що моралісти називають *крайнощами цивілізації, відсутністю* і т. д. Ось у чому провина Мольєра; ось що вбиває громадянську мужність людей, таких хоробрих зі шпагою в руці. Ми чуємо жах перед небезпекою, яка, можливо, виявиться смішною. Найвідважніша людина не зважиться віддатися своєму пориву, якщо вона не певна, що йде схваленим шляхом. Зате коли

порив, протилежність марнославству (панівній пристрасті) проявляється у дії, то виникає неймовірне і піднесене безумство, штурми редутів, які наганяють жах на іноземних солдатів і мають назву «*furia francese*» *.

Придушити *громадянську мужність* було головним завданням Рішельє і Людовіка XIV.

Одна мила жінка сказала мені ввечері у своєму салоні: «Подивіться, всі нас покинули: сім жінок сидять на самоті; чоловіки скупчилися навколо столика, за яким грають в екарте або розмовляють біля каміна про політику». Я тихо промовив собі: почасти у цій дурості винний Мольєр — хіба у цьому не позначається вплив «Учених жінок»?

Жінки, смертельно боячись насмішок, якими Мольєр щедро наділяє педантку Арманду, замість того щоб вивчати ідеї, вивчають ноти; матері не бояться насмішок, примушуючи своїх дочок співати:

Di piacer mi balza il cor

E l'amico che fara

(«Gazza ladra») **,

бо Мольєр не згадав публічно про спів в «Учених жінках».

Завдяки цьому прекрасному способі міркування після занепаду легкого жанру (1780) жінки можуть тільки кохати і ненавидіти, у більшості випадків вони нездатні обговорювати або зрозуміти причини кохання чи ненависті.

За часів пані Кампан або герцогині де Поліньяк жінки не були *покинутими*, бо вони чудово, краще за будь-кого, розуміли безглуздість придворного життя, і це цілком зрозуміло, оскільки вони самі брали у ньому участь; а думка двору давала людині багатство. Гострий розум, тонкий такт жінок, їх пристрасне ба-

* французька лють (*итал.*).

** Від радості у мене б'ється серце.

Що ж зробить мій дружок?

«Сорока-злодійка» (*итал.*).

жання здобути своїм друзям матеріальний добробут розвинули в них дивовижний талант до придворного життя і до його зображення. На жаль, предметом суспільної уваги тепер стали інші питання, і жінки, які відстали від подій, не здатні зрозуміти, що робить якийсь «виступ» смішним або гідним захоплення. Вони тільки можуть повторювати слідом за своїм коханим: «Це огидно» або «Це чудово». Але схвалення, доведене до такої міри, зовсім не втішне, а тільки нудне...

На жаль, манія резонерства і пристрасть до хартій оволодівають народами, конституційний дух обійде всю Європу і, помітивши біля своїх ніг «Старі правила пристойності», розіб'є їх одним помахом крила. Тоді загине знамените правило, паладіум житейської мудрості наших батьків: «Треба бути схожим на інших»; тоді виявиться і застарілість Мольєра. [...]

Немає сумніву, що Мольєр цілком заслужив похвалу Людовіка XIV, давши пораду жінкам в особі Белізи: «Стережіться розумнішати».

Суть в тім: жінки розумні, як вони

Уміють розпізнати, де куртка, де штани.

(«Учені жінки», акт II, сцена VII) [...]

Успіхом «Учених жінок» Мольєр хотів зробити неможливим існування жінок, достойних зрозуміти і полюбити мізантропа Альцеста; пані Ролан полюбила б його *. А такий чоловік, при підтримці гідного його серця, яке шанувало б його, міг би стати громадянином — героєм, Гемпденом ¹⁷⁰.

Будьте обережні і пам'ятайте, що деспот завжди почуває страх.

Але, заперечати мені, Мольєр не думав про всі ці макіавеллівські тонкощі, він хотів тільки викликати сміх. У такому разі навіть говорити, що Реньєр аморальний, а Мольєр ні?

Комедія «Учені жінки» — шедевр, але шедевр аморальний і ні на що не схожий. Письменник у суспільстві вже не блазень, який перебуває на утриманні у вельмож; це людина, якій до вподоби мислити, а не працювати, і тому не дуже багата; або ж це співробітник поліції, якому казна платить за його памфлети. [...]

* Ім'ям пані Ролан я називаю всіх жінок *вищого розуму*, які живуть ще й нині.

[...] Крім сентиментальності, яка надає такого блиску «Ренега-ту»^{*171} і «Генію християнства»¹⁷², у нас є і справжня чутливість. Наш народ зовсім недавно відкрив красу природи. Ще Вольтеру вона була цілком невідома; її ввів у моду Руссо зі звичайними для нього риторичними перебільшеннями. Справжнє почуття природи можна знайти у Вальтера Скотта, хоч описи його часто здаються мені розтягнутими, особливо коли вони з'являються серед сцен, сповнених пристрасті. Шекспір приділив належне місце описам красот природи: згадаймо Антонія і його промову до римського народу над тілом Цезаря або Банко, який розмовляє про місце, де знаходиться замок Макбета, і про ластівок, які люблять вити там гнізда.

Через те що за часів Мольєра краса природи ще не була відкрита, її почуття відсутнє у його творах. Це надає його п'єсам певної сухості; вони скидаються на картини у першій манері Рафаеля, до того, як Фра Бартоломео навчив його світлотіні. Мольєр більше за будь-кого іншого був здатний зображати найтонші порухи душі. [...]

Прекрасне і дуже втішне для нас видовище — кохання, яке перемагає справжню філософію. Але мистецтво ще не наважувалося зображати такі речі. Расін міг би зобразити це; але, скутий александрійським віршем, як старовинний паладин був обтяжений своєю залізною зброєю, він нездатний був точно передати відтінки сердечних хвилювань, які відчував краще за будь-кого іншого. Кохання, ця сповнена ілюзій пристрасть, вимагає для свого вираження математичної точності; для нього не підходить мова, яка завжди виражає або надто багато, або надто мало (і завжди відступає перед точним визначенням).

Друга причина сухості Мольєрових комедій полягає у тому, що за його часів уперше почали звертати увагу на найтонші порухи душі. Мольєр ніколи б не написав «Фальшивих признань» або «Гри кохання і випадку» Маріву — п'єси, які ми лицемірно засуджуємо, хоча всі молоді люди почувають велику насолоду,

* Назва одного роману віконта д'Арленкура.

коли чують слова, що злітають з гарних уст м-ль Марс: «Я люблю вас!»

Мольєру важко давався александрійський вірш; він часто говорить надто багато або надто мало; або ж вживає образний стиль, який тепер здається смішним. У нас тільки наївне, старіючи, ніколи не може здатися смішним. Пишномовність суперечить духу мови. [...]

«Про мораль Реньяра»

ДЕКЛАМАЦІЯ

Декламація наша майже така ж безглузда, як наш александрійський вірш. Тальма чудовий тільки у прозі; коли ж йому доводиться вимовляти п'ятнадцять чи двадцять віршів, він звичайно говорить співучим голосом, і під його декламацію можна було б відбивати такт. Цей великий артист був неперевершений, коли він ставав романтиком, сам, можливо, того не усвідомлюючи, і надавав деяким словам своїх ролей простого і природного виразу, який був у Буасі д'Англа¹⁷³, коли у своєму кріслі голови, перед головою Феро, він відмовлявся поставити на голосування пропозицію, що суперечила конституції. Які б рідкісні не були такі вчинки, наше захоплення ними назавжди закріплює їх у нашій душі, і вони виховують художній смак народу. Юрба акторів, що йдуть за Тальма, сміховинна, бо вона набундючена і має похоронний вигляд; ніхто з них не посміє сказати просто так, *якби це була проза*:

Чи знаєш ти Рутілієву руку?

(«Манлій»).

Нехай вони подивляться Кіна¹⁷⁴ у «Річарді III» і «Отелло».

Шкідливий вплив александрійського вірша такий великий, що м-ль Марс, сама божественна м-ль Марс, краще читає прозу, ніж вірші,— прозу Маріво, ніж вірші Мольєра. Не тому, звичайно, що ця проза хороша; але те, що вона, можливо, втрачає щодо природності, будучи прозою Маріво, вона виграє тому, що вона проза.

Якщо Тальма кращий в ролі Сулли, ніж у ролі Нерона, то лише тому, що вірші «Сулли» — вірші у меншій мірі, ніж вірші «Британніка», менш чарівні, менш пишні, менш епічні, отже, більш живі.

«ЛЮТЕР» ВЕРНЕРА
(П'ЄСА, БЛИЖЧА ДО ШЕДЕВРІВ ШЕКСПІРА,
НІЖ ДО ТРАГЕДІЙ ШІЛЛЕРА)

Якби я боявся дошкулити декому, я б не порадив читати перші чотири дії «Лютера». Я б не сказав йому відверто, щоб не дати привід для насмішок класичних рифмомазів: саме у шедеврї Вернера¹⁷⁵ ви знайдете точне зображення Німеччини XV століття і великої революції, яка змінила лице Європи. [...] ¹⁷⁶

Замість того щоб утомлюватися, шукаючи у товстих нудних книжках нарис подій, таких повчальних для нас, сходять у берлінський театр, подивіться «Лютера», романтичну трагедію. За три години ви не тільки визнаєте XV століття, а, побачивши його дії, ви вже більше не забудете його; а для нас, що стоїмо всього лише на півдорозі до революції XIX століття, дуже важливо побачити за три години весь розвиток революції XV століття, подібної до нашої. Назвіть ліберальний принцип Лютером, і схожість стане тотожністю. Ви вже не забудете величного видовища: імператор Карл V судить Лютера на Вормському сеймі. Ви будете глибоко схвильовані. Ось уже п'ятнадцять років, як я не дивився «Лютера» у театрі. Я наче зараз бачу одну сцену, піднесену у своїй простоті. Лютер приймає свого батька і матір; ці старі люди, схвильовані всім тим хорошим і поганим, що розповідають про їхнього сина, незважаючи на похилий вік, зробили довгу подорож у сто миль, аби побачити сина, який пішов від них бідним студентом двадцять років тому. Поєднання простодушності сина, який згадує надто суворі батькові карни, з величчю людини, що розповідає батькові про своє життя і наступні битви, становить, на мою думку, піднесене видовище. Лагідний Меланхтон, Фенелон Реформації¹⁷⁷, присутній при цій ширій розмові. Лютер викладає своєму батькові, саксонському рудо-

копові, своє нове вчення. Щоб було більш зрозуміло, він вживає порівняння з галузі його ремесла. Він хоче говорити якомога простіше; так глядач довідується, за що Лютера переслідуватимуть. Під час цієї розмови стара мати тремтить, чуючи про небезпеки, які Лютеру не вдається повністю приховати; раптом Лютер перериває себе. Він боїться, що ним заволодіє демон гордині. Він не стомлений своєю місією; *його опанував сумнів*; ось геніальна думка, промені якої осявають всю трагедію Вернера. Цей сумнів одразу ж доводить нам, що Лютер щирий. Хто б міг краще зобразити всі відтінки сумніву Лютера, ніж Вернер, що був спочатку палким протестантом, несправедливим до католиків, який недавно помер у Відні (у 1823 році) католицьким священиком, натхненним проповідником своєї нової релігії і навіть єзуїтом? Він закінчив своє життя у монастирі єзуїтів, як і раніше нетерпимий, несправедливий до своїх супротивників, а тому водночас хороший єзуїт і великий поет — великий поет не тільки завдяки своїм прекрасним віршам, але тому, що його безумства довели всім, що він великий поет, — на мою думку, навіть більш великий, ніж Шіллер. Шіллер, чудово володіючи віршем, запозичив з театру Расіна прийом, який полягає у тому, що персонажі запитують один одного і відповідають тирадами по вісімдесят віршів. Цієї скуки ніколи не зустрінеш у шедеві Вернера. А втім, який сюжет міг більше сприяти тираді, ніж історія палкого фанатика, який навертає своїх співвітчизників проповідями? Але Вернер був людиною розумною.

Повертаюсь до цієї особливості трагедії «Лютер»; *її не можна забути*. Якби нам довелося узріти у такому ж вигляді великі події нашої французької історії, ми не знали б сумніву і нам не доводилося б час від часу зазирати в атлас Лесажа¹⁷⁸; всі наші національні катастрофи кривавими рисами закарбувалися б у нашій пам'яті.

Ці слова «криваві риси» попереджають про велику трудність, на яку треба зважати романтичному жанрові; наші літописи до такої міри криваві, наші кращі государи були такі жорстокі, що наша історія щохвилини перешкоджатиме точному її відтворенню. Як зобразити Франціска I, який спалює через підозру у єре-

сі Доле¹⁷⁹, котрого вважали його незаконним сином? Який король у Франції зможе допустити таке приниження своїх попередників, а тим самим влади, яку він від них одержав? Краще приховати все це під пишністю александрійського вірша. Людині, шкіра якої спотворена з народження, потрібні шолом і опущене забрало. Ось чому королі спонукатимуть свої академії до виступів проти романтиків.

Ці останні повинні були піти на поступки, хитрувати, говорити лише частину істини і насамперед щадити марнославство наших дрібних сучасників, одне слово, робити те, що могло б сприяти певному успіхові; але це значило б: проповідуючи романтизм, залишатися класиком. Всі ці перестороги, вся ця напівфальш хороші були сорок років тому. Тепер же, після «Священного союзу», нікого не обдуриш; недовіра, породжена у серцях серйознішими речами, поширюється і на літературні розваги; треба грати з відкритими картами; якщо ти їх ховатимеш, преса одразу ж виявить істину і публіка назавжди нагородить презирством того, хто спробував хоч раз її обдурити.

У ясних і необережних висловах я викладаю те, що мені здається істиною; коли я помиляюсь, публіка скоро забуде про мене; та як би не лаялися класики, презирство не може торкнутися мене, бо я ширший. У найгіршому разі скажуть, що я надаю всьому цьому надто великого значення; за годину я сам стану сміятися над фразою, яку щойно написав: вона викриває людину, яка недавно з захопленням перечитала «Лютера». Але я, мабуть, не викреслю цієї фрази: вона здавалася мені справедливою тоді, коли я писав її, а людина, схвильована видовищем великого подвигу, варта завсідника салонів, який, побачивши холодні душі, примушує себе до суворої розважливості. Можливо, що «Лютер» — найкраща п'єса з часів Шекспіра.

Я хотів би сцену, яка зображала б і супротивну сторону: італійський монах продає свої індульгенції, виторгувані гроші пропиває у шинку з дівкою і затіває бійку з іншим монахом. Ніжна і добра душа поважного Германа, думки якого губляться у небесах, вражена цим видовищем, яке становить головну силу Лютера.

АНГЛІЙСЬКІ АКТОРИ У ПАРИЖІ

Париж, 1 вересня 1822 р.

У Париж прибули англійські актори; вони поставили кілька п'єс Шекспіра. Спершу вони грали у дуже великому і досить добре обладнаному театрі... Збір був п'ять тисяч франків; спочатку все йшло добре. Однак звичайні відвідувачі цього театру, розташованого на перехресті вулиць Сен-Дені і Сен-Мартен,— прикажчики з крамниць на вулиці і у передмісті Сен-Дені. Ці молоді люди звикли бачити у театрі Порт-Сен-Мартен мелодрами, сповнені жахливих подій і тиранів, які *прикидаються*. Їх, що весь день міряють колєнок, мелодрама захоплює; це цілком зрозуміло; вони не знають нічого кращого, і, як кажуть, багато хто з них вважає Шекспіра (якого вони називають Шакаспеар) ад'ютантом герцога Веллінгтона.

За таких умов глядачеві здається нудним розвиток пристрасті; йому потрібні кинджали і безперервна зміна декорацій. Багато такого є і у Шекспіра, але у нього ці ефекти підпорядковані діалогу і послідовному розвитку пристрастей, тоді як у мелодрамах діалог служить тільки для того, щоб призвести до ударів кинджала, викрадень, в'язниць і стрибків з вікна.

Прикажчики з вулиці Сен-Дені знайшли, що «Отелло» (яким дебютували англійські актори) смертельно нудний. Як тільки вони помітили, що не розуміють англійської мови, вони стали свистіти. У третьому акті вони були раптом охоплені панічним жахом, і триста-чотириста молодиків, забувши про національну честь, кинулись тікати, видираючись на сцену і стрибаючи через нещасний оркестр. З'явилася поліція, зчинилася страшенна буча, і перша вистава закінчилася.

Наступного дня на бульварі Порт-Сен-Мартен зібралося тридцять тисяч цікавих і два ескадрони жандармів. Англійських акторів почали освистувати з першої ж фрази «Школи лихослів'я» Шерідана. Але тепер публіка була зовсім інша: ціни були підвищені; цього разу партер заповнили добре зодягнені молоді люди, і галас був менш вульгарний і більш обдуманий.

Мені неприємно говорити про деякі дрібні і не дуже достойні

інтриги людей, завжди вельми дотепних і таких, що посідають високі і поважані публікою пости. Не втаю, що «Miroir», «Constitutionnel», «Courier français» і «Débats» керують думками паризької молоді про театр.

Виняток становлять тільки учні, щоправда, досить численні, одного молодого професора¹⁸⁰, дуже талановитого, а головне, красномовного, який протягом кількох років читав курс філософії; на його лекціях найбільші зали колегів, де йому дозволяли говорити, здавалися недостатньо просторими. Цей молодий філософ, сильний своїм словом і, можна сказати, гідний суперник великої людини (Платона), який є предметом його виняткової поваги, бо він хоче відродити його філософію,— цей молодий професор, бесідуючи про літературу з цілковитою щирістю і анітрохи не думаючи про те, щоб підготувати собі місце у Французькій академії, говорив своїй півторатисячній аудиторії: «Що ж до театру, о мої слухачі, то віддавайтеся просто і без задньої думки враженням вашого серця! Дерзайте бути самими собою, не думайте про правила. Вони не для вашого щасливого віку; у серцях ваших палкі й благородні пристрасті. Сміливо йдіть під театральні склепіння; у мистецтві ви розумієте більше, ніж усі риторичи світу; забудьте про Лагарпа і його послідовників: вони писали тільки для того, щоб надрукувати книгу. Ви ж, виховані десятима роками серйозної праці і наукових занять, віддайтеся своїм враженням. Великодушні юнаки, ви завжди матимете рацію, коли будете проливати сльози, а те, над чим ви смієтеся, завжди буде містити у собі щось смішне».

Та все це лише тінь, слабкий відгомін, блідий спогад про блискучі лекції, які читалися красномовним голосом, що нині замовкнув, до якого прислухалися з такою повагою.

Можна сказати, що цей молодий професор навчив усю кращу частину нашої молоді бути в театрі самим собою і прислухатися тільки до свого внутрішнього почуття. Але благодетельний вплив цих піднесених лекцій сучасного Платона торкнувся лише кола молодих людей, у яких досить засобів до життя, отже, і дозвілля для того, щоб віддаватися заняттям, які дарують тільки насолоду. Було б глибокою несправедливістю обвинувачувати

багатьох студентів — юристів і медиків, які можуть жити у Парижі лише завдяки тяжким жертвам з боку їхніх батьків,— у тому, що вони не присвятили шість місяців свого дорогоцінного часу, щоб скласти собі вірне уявлення про те, якою повинна бути література взагалі і драматична література зокрема у рік 1822-й. [...]

Шекспір утне з нами, поважаними нині авторами водевілів, комедій і єдиних модних зараз трагедій, таку ж штуку, як Моцарт, Россіні та Чімароза — з Лесюером¹⁸¹, Гретрі¹⁸², Лемуаном і Бертоном¹⁸³. Наші трагедії і водевілі багатьом із нас приносять по десять тисяч франків на рік, а крім того, ще й деяку славу. Якщо ми дозволимо грати у Парижі Шекспіра англійською мовою, то ось яка доля нам загрожує: якийсь мерзенний директор бульварного театру, аби не платити гонорару за нові мелодрами п. Гільберу де Піксерекуру або п. Канье¹⁸⁴, виріже ножицями сторінок тридцять з «Отелло» чи «Річарда III» Шекспіра, так невдало перекладених з англійської пані Гізо, і поставить ці п'єси на сцені як мелодрами. Третя або четверта з перепробуваних таким способом п'єс матиме шалений успіх. Якийсь вельможа чи багатій запропонує Тальма, Ліж'є¹⁸⁵ або м-ль Марс вивчити роль в одній із трагедій Шекспіра; змонтовану в такий спосіб трагедію дерзнуть поставити десь у провінції або у Парижі на приватній сцені. З цього моменту — а у наш вік, коли все робиться з такою швидкістю, він може настати у найближчі три роки — «Сулла» і «Регул» здадуться нудними; яка ж доля спіткає п'єси, які ще знаходяться у нас у портфелях?

Проти цього є дуже простий засіб: переконаймо нашу молодь у тому, що вона зробить патріотичний вчинок, освиставши британських акторів. Примусимо освистати їх образливим способом ще раніше, ніж вони розтулять рота. А може,— хто знає?— у них шпурнуть якимсь печеним яблуком чи апельсином? *

Тоді торжество справедливої справи буде забезпечено: перелякані актори повернуться до Англії, а ми, можливо, на десять років позбудемося страху перед Шекспіром.

* Історичний факт.

Не знаю, чи був виголошений такий монолог, але все, про що у ньому говориться, сталося в театрі Порт-Сен-Мартен саме так. [...] Уся стара Французька академія або принаймні головні представники цієї корпорації, що колись користувалися такою пошаною, приєднали свою класичну анафему до політичної анафеми впливових серед молоді газет. Англійські актори були вигнані з театру Порт-Сен-Мартен печеними яблуками. Але привчені, як то кажуть, до подібного поводження тими, кого на театральному жаргоні в Англії називають *gods** (матроси, яких о пів на дев'яту впускають за півціни у королівські театри Ковент-Гарден і Дрюрі Лейн), англійські актори виявили стійкість і мали «нахабство», незважаючи на прокльони «*Migoig*» та епіграми п. де Жуї, дати вісімнадцять вистав у найкрихітнішому театрі Парижа, на горищі, що називають театром на вулиці Шантерен. І там, на довершення нещастя, м-ль Розіна Пенлі здобула репутацію великої актриси. Я бачив, як Тальма та м-ль Марс, які сиділи поруч, із захопленням аплодували тому, як м-ль Пенлі зіграла перший акт «Ромео і Джульєтти» і всю головну роль у «Приборканні непокірної». На жаль, цей успіх лишився безрезультатним: все вище товариство у своїх маетках, а англійську мову в Парижі знає тільки цей клас.

На вулиці Шантерен було мало глядачів, а головне, ці глядачі не належали до того класу, з приводу відсутності якого ми висловили жаль. Під час вистави «Гамлета» вони сміялися над звуками англійської мови; всякий раз, коли Гертруді, матір Гамлета, називали королевою, — слово, яке по-англійськи пишеться *Queen*, а вимовляється — признаємося у цьому, на велику шкоду для Шекспіра — «куїн»¹⁸⁶, — ми чули, як багато молодих людей з партеру, сміючись, повторювали: «А! А! Куїн, куїн!». У цих вигуках моїх сусідів неважко було вловити досаду дрібного обманутого честолобства. Ці славні глядачі уявляли, що знають англійську мову; мабуть, у своїх літературних гуртках вони видавали себе за її знаців; а тут вони побачили, що не розуміють Шекспіра.

* завсідники гальюрки (англ.).

Треба ж було помститися за це розчарування, нестерпне для дрібного маріославства. Цим і пояснюються епіграми «Miroir» і вчені дослідження про те, як кілька п'яних англійських матросів шістдесят років тому прийняли французьких акторів, що під керівництвом Моне давали вистави у Лондоні. Це відбувалось у критичний момент, лондонська чернь була розлючена невдалою морською війною і ще недавно примусила уряд розстріляти бідного адмірала Бінга¹⁸⁷. «Miroir» серйозно рекомендував нам таку поведінку як взірець — нам, французам 1822 року.

Чи будемо ми неправі, коли скажемо молодим людям, які вважають себе філософами і сміються з того, що в Англії слово «королева» вимовляється «куїн»:

«Ах, панове, залиште нам наші вітих, які, на жаль, не ті ж самі, що ваші! Коли правда, що англійські актори нудні, битва закінчиться через відсутність тих, що б'ються; якщо ніхто не стане їх дивитися, вони змушені будуть повернутися додому. Невже, панове, ви хочете перешкодити зазнавати насолоди тільки тому, що не знаєте англійської мови? Яка дріб'язкова заздрість! Ви називаєте себе лібералами і водночас вдаєтеся до такої безглуздої тиранії! Ніхто не заперчує вашої численності; вас чотири тисячі; сто із вас можуть купити десять лож, сто інших займуть партер, і ви можете перешкодити грати всім акторам, яким тільки захочете*. Це тріумф більшості. Але наступного дня після такої ганебної перемоги киньте так високо підіймати прапор Розуму, а головне, годі прикрашати себе ім'ям лібералів, філософів і вимагати для всіх французів свободи у здійсненні своїх природних прав; інакше ви проти моєї волі нагадаєте мені безсмертну комедію «Тартюф», і я теж вигукну: «Ви ліберали — і ви піддаєте інших гонінням!»

ВАЛЬТЕР СКОТТ І «ПРИНЦЕСА КЛЕВСЬКА»

Ці два імені позначають два протилежні типи роману. Чи описувати одягу героїв, пейзаж, серед якого вони перебувають, чи риси їхнього обличчя? Чи краще описувати пристрасі і різні

* Історичний факт, який мав місце у театрі Порт-Сен-Мартен.

почуття, які хвилюють їхні душі? Мої міркування не будуть зустрінуті прихильно. Багато письменників зацікавлені у тому, щоб підносити до небес Вальтера Скотта і його манеру. Легше описати одягу і мідний ошийник якого-небудь середньовічного раба, ніж порухи людського серця. Погано уявити собі або погано описати одягу середніх віків цілком допустимо (ми маємо лише дуже неповні відомості про звичаї й одягу, яку носили у передпокої кардинала Рішельє), але коли автор погано змальовує людське серце і людині видатній, соратнику сина Генріха IV, приписує неблагородні почуття лакея, ми з відразою кидаємо книжку. Всі пам'ятають слова Вольтера. Він давав урок трагічної декламації одній молодій актрисі. Вона з незворушним спокоєм читала сповнений пристрасті уривок.

— Але, пані!— вигукує Вольтер,— тут ви повинні лютувати! Що б ви зробили, якби жорстокий тиран відібрав у вас вашого коханця?

— Пане, я взяла б іншого.

Я не тверджу, що всі, хто пише історичні романи, такі ж *розсудливі*, як ця благорозумна дівчиця; але навіть найпричепливіші з них не стануть обвинувачувати мене у наклепі, коли я скажу, що незмірно легше мальовничо зобразити плаття якогось персонажа, ніж розповісти про те, що він відчуває, і примусити його говорити. Не забудьмо й іншої переваги школи сера Вальтера Скотта; опис плаття, зовнішнього вигляду і положення якого-небудь персонажа, хоч який незначний він би не був, займає не менше двох сторінок. Душевні порухи, які так важко буває спочатку вловити, а потім точно, без перебільшень і побоювань, виразити, займають ледве кілька рядків. Розгорніть навмання який-небудь том «Принцеси Клевської», візьміть із нього перші-ліпші десять сторінок і потім порівняйте їх з десятима сторінками «Айвенго» або «Квентіна Дорварда»¹⁸⁸; ці останні твори мають *цінність історичного документа*.

Вони дають деякі відомості з історії людям, які не знають історії або знають її погано. Ця їхня якість була дуже приємна, я цього не заперечую, але саме вона зів'яне перш за все. Наша епоха зробить крок уперед до більш простого і правдивого жанру,

і приблизна точність манірних описів Вальтера Скотта стане неприємною читачеві настільки ж, наскільки раніше вона йому подобалася. Можливо, слід було б розвинути з більшою докладністю ці побіжні зауваження про майбутню долю нині модних романів.

Подивіться, яка безліч людей зацікавлена у тому, щоб проголосити сера Вальтера Скотта великою людиною. Якою б не була їх кількість, я не одягну маски лицемірства, такого модного у XIX столітті; скажу відверто: я переконаний у тому, що десяти років буде досить для того, щоб слава шотландського романіста зменшилася наполовину. Річардсон користувався у нас такою ж славою. Дідро говорив: «У вигнанні чи у тюрмі я хотів би мати при собі тільки три книжки: *Гомера, Біблію та Клариссу Гарлоу*». Подібно до Вальтера Скотта Річардсон користувався більшою славою у Парижі, ніж в Англії.

Будь-який витвір мистецтва є *прекрасною брехнею*; кожен, хто коли-небудь писав, добре це знає. Немає нічого безглуздішого за пораду, яку дають людям, що ніколи не писали: *наслідуйте природу*. Ох, хай йому чорт, я добре знаю, що треба наслідувати природу. Але до якої межі? Ось у чому питання. Дві людини, рівно геніальні,— Расін і Шекспір — зобразили: один — Іфігенію у той час, коли батько хоче принести її в жертву в Авліді, другий — юну Імогену у момент, коли, за наказом чоловіка, якого вона обожнює, її мають зарізати в горах поблизу від Мілфордської гавані.

Ці великі поети *наслідували природу*; але один хотів сподобатися сільським дворянам, які зберегли ще грубу і сувору простоту, плід довгих воєн Червоної і Білої троянди; другий шукав схвалення чемних царедворців, які відповідно до встановлених Лозеном і маркізом де Вардом¹⁸⁹ звичаїв, хотіли сподобатися королю і здобути прихильність дам. Отже, наслідувати природу — порада, позбавлена всякого змісту. До якої межі треба наслідувати природу, щоб сподобатися читачеві? Ось у чому питання.

Я, здається, змушений відмітити одну елементарну обставину. Якби стенографувати все, що говорилося в Авліді з приводу смерті Іфігенії, то вийшло б п'ять чи шість томів, навіть коли

обмежитися тим, що говорили вибрані Расіном особи. Насамперед довелося б скоротити ці шість томів до двадцяти чотирьох сторінок. Але, крім того, більша частина того, що говорили Агамемнон і Калхас, була б для нас зовсім незрозуміла, а якби ми її і зрозуміли, то нас охопив би жах.

Отже, мистецтво — тільки прекрасна брехня; але Вальтер Скотт був надто великим брехуном. Він більше подобався б душам піднесеним, суд яких кінець кінцем завжди залишається вирішальним у літературі, якби у своєму зображенні пристрастей він допускав більшу *кількість природних рис*. Його персонажі, охоплені пристрастю, неначе соромляться самих себе, зовсім так, як м-ль Марс, коли вона грає роль дурненької. Виходячи на сцену, ця велика актриса крадькома зиркає на глядача. «Не подумайте, що я справді дурна,— говорить цей погляд,— я така ж розумна, як і ви; тільки скажіть мені, хіба я не вмію грати роль дурненької, аби сподобатися вам і заслужити ваше схвалення, предмет усіх моїх бажань?»

Про живописця, у якого був би недолік Вальтера Скотта і м-ль Марс, можна було б сказати: «*Його колориту бракує наївності*». [...]

Я додам: персонажам шотландського романіста тим більше не вистачає сміливості і впевненості, чим вищі почуття їм доводиться виражати. Признаюсь, це над усе засмучує мене у сері Вальтері Скотті. У цьому позначається вся досвідченість судді. Це та сама людина, що, будучи допущена до столу Георга IV, який відвідав Едінбург, з захватом випрошувала келих, з якого король пив за здоров'я свого народу. Сер Вальтер одержав дорогоцінний келих і поклав його у кишеню свого сюртука. Але, повернувшись додому, він забув про цю високу ласку; він кинув свій сюртук, келих розбився, і він впав у розпач... Чи зрозумів би цей розпач сміливий старий Корнель або любий Дюсіс¹⁹⁰. Через сорок шість років сер Вальтер Скотт не буде стояти на тій висоті, на якій стоїть у наших очах Корнель через сто сорок шість років після своєї смерті.

НАЇВНА ВІДПОВІДЬ

(Наївна відповідь філософу, який мені пише: «Мистецтва у Франції загинули; можна відправити по них заупокійну месу; наше століття розумітиме шедеври, але не створюватиме їх. Є епохи художників; є й інші епохи, які породжують людей розумних, надзвичайно розумних, якщо вам завгодно).

Шановний пане.

Щоб бути митцем після Лагарпа, треба мати залізну мужність. Треба думати про критиків менше, ніж молодий драгунський офіцер, який мчить зі своїм ескадроном в атаку, думає про госпіталь і рани. Цілковита відсутність такої мужності заважає всім нашим бідним поетам вийти за межі посередності. Треба писати, щоб робити приемність самому собі, писати, як я пишу вам цього листа: мені сяйнула думка про нього, і я взяв аркуш паперу. Через брак *мужності* у нас нема тепер митців. Чи станете ви заперечувати, що Канова і Россіні — великі художники? Мало хто більше за них зневажав критиків. Близько 1785 року у Римі не було, мабуть, жодного аматора, який не вважав би праці Канови смішними.

При першій зустрічі ви скажете мені, з якого часу почалася епоха, нездатна породжувати митців. Хіба Монті, Байрон, а особливо Вальтер Скотт, не великі поети? Я майже готовий побитися об заклад, що художник Прюдон і поет Беранже будуть відомі нащадкам.

Геніальна людина (припускаю, що їй зараз сімнадцять років) могла б явити нам поєднання високих думок і глибоких почуттів, яке робить людину *генієм*, скоріше у формі патріотичних промов, як генерал Фуа, ніж у формі філософських трактатів, як Руссо, Паскаль та Монтеск'є. Я навіть думаю, що Мольєр, народившись у наш час, волів би бути депутатом, а не комічним поетом. Кожна епоха має геніїв; іноді вони вмирають, *не розквітнувши*, як ті, що народилися у IX—X століттях. Кожна епоха обирає галузь людських знань, на якій вона зосереджує всю свою увагу: тільки у цій галузі і кипить *життя*. За часів Петrarки треба було роз-

шукувати й публікувати стародавні рукописи. У наші дні, на жаль, політика обкрадає літературу, якою займаються за браком чогось кращого.

Маю честь і т. д.

«ТЕАТР КЛАРИ ГАСУЛЬ, ІСПАНСЬКОЇ КОМЕДІАНТКИ»

Комедії, які тепер ставляться у Франції, не щось інше, як ряд багатослівних монологів. Вони часто бувають добре написані й іноді дотепні, але абсолютно позбавлені вправної і правдоподібної інтриги; до того ж вони сповнені показної сентиментальності, фальшивої і слізливої, цілком чужої справжній природі комедії.

Серед цього загального занепаду театру один зовсім молодий чоловік дав публіці збірку п'єс під назвою «Театр Клари Гасуль». Якщо подальші праці автора справдять сподівання, які викликає в нас перша його спроба, то цей молодий чоловік зможе захистити літературу своєї країни від закидів, які ми, всупереч власному бажанню, змушені їй робити. Всі його п'єси цілком оригінальні і нітрохи не копіюють чужих творів; це величезна похвала, якої не заслужив жоден драматичний письменник після Бомарше. Усі модні письменники, усі віршомази, усі версифікатори і всі так звані критики, що завдяки свого роду літературній контрабанді здобули репутацію двома десятками загальників про драматичне мистецтво (які вони одержали у спадщину, виставляючи їх напоказ при всякій слушній нагоді), завдаючи шкоди своїм читачам,— усі ці письменники, тобто вся літературна республіка, *страшенно збентежилася* при появі «Театру Клари Гасуль». На щастя, Бастілії більше не існує, а то Французька академія з духу наслідування (вона до цього така охоча!) зажадала б, звичайно, *кайданів і тюремника* для юного і пахабного новатора, який, коли дозволити йому йти далі своїм зухвалим шляхом, не тільки затьмарить її славу, а й зведе її до нуля. Замість штучних і неправдоподібних інтриг, замість надуманих і фальшиво змальованих персонажів, замість поганої сентиментальності,

запозиченої із «Школи стариків» п. Делавіня, «Хатнього тирана» п. Дюваля та інших таких саме малокомічних комедій, ми знаходимо у п'єсах цієї збірки, особливо у головній із них — «Іспанці у Данії», просту, добре розвинуту і справді цікаву інтригу, жвавий, оригінальний, природний і енергійний діалог, а головне, справжнє і майстерне зображення французького суспільства за Наполеона.

У томі містяться шість маленьких драм, ось їх назви: «Іспанці у Данії», «Жінка-диявол, або Спокуса святого Антонія»; «Африканське кохання», «Інесса Мендо, або Переможений забобон»; продовження тієї ж п'єси: «Інесса Мендо, або Торжество забобону»; «Небо і пекло». У першій з цих п'єс жорстокі, гідні середніх віків звичаї, які Наполеон хотів відродити і до певної міри зумів це зробити, знайшли свого такого ж точного, як і безпощадного живописця. Ця комедія віддає належне Наполеонові так само, як Тацит віддав належне Тіберію. Правдивість її така велика, що вона здається водночас цікавою і жакливою. Наполеон хотів, щоб усі молоді французи були *Шарлями Лебланами* і *французькими резидентами* (два головних персонажі «Іспанців у Данії»). Воєнна машина охарактеризована з величезною точністю в образі Шарля Леблана, лейтенанта імператорської гвардії; таким само точним зображенням цивільного апарату є французький резидент на острові Фюне. Нищість і лиходійство Шарля Леблана у поєднанні з його хоробрістю і боягузством резидента створюють чудовий контраст одвертому, великодушному і дикому героїзмові дона Хуана Діаса, більше відомого під ім'ям безстрашного і нещасного Порльє, прозваного *El marquesito* *, який згодом потрапив у скривавлені пазури Фердинанда VII, іспанського Нерона. Пані де Турвіль і пані де Куланж являють собою шпигунок найвищого розряду. Дія відбувається на острові Фюне у 1808 році; сюжетом є героїчне рішення, прийняте маркізом де Ла-Романа за згодою з англійцями. Цей доблесний іспанець вирішив повернутися до Іспанії і приєднатися до захисників батьківщини. Як більшої його співвітчизників, йому не вистачило критичного розу-

* маленький маркіз (ісп.).

му, щоб зрозуміти, що з двох деспотів краще було мати людину лагідну і розсудливу, яким був Жозеф Буонапарте, ніж дурну, вперту, жорстоку і лицемірну, якою був Фердинанд VII. Він не зрозумів, що Жозеф, не маючи ніяких спадкових прав на країну, повинен був діяти не так безглуздо і більш людяно, ніж законний Бурбон. Він не зметикував, що монарх, який повинен був боятися суперника і завдячував своєю владою деякого роду узурпації, неминуче мав діяти як деспот більш толерантний, щоб мати можливість сказати своєму народові: «Ви бачите, що я — менше зло, ніж той, хто хоче посісти моє місце». Але такого роду міркування були недоступні розумові хороброго солдата, яким був маркіз де Ла-Романа, так само, як вони виходять і за межі намірів молодого автора, який з таким талантом вивів цього іспанця на сцену. Всім відомо, як вправно і як секретно маркіз де Ла-Романа домовився з англійським адміралом про свою втечу; посередником між ними був капітан дон Рафаель Лобо, що служив у той час в англійській ескадрі Балтійського моря. Ла-Романа і англійський адмірал чудово зуміли обманути князя Понте-Корво, який був тоді командуючим французької армії в Данії, перше ніж стати королем Швеції. Такою є тема, так вправно розвинута у цій п'єсі нашим молодим автором. Оскільки читач зможе прочитати її переклад, ми утримаємося від більш докладних відомостей про цю драму, яка навіває нам ще такі останні зауваження. Щоб показати англійському читачеві, з якою безпомилковою точністю автор зобразив у своєму творі звичаї того часу, досить було б сказати, що у Парижі публіка вже називає осіб, які послужили, на її думку, моделями для головних персонажів. Проте автор хотів зобразити тільки пороки часу, але він зробив це з *таким тактом* і з таким глибоким проникненням, що герої його виявилися напрочуд схожими на всіх відомих осіб. Коли потрібні ще докази того, що він не користувався ніякими моделями для своїх образів, досить нагадати, що у той час, коли відбувається дія його драми, тобто у 1808 році, йому самому було всього лише чотири роки. Ясно, що він не міг перебувати у тісних стосунках з гаданими оригіналами драми, у якій він виявив проникливість Тацита... Як високо ці якості ставлять його над

теперішніми так званими драматичними поетами, єдиними хазяями театру і членами Академії! А цими якостями він завдячує своїй незалежності; він ішов тільки за голосом природи, корився тільки вслінням свого серця. Якщо порівняти його героїв, створених із плоті й крові, правдивих і сповнених життя, з героями пп. Дюваля, Етьєна, Делавіня і т. д., то останні здадуться лише блідими копіями, тінями тіней, неясними видіннями, ідеальними і позбавленими всякої індивідуальності: це пусті абстракції, які протягом години висловлюють свої страждання в елегічних віршах.

З побоювання занадто розтягнути цю статтю ми не будемо говорити так само докладно про інші п'єси, приписувані Кларі Гасуль. Ми з тим меншим жалем опираємося цьому бажанню, що наш приклад, можливо, навіє комусь намір взятися за їх переклад. Проте ми у цьому не зовсім певні, ніхто не купує перекладів, бо всі думають, що зможуть прочитати оригінал. «Африканське кохання» — побіжна, але енергійна картина пристрасті, якою вона буває у палких дітей сонця. Її навальну простоту можна порівняти з кращими казками «Тисячі і одної ночі». У «Небі і пеклі» ви знайдете всю тонкість, до якої Маріво привчив аматорів комедії у Франції, особливо у характері фра Бартоломе, інквізитора і розпусника, який сповідує своїх гарненьких парафіянок і в той же час має до них палкі почуття. Трирічне перебування в Іспанії за часів Жозефа Буонапарте дозволяє нам твердити, що після романів Сервантеса немає жодного твору, який давав би таке точне уявлення про звичаї цієї країни, як «Небо і пекло». У «Жінці-дияволі» розпуста іспанських монастирів змальована зі страшною і безпощадною силою. Це нагадує картини Тінторетто. Молодий автор, побоюючись ворожнечі драматичних авторів, чиї грошові справи завдяки йому скоро занепадуть, вважав за краще залишитися інкогніто; він видав ці шість комедій за твори Кларі Гасуль, актриси головного мадрідського театру. Він поділив свої п'єси на дні замість дій, і в кінці кожної комедії головна дійова особа, звертаючись до публіки, говорить: «Шановні панії і шановні пани, пробачте автору його помилки». Ми не маємо сумніву, що французька публіка виконає

його прохання; ми думаємо, що це пророцтво здійсниться, бо цей твір ближчий до природи й оригінальніший за будь-який з тих, які з'явилися у Франції протягом багатьох років. У ньому немає жодного рядка, продиктованого лицемірством або дріб'язковістю дурних правил пристойності. Треба також, звичайно, відзначити, що автор звільнився одночасно і від посередності, і від безплідності — двох хвороб, які в наш час особливо жорстоко терзають французьку літературу. Як ми уже зауважували, він не наслідував нікого: ні Мольєра, ні Детуша; він кинув рішучий виклик цензурі, не жертвуючи жодною рисою характеру, жодним вірним штрихом заради надії побачити свої комедії на сцені. Ця благородна сміливість збудила найсильніший гнів у всіх авторів, які тепер повновладно панують у театрі. Ніщо не могло пролити більш жорстоке світло на їх цілковиту нікчемність, ніж сміливі зарисовки Кларі Гасуль. Щоправда, у цих п'єсах ви не знайдете люб'язних відповідей, дотепів і грайливих слівців, якими рясніють маленькі комедії п. Скріба і п. Леклера, як, наприклад, «Сомнамбула», «Кращий день мого життя» і «Шарлатанство». Можна було б заперечити, що їх не допускали обрані автором сюжети. У всякому разі, цей недолік, якщо його можна назвати таким, менше відчують в Англії, ніж у Франції. Справді, яка-небудь фраза, що малює характер людини, задовольняє француза лише у тому разі, коли вона водночас пікантна й епіграматична. Це, звичайно, єдина якість, котрої бракує оригінальному авторіві комедії Кларі Гасуль.

З «САЛОНУ 1824 РОКУ»

[...] Як виявляється, люди, що збираються у цьому році судити про салон, групуються у дві, дуже рішуче настроєні партії. Війна вже почалася. Критики з «Journal des Débats» хочуть бути класиками, тобто у всьому брати за взірець Давіда, і вигукують: «Усяка постать на картині повинна бути копією статуї»; а публіка має бути у захопленні, навіть помираючи з нудьги. «Constitutionnel» зі свого боку не шкодує пишних фраз, дещо розпливчастих,— така вже вада нашого століття; але кінець кінцем він

відстоює нові погляди. Він має сміливість твердити, що мистецтву повинно бути надане право зробити крок уперед навіть після п. Давіда, і що самого вміння зобразити на картині багато прекрасних, дуже вірно намальованих м'язів ще не досить. Дивна претензія — бажати, щоб французька школа живопису була *зупинена* у своєму розвитку, наче банківський купон, тільки тому, що на її долю випало щастя породити найвизначнішого з художників XVIII століття — Давіда.

Щось на зразок дуелі між двома приблизно однорідними талантами, між двома художниками, улюбленцями публіки, які заробляють великі гроші: Гране¹⁹¹ і Орасом Верне, вразило мене, як тільки я зайшов у великий зал. «Кардинал Альдобрандіні» Гране, експонований поряд з батальною картиною Ораса Верне. [...]

Я бачив дві або три тисячі *битв* на картинах; дві або три я бачив у натурі, і цього для мене досить, щоб визнати за шедевр твір Ораса Верне у порівнянні з картиною Гране. В самому тільки небі на цій картині більше правди і природності, ніж у двадцяти пейзажах, з захопленням сприйнятих знавцями. [...]

У «Святій Женеv'єві», що роздає бідним своє майно під час голоду» п. Шнеца дещо виконано відмінно. Ось художник, який володіє колоритом. Яка шкода, що це полотно позначене головним недоліком французької школи — відсутністю світлотіні! [...] Шнец, на мою думку, має всі дані для того, щоб стати великим майстром; він правдивий, а в наші часи це чимала похвала. [...]

Маленька картина Гюдена з жажливою правдивістю зображає розбурхані морські хвилі. Ще раз: хай живе *правда!* Ми відчуваємо у ній гостру потребу за нинішнього стану нашої школи: але чи простить публіка тому, хто насмілиться її висловити? [...]

Величезне полотно за підписом Абея де Пюжоля зображує «Германіка, який віддає останню шану костям римлян, загинлих разом з Варом».

Ось французька школа, якою вона була два роки тому. Римський воїн, який переховувався у лісах, віддає Германіку знамено свого легіону. Ви б ніколи не здогадалися, який костюм об-

рав собі цей солдат, що так давно животіє в холодних лісах Вестфалії. Він абсолютно голий, бо нагота учням Давіда необхідна. Германік привертає до себе увагу сентиментальним виразом обличчя, який у наші дні, можливо, дуже зворушливий, але за часів Тіберія ще, на жаль, не був винайдений. Втім, суть справи тут у релігійному обряді, тобто у найпростішому і найвеличнійшому з усього, що було у царственного народу. У цій картині є місця, прекрасно рисовані, деякі з них і намальовані досить непогано, але мало хто дивиться на неї. [...]

Ми живемо напередодні перевороту у мистецтві. Великі картини з зображеними на них тридцятьма оголеними фігурами, скопйованими з античних статуй або запозиченими з незграбних п'ятиактних трагедій у віршах, звичайно, дуже поважні; але що б про них не казали, вони починають наганяти нудьгу, і, якби тепер з'явилися «Сабінянки»¹⁹², усі б вважали, що персонажі цієї картини позбавлені почуття і що у будь-якій країні безглуздо йти у бій без одєжі. «Але ж так звичайно зображають на античних барельєфах!»— вигукують класики у живопису, люди, що присягаються ім'ям Давіда і неспроможні вимовити трьох слів без того, щоб не згадати про *стиль*. «Та яке мені діло до античного барельєфа! Постараємося краще створити хороший сучасний живопис. Греки любили наготу, ну а ми ніколи її не бачимо. Скажу більше: вона нам огидна».

Не звертаючи уваги на вигуки моїх супротивників, я викладу публіці просто і відверто те, що я почуваю, дивлячись на кожну з тих картин, які вона удостоїть своєю увагою. Я поясню свою особисту точку зору. Моя мета — домогтися того, щоб кожний з відвідувачів виставки заглянув у свою душу, усвідомив, що він почуває, і склав би собі таким чином свою власну думку, навчився бачити відповідно до власного свого характеру, своїх смаків, панівних пристрастей,— якщо тільки у нього є пристрасті, бо, на жаль, вони необхідні, щоб тямити у мистецтві. Відвернути разом з тим молодих художників від школи Давіда і від наслідування Ораса Верне — таке моє друге завдання; до нього спонукає мене любов до мистецтва. [...]

[...] Посадіть у в'язницю найзвичайнішу людину, яка зовсім не тямить у мистецтві і в літературі, словом, одного з тих роззяв-нероб, яких така безліч у величезній столиці, і, коли він отямиться від першого страху, скажіть йому, що його звільнять, якщо він буде спроможний виставити у салоні голу фігуру, бездоганно намальовану за всіма правилами школи Давіда. Ви здивуетесь, побачивши в'язня, якого піддали цьому випробуванню, через два або три роки знову у вищому світі. Справа у тому, що рисунок чіткий, за всіма правилами, наслідую античність, як цього вимагає школа Давіда, являє собою точну науку, таку ж, як арифметика, геометрія, тригонометрія тощо; тобто при безмежному терпінні і блискучих здібностях якого-небудь Барема можна у два-три роки вивчити і бути здатним відтворювати за допомогою пензля форму і вірне положення тієї сотні м'язів, якими вкрите тіло людини. Протягом тридцяти років, доки тривало тиранічне правління Давіда, публіка примушена була під загрозою обвинувачення у поганому смаку вірити, що терпіння, без якого не можна засвоїти точну науку рисунка, і є геніальність. Ви, можливо, ще пам'ятаєте прекрасні картини з голими фігурами пані Ікс? Останнім проявом цього наряду була картина «Під час потопу» Жіроде, яку можна бачити у Люксембурзькому музеї.

Але повернімося до нашого в'язня, якого ми замкнули в одну з веж Мон-Сен-Мішеля. Скажіть йому: «Ви будете вільні, коли зможете відтворити так, щоб було зрозуміло усім, відчай коханця, який раптом втратив свою кохану, або радість люблячого батька при поверненні сина, якого він вважав померлим». Бідолаха виявиться фактично засудженим на довічне тюремне ув'язнення. Справа у тому, що, на біду, для багатьох художників почуття *не точна наука*, якій може навчитися перший-ліпший неук. Щоб бути спроможним зображати пристрасні, необхідно спочатку самому побачити, самому відчувати їх невситиме полум'я. Візьміть до уваги, я зовсім не тверджу, ніби усі пристрасні люди — хороші художники; я кажу тільки, що всі великі художники були пристрасними людьми. І це рівною мірою справедливо по відношенню до будь-якого виду мистецтва. [...]

Школа Давіда здатна зображати *тільки тіла*; вона *рішуче неспроможна зображати душі*.

Ось та якість, або, вірніше, відсутність якості, що перешкодить багатьом відомим картинам, піднесеним до небес за останні двадцять років, здобути визнання у наших нащадків. Вони добре намальовані, рисунок у них виконаний з усім знанням справи, все це так, але від них віє *нудьгою*. Ну, а коли мистецтво починає викликати нудьгу, усе пропало. [...]

Обурені голоси заявлять, що я несправедливий, що я зводжу наклеп. Але, прошу вас, знайдіть у салоні цього року хоч одну картину, яка виражала б ясним і зрозумілим для публіки способом яке-небудь людське почуття, який-небудь душевний порух. Я даремно зробив цей дослід учора, у суботу, разом з трьома друзями. Якщо підійти до нинішньої виставки з цього погляду, яким самотнім відчуваєш себе тоді серед двох тисяч картин! Я вимагаю від живопису душі, а ця безліч фігур найрізноманітніших націй, з різною будовою тіла, взятих із історії, із легендарних переказів, із поем Оссіана, із подорожі Форбена¹⁹³, тощо — все це для мене, якій шукає душі, лише *неосяжна людська пустеля*...

Хочете знати, на що натрапляєш часто-густо цього року у салоні замість експресії? Наслідкування поз Тальма.

Що, наприклад, являє собою «Клятва трьох швейцарців, які присягають свободі вітчизни» пензля Штейба? Я бачу тут досить добре зображене місячне світло і туман на високих горах, — кажу це з задоволенням; але ж немає нічого легшого за подібне наслідування природи; це пояснюється дуже просто: таке місячне освітлення, що зобразив нам Штейб, ми спостерігали вісім чи десять разів у своєму житті; але наш спогад про нього зберігся у невизначній формі, і тому варто комусь передати це освітлення більш-менш вдало, як ми вже кричимо про чудо. Що знаходжу я у фігурах трьох швейцарських героїв? Чи був я зворушений чимось *правдивим*, справді запозиченим у природи? На жаль, ні; я бачу всього тільки копію з копії. Ці три герої, які мають такий благородний вигляд, є всього лише трьома копіями Тальма у різних ролях. Тальма, роблячи той чи інший з цих жестів, які *тривають*

на сцені одну мить, був би чудовий; ці ж люди, заклакні у скороминущих жестах Тальма, мають вигляд якихось балаганних блазнів. Я не бачу тут аж ніякої простоти, аж ніякої безпосередності...

Подивіться ще — дві копії Тальма, тільки у крупному масштабі. Підійдімо до «Марія у Карфагені» Коньє. Посол претора Секстилія і Марій — знов-таки лише дві істоти, одержимі трагічним пафосом, які думають тільки про те, як зірвати оплески у партері. Усього, що просто, усього, що безпосередньо, уникає цей великий актор. [...] Навпаки, для живопису простота і наївність — це скарб.

Чи завгодно вам глянути на іншого Тальма, тільки вже у гіршій передачі? Ось він, на картині Овре «Святий Людовік у в'язниці». Святий Людовік тут списаний з Лафона у п'єсі Ансело «Людовік IX».

Я міг би назвати двадцять картин у тому ж роді, наприклад, щоб не перелічувати усіх, «Великого Конде у Венсенській в'язниці, який поливає гвоздики»... Цей герой з трагічним виразом обличчя настільки поглинутий розгляданням неба — викапаний Тальма в «Едіпі», — котрий зовсім не помічає, як його рука, що *вигравала битви*, поливає замість горщика з гвоздиками пісок алеї. [...]

[...] Кілька місяців тому я пішов подивитися «Родину хворого» — невеликий твір, що не являє собою нічого особливого, два роки тому виставлений покійним Прюдоном. Не минуло і двох хвилин, як я відчув, що зворушений до глибини душі: я прийшов, щоб подивитися ремесло Прюдона, як він відтворює колорит, світлотінь, який у нього рисунок; я ні про що не міг думати, як тільки про відчай цієї нещасної родини. Такий електричний вплив справляє на нас *правда*, і саме цього особливо бракує в даний час: *правди у зображенні людських почуттів*. [...]

На мою думку, можливо, дещо химерну в наш час, *красні мистецтва* ніколи не повинні зображати *неминучі* лиха людства. Мистецтво лише збільшує силу їх впливу, а це — сумне досягнення. [...]

Є одна жінка у «Потопі» Жіроде, яка щоразу викликала моє палке захоплення; це тому, що вона дуже гарна, а краса долає жах у моєму сприйнятті: лишається тільки благородна і *трохи умиротворена* скорбота, єдино допустима у красних мистецтвах. [...]

Художник повинен завжди, якщо це тільки не суперечить сюжетові, намагатися показати нам найвищий ступінь краси, якого він може досягти. Ось один із закидів, які я збираюся зробити Орасу Верне,— не в тому розумінні, що автор «Застави Кліші» неодмінно мусив перетворювати в Аполлонів Бельведерських маленькі фігурки на своїх батальних картинах, а в тому розумінні, що він міг би іноді вмішувати у себе на передньому плані портрет одного з тих гарних юнаків, яких іноді зустрічаєш серед наших унтер-офіцерів. Подивившись багато творів Ораса Верне, «Битву під Жеммапом», наприклад, скажеш, мабуть, що цей художник любить потворність. Я не вимагаю ідеальної краси, я вимагаю тільки, щоб були зображені обличчя генерала Гоша ¹⁹⁴, генерала Дебеля, генерала Кольбера ¹⁹⁵, які свого часу викликали захоплення армії.

Мені розповідали, що кілька років тому, через те що Сігалон вперто продовжував дивитися на природу своїми власними очима, замість того щоб копіювати вчителя ¹⁹⁶, цей останній вигнав його зі своєї майстерні, порадивши підшукати собі посаду в управлінні непрямих податків. Хотілося б, щоб цей анекдот не був вигадкою; він був би дуже корисний для багатьох знавців і переконав би мене у тому, що з Сігалона буде великий художник.

[...] Скільки б я не намагався, я нездатний милуватися Делакруа і його «Хіоською різнею». Мені весь час здається, що ця картина спочатку мала зображати чуму, але потім художник, начитавшись газетних повідомлень, зробив з неї хіоську різню. [...]

Делакруа, так само, як Шнец, не позбавлений почуття колориту; а це вже чимало у наш вік *рисунка*. Я ладний вважати його учнем Тінторетто: його фігурам властивий рух.

У «Journal des Débats» позавчора була висловлена думка, що в «Хіоській різні» відчувається щось *шекспірівське*. Я вважаю,

що ця картина посередня внаслідок безглуздої трактовки сюжету, а не просто тому, що вона нікчемна, подібно до багатьох класичних картин, які я міг би назвати і які я стережуся приписувати школі Гомера, чия тінь повинна здригнутися від жаху, дізнавшись, що кажуть і що роблять від його імені. У Делакруа завжди буде та величезна перевага перед авторами великих картин, якими вкриті стіни головних залів, що принаймні публіку його твори дуже цікавлять. А це важливіше, ніж читати собі похвали у трьох-чотирьох газетах, які дотримуються старих понять, і, неспроможні їх спростувати, перекручують нові.

Сьогодні вранці, проходячи галереєю Аполлона, я почув, як чийсь приємний голос проникливо, без особливої високомовності сказав: «Це чарівно!» Я подивився: мова йшла про «Катання у човні Сен-Пре і Жюлі по Женевському озеру» (четвертий том «Елоїзи»). Ця картина Лепренса справді прекрасна. Туман над озером і вода на веслі човняра відтворені з найдосконалішою правдоподібністю. Почуття обох персонажів передано з великою майстерністю. Сен-Пре — та пристрасна людина, яку хвилює безліч палких поривань, зображена Руссо так красномовно в одному з найменш пишномовних листів його славнозвісного роману. Менш задоволений я постаттю Жюлі — Жюлі у Лепренса — молоденька дівчина, здивована тим, що вона чує. [...]

Давід перетворив нинішню французьку школу в першу школу в Європі; цей великий художник, у якому вражає сила характеру, що дала йому сміливість знехтувати жанром різних Лагрене і Ванлоо¹⁹⁷, був новатором і як такий збереже свою славу назавжди. Але майстри, яких тепер вважають його послідовниками щодо малюнка, всього лише наслідувачі, і я дуже побоююсь, як би нащадки не прирівняли їх до всіляких Вазарі і Санті ді Тіто, що по відношенню до Мікеланджело грали ту саму роль, яку вони грають нині по відношенню до Давіда. [...]

Є одна річ, на яку наші художники, досягши слави, майже так само скупі, як і на зображення душевних порухів: це *краса*. Ніколи потворне не було у такій шані, як на цій виставці.

[...] Більшість портретів на виставці має такий вигляд, ніби зображені на них люди грають на сцені. Найнеприємніша з вад сучасної цивілізації — бажання *справляти ефект* — перенесена цілком з салонів передмістя Сент-Оноре у зали Лувру. [...]

Руйяр, мабуть, найкращий портретист на виставці: колорит у нього позначений більшою силою, ніж у Верне, у його картинах багато розуму і запалу; було б добре, якби в них було більше простоти і природності [...]

Шедевром Руйяра мені уявляється портрет за номером 1492. Це чоловік, високий на зріст, у чорному фрак, з великою стрічкою Почесного легіону. Обличчя надзвичайно живе; неможливо, щоб такий портрет не відзначався різкою подібністю. Видно, що митець вловив удалий момент, хвилину натхнення у своєї моделі... Мені дуже хотілося б, щоб, наслідуючи відомий сонет Лопе де Веги про правила Арістотеля, Руйяр експонував свій власний портрет, намальований з тою самою простотою і природністю, як і рафаслівський портрет Льва Х. Лев Х був могутнім государем; він завжди лишався великим вельможею; незважаючи на це, він дозволив зобразити себе добродушним і простуватим і зовсім не намагався справити враження про свій характер, надавши собі поважного вигляду; це тому, що Лев Х був Медічі, а епоха його була епохою Рафаеля, Мікеланджело і Тіціана; а більшість наших портретів, намальованих у цьому році, у ту велику епоху були б сприйняті як вправно виконані карикатури.

Втім, один портрет є блискучим винятком — це голова чоловіка у галереї Аполлона... Ім'я художника — Детуш... У цьому малому полотні я знаходжу зникле у Франції після смерті Прюдона мистецтво — *світлотінь*, річ настільки тепер у нас рідкісну, як і *правдива передача душевних порухів*. [...]

В Ерсана є прекрасні портрети, дуже старанно намальовані, наприклад, портрет п. де Рішельє або портрет жінки, який недавно повісили біля входу до головної галереї; але все це холоднувате і позбавлене експресії.

Хоч який поганий портрет п. де Рішельє пензля сера Томаса Лоуренса, у ньому все ж таки більше виразності, ніж у портреті пензля Ерсана. Манера Лоуренса — перебільшена небалість

таланту. Признаюся, я не розумію, що створило цьому художникові його славу. Він добрий для нас тим, що прагне досягти правдоподібності засобами, прямо протилежними тим, які застосовують французькі живописці. Його фігури не здаються *дерев'яними* (прошу дарувати мені це професійне слівце); але, правду кажучи, хорошого у них мало. У жінки на його портреті рот здається куском червоної стрічки, наклеєної на полотно. І з подібним талантом можна в Англії мати славу першого художника! Або Лоуренс вміє дуже спритно влаштовувати свої справи, або наші сусіди у Лондоні дуже мало тямлять у мистецтві. Не підлягає сумніву, що Орасу Верне жіночі портрети не вдаються: він не вміє передавати відтінків шкіри; жінок він малює тими самими *мазками*, що і чоловіків; і все-таки його портрет жінки, голова якої у тіні, котрий висить поруч з жіночим портретом Лоуренса, ліворуч від входу до головної галереї, у сто разів кращий за картину англійського художника.

Якщо перший лондонський портретист досить посередній і аж ніяк не вищий за Карла Ванлоо, то нам на втіху Англія надіслала цього року чудові пейзажі пензля Констебля. Не знаю, чи можемо ми їм щось протиставити. *Правдивість* одразу ж вражає і захоплює у цих чарівних творах. Недбалість у працях Констебля навмисно підкреслена ним, і співвідношення планів у них недостатньо витримане, до того ж у них немає нічого ідеального: але його чудовий пейзаж, з собакою ліворуч, наче дзеркало, передає природу і повністю заслоняє великий пейзаж Ватле, що висить у великому залі майже поряд з ним.

Успіх прекрасного обличчя на картині Дроллена «Поліксена» зростає з кожним днем: сьогодні вранці це було вже справжнє захоплення. Ось нарешті обличчя, яке передає душевний порух способом, доступним глядачеві. Порівняйте цей успіх з успіхом жіночої фігури у «Леоніді» Куде або з успіхом величезного полотна «Каяття Магдаліни»¹⁹⁸ і ви побачите: *що не кажи*, а епоха прекрасної мускулатури минула. [...]

[...] Наша школа, що так добре вміє ідеалізувати мускулатуру, неспроможна створити обличчя, хоча б такі ж гарні, як ті, що спостерігаються в житті. Усі мадонни Рафаеля не щось більше, як ідеалізовані портрети. [...]

Серед багатьох картин, зібраних у музеї, на мою думку, тільки у двох є *повітря*. Вираз, який я шойно наважився вжити, італійський, і я не знаю, як мені висловлюватися в Парижі, щоб не викликати осуду з боку осіб, які обстоюють вживання правильних термінів. Ви стоїте перед картиною. Незалежно від будь-яких міркувань, ваше око бачить, що персонаж, якого художник вмістив на другому плані, знаходиться кроків на вісім або на десять далі від вас, ніж той, якого він зобразив на передньому плані. *Наявність повітря* між цими персонажами сприймається вашими почуттями. Так ось, дві картини, на мою думку, чудово задовольняють цю важливу вимогу у живопису, щодо якої великим майстром був Паоло Веронезе. Це, по-перше, «Вілла Альдобрандіні» Гране і потім «Заручини пресвятої діви» Камінада. [...]

[...] Цього року серед пейзажистів салону лютує якась пошесть. Багато з цих панів взяли за італійські пейзажі, але всі вони зображують на своїх удаваних малюнках з натури небо долини Монморансі, вибираючи, щоправда, момент, коли в ньому є якась водянистість, як кажуть у Парижі. [...]

Один із пейзажів у салоні, який особливо вразив мене, це «Вид на Рим з Монте-Пінчо». У каталозі я бачу, що ім'я автора — Шовен. Неможливо дати точніший, ніж у цьому пейзажі, рисунок і разом з тим невірніший колорит. Перед нами і тут — небо долини Монморансі, яке простерлося над будовами Рима. Подібне спотворення такого чудового об'єкта може обурити. [...]

Я розшукав «Вид озера Варезе» Шовена. Аматори, хто б вони не були, згодні між собою у тому, що це — найпрекрасніше місце у світі... І що ж? Шовен укрит цим гарним озером густим паризьким туманом. [...]

Я гаряче похвалив пейзаж Констебля; це тому, що *правдивість* відразу справляє на мене чарівне враження і вмить переконує... Я вважаю найвищим досягненням у пейзажі, щоб італійські кра-

євиди були в ньому *намальовані*, як у Шовена, і барви були відтворені, як у Констебля. [...]

Листю у пейзажах де Крісе явно бракує правдоподібності і сили; бо листя групи дерев може відзначатися і силою, і грацією, і пишністю... Так ось, люди, здатні насолоджуватися живописом, ніколи не дістануть враження цього роду від пейзажів де Крісе. У картинах старовинної школи дерева мають *стиль*; вони витончені, але їм бракує правдоподібності. Констебль, навпаки, правдивий, як дзеркало: тільки хотілося б, щоб це дзеркало було поставлене перед розкішним краєвидом, на зразок входу в долину Гранд-Шартреза, поблизу Гренобля, а не перед возом для сіна, який тягнеться бродом через канал зі стоячою водою. [...]

Ось чим хороші, скажу побіжно, міркування про мистецтво; вони завжди обурюють митця — це безперечно, — зате вони освічують публіку; а серед художників не знайдеться жодного, чия гордість устояла б перед зневагою з боку публіки. Щоб боротися з думкою сучасників, митець повинен бути вірним своєму таланту, а це майже така сама рідкість, як геніальність. [...]

З сумом роздивлявся вчора в галереї Аполлона групу невеликих картин — манірних, неприродних, розхвалених дрібними газетами, але в яких насправді нема нічого вартого уваги, крім рами, — як раптом я був виведений з мого спліну картиною, що здалася мені ескізом Паоло Веронезе, а це, на мій погляд, є найвищою похвалою. Це невелике полотно, завбільшки у квадратний фут, зображає двох матросів, які щойно врятувалися після корабельної аварії; зійшовши на берег, вони дивляться на жорстоке море, яке поглинуло у них все і з пащі якого вони насилу вирвали своє життя. Сент-Евру вдалося зобразити на картині один з кращих віршів Данте. Щоправда, вираз страшного жаху, слід якого лишився на обличчях цих нещасних матросів, людей грубуватих, не робить їх дуже привабливими... *Любов до потворного* заходить у цього художника значно далі, ніж навіть у Ораса Верне.

«Селянка на кладовищі» своєю потворністю навіяла на мене справжній жах. [...]

Талант Сент-Евра тим більш визначний, що він цілком протилежний талантові будь-якого з молодих художників, які здобули ім'я на цій виставці. Я вбачаю у ньому правдивість і силу, якості тепер майже такі ж рідкісні серед художників, як правдивість або щиросердя у нашому лицемірному суспільстві XIX століття. [...]

[...] Зрозуміло, найважливіше, про що тільки може мріяти живопис в галузі портрета, це здатність передати нащадкам риси тих людей, які усливилися мужністю і силою характеру. [...]

Аматори живопису часто скаржаться на цілковиту відсутність *світлотіні*; це одна з найголовніших вад французької школи, яка у даний момент, безперечно, є першою у світі. Жіроде-Тріозон зрозумів, очевидно, цю критику не стільки своїм талантом, скільки самим розумом. Він до такої міри зловживає *світлотінню*, що його портрет де Боншана здається старовинною картиною, фарби якої від часу почорніли. *Неможливо*, щоб тіні на обличчі, зображеному на вільному повітрі, були чорного кольору, до чого, проте, Жіроде привело бажання бути ефектним. ...Великому художнику треба завжди говорити правду. [...] портретний жанр вимагає дещо підсиленої *світлотіні* для всіляких аксесуарів; треба, щоб їх бачили, але разом з тим, щоб їх помічали лише тоді, коли в них вдивляєшся. [...]

Жіроде експонував у великому залі біля «Битви під Монмі-райлем» портрет юнака, у якого половина обличчя не те що затінена, а просто *чорна*. Є чимало історичних сюжетів глибоко трагічного характеру: «Вбивство у Монтеро», «Штати у Блуа», «Розмова Ревекки з похмурим тамплієром на башті», «Айвенго» тощо, де таке підсилення світлотіні майже не було б недоліком. Але у портреті, який має бути природним і правдоподібним, така манера неприпустима. Втім, невдача кількох портретів Жіроде не може пошкодити його репутації; це все одно, якби з-під легкого пера Вольтера вийшов не досить витончений лист. [...]

З приводу нашої безперечної вишості над іншими школами пошлюся на гострий випад проти французьких художників, надрукований у «Morning Chronicle» від 23 жовтня цього року. Звичайно, треба поблажливо поставитися до певного роздратування у людей, які вкладають *національну гордість* у своє захоплення портретами Лоуренса або важкими історичними картинами Веста приблизно такої самої якості. Автор філіппіки, про якого я розповідаю паризькій публіці,— один з найбільш поважаних письменників на англійському Парнасі. Розуміється, він перебільшує, ставлячи Делакруа у певному відношенні вище за Жіроде; але у його критиці часто проявляються і смак, і певний розум. Я знайшов тут досить рішуче поставлену дилему.

В. Н. каже художникам, які тільки й уміють, що копіювати грецькі статуї: «Коли ви не спотворюєте античної чистоти форм, ваша картина завжди лише копія, як, наприклад, Галатея на картині Жіроде «Пігмаліон». [...] Але коли ви ставите собі за мету зобразити пристрасть, обличчя ваших персонажів завжди будуть суперечити їх тілам, бо першою умовою античної скульптури був *глибокий спокій*, без якого у греків *ідеальна краса* була неможлива. [...]

З приводу брошур про мистецтво: кажуть, ніби художники, які були в моді двадцять років тому і забуті тепер непостійною богинею, об'єдналися між собою і, сміливо привласнивши собі роль і суддів і позивачів, написали памфлет, де сказано багато прикрого про молодих живописців, чиї праці уперто продовжують подобатися публіці. Це зветься захистом *здорових принципів, чистоти високого стилю, слави національної школи тощо*; скільки в усьому цьому лицемірства — неістотно, раз памфлет написаний гладенько. Очевидно, ці панове двадцять років тому мали моду за *славу*, але це не те саме. Треба тільки спитати себе, поклавши руку на серце: якими способами здобували у ті часи цю горезвісну *славу*? Скількох коштувала вона газетних статей, обідів, візитів, записочок редакторам газет тощо?..

[...] До акварелі я ставлюся без особливої поваги; це убогий вид живопису. Але ж і байка теж не бозна-що у порівнянні з епічною поемою, а проте Лафонтен безсмертний, як і Гомер. У красивих мистецтвах, де посередності немає місця, досягати успіхів слід якими завгодно засобами. Я не тверджу, що акварель Філдінга «Макбет і Банко, які зупинилися у відлюдному місці, побачивши трьох відьом»— такий самий маленький шедевр, як яка-небудь байка Лафонтена... Але я вирішив приділити їй кілька слів, бо з того часу, як я натрапив на цю картину [...] я вже жодного разу не можу залишити виставку без того, щоб не подивитись на неї знову.

Ця маленька непоказна праця прекрасно відтворює ту сцену з відьмами, яку захисники застарілих понять так часто закидають Шекспіру. Я бачу у цій акварелі добрий урок поезії. Ось як слід підносити уяві усе надприродне. Під час бурі у чорній хмарі можна досить ясно розпізнати відьом, щоб повірити у їх існування, але не настільки, щоб око спроможне було побачити окремі частини цих зітканих з повітря тіл, які знову перетворюються на повітря, тільки-но тривожне честолюбство Макбета осипле їх запитаннями. Через рік я все ще згадуватиму цю маленьку скромну акварель у два квадратних фути завбільшки і разом з тим забуду, як і публіка, усі ті величезні картини, намальовані олією, якими завішані стіни великого залу; точнісінько так маленька байка Лафонтена витісняє трагедію Лагарпа. Мистецький твір повинен глибоко зворушувати і залишати по собі спогад; тут має значення час, а не *спосіб*. [...]

Зовсім недавно, місяців два тому, винайшли парову гармату, здатну випускати двадцять ядер за хвилину, з дистанцією попадання в одну милю. Ми робимо успіхи в усіх механічних мистецтвах: у літографії, у діорамі, але душі в нас охололи, *і пристрасть* у будь-якій формі не зустрінеш більше ніде,— у живопису ще менше, мені здається, ніж у чомусь іншому. У модній картині на виставці немає того вогню, який відчувається в опері Росіні. [...]

Варто лише згадати картини художників, слава яких гриміла років двадцять тому, щоб неминуче прийти до тієї самої вельми неприємної істини, до якої я не люблю повертатися: школа Давіда, що досягла високої майстерності у відтворенні м'язів людського тіла, неспроможна створювати обличчя, які б правдиво виражали ті або інші почуття. [...]

У «Жанні д'Арк» Веншона є щось таке, що привертає до себе увагу... Ця Жанна д'Арк мало зворушує. На жаль, ми живемо в епоху кокетства, і в неї майже такий вигляд, ніби вона думає про красу своїх плечей і носить корсет.

Мода за самою своєю суттю має безперервно змінюватися; багаті класи суспільства бажать за всяку ціну відрізнятись від міщан, які їх вперто наслідують. Проте *ідеал краси* змінюється лише раз на десять століть разом з вищими народними інтересами. Наприклад, винайдення пороху усунуло з сучасного ідеалу краси *вираз сили*. Все, що нагадає нинішню моду, вбиває враження від картини на історичну тему. [...]

Я б порадив художникам ніколи не виступати на літературній ниві і ніколи не зображувати самих себе. Хочеться вгадати душу великого майстра, дивлячись на його твори. А коли він сам запобігливо намагається розповісти нам про неї, всі чари його слави зникають. З цієї ж причини нічого так не дратує мене, як передмова, написана великим поетом. [...]

[...] Рим щойно втратив Канову, який створив новий тип *ідеальної краси*, більш відповідний нашим звичаям, ніж давньогрецький. Греки над усе цінували *фізичну силу*, тоді як ми цінуємо над усе розум і почуття. Суворі елліни довго жили за тих самих умов, у яких знову опинилися тепер їхні нащадки; і мені здається, що *фізична сила* потрібніша за вольтерівський розум і генералу Одісею і хороброму капітану Канарісу¹⁹⁹.

Але як би не ставитися до цієї теорії, Канова почав з точного відтворення природи, як про те свідчить група «Ікар і Дедал».

Ніде у світі так погано не говорять про цю геніальну людину, як у Римі. Чи треба додавати, що французька школа ставиться до цієї визначної людини з повною зневагою? Він володів *експресією*, [...] він володів *грацією*,— усі ще пам'ятають його «Гебу», експоновану чотири роки тому; всього цього дуже бракує школі Давіда. Цей славнозвісний художник, наймайстерніший у XVIII столітті, мав, мабуть, ще більший вплив на скульптуру, ніж на живопис. Ми бачили, коли мова йшла про картини, що у цьому роді виникла нова школа, і це викликало чималу досаду в учнів Давіда. Шнец, Делакруа, Шефер, Деларош, Сігалон мали зухвалість повернути до себе увагу, і, як принаймні мені здається, дві-три картини Шнеца викликать заохочення і через сто років. Подібного руху не видно у скульптурі. «Тим краще!»— вигукнуть учні Давіда. «Тим гірше!»— скаже аматор мистецтва, виходячи із залу скульптури, де ніщо його глибоко не зворушило. [...]

[...] В обдарованні Ораса Верне є сміливість. У нашу боязку і педантичну епоху він *дерзає*, і дерзає не без успіху; він працює добре, швидко, але недостатньо відшліфовує свої твори.

Головний недолік французької школи,— *цілковита відсутність світлотіні*,— примушує віднести до посередніх праць і цей важкий великий портрет, якого всі чекали з таким нетерпінням (портрет короля Карла X.— *I. O.*). Знаючи, що художник мав зобразити священну особу короля разом з принцом, якому варто було лише показатися в Іспанії, щоб здобути собі там гучну славу, не можна було б здогадатися, на чому Орас Верне зосередив у своїй картині головне освітлення і разом з тим увагу і перші погляди глядача. Головне освітлення спрямоване тут на ґрунт Марсового поля — місця, де все відбувається. Погляд глядача разом з так дивно спрямованим освітленням поступово підіймається до нижньої частини чобіт персонажів; і тільки *зусиллям думки* і всупереч природному напрямку погляду, на який, проте, живопис повинен зважити у першу чергу, глядач, згадавши, що він прийшов у Лувр для того, щоб побачити короля, помічає на решті обличчя головного персонажа. Воно дуже добре намальо-

ване, але дуже погано освітлене. [...] Навіть небагато світла, яке з примхи художника дісталось тому, що становить у картині головне,— бо ця величезна картина являє собою портрет,— розподілено в ній невірною. Глядач повинен був би побачити насамперед його величність, а осіб, що супроводжують короля, слід було намалювати блідими фарбами, у півтонах...

Між постаттю Карла X і всіма іншими треба було за допомогою колориту створити прошарок із повітря і туману футів на десять. Рембрандт освітлив би обличчя, а не розсіяв би *полиски* по окремих частинах мундирів... Через те що у день огляду був туман, Рембрандтпустив би, щоб промінь сонця освітлив обличчя короля, на яке були спрямовані на Марсовому полі усі погляди, а решта персонажів, які хоч і були з ним поруч, проте, не освітлені слабким листопадним сонцем, опинилися б у тіні... Зазначена мною особливість освітлення була б відкинута Рафаелем, але вона зробила б картину дуже ефектною, надала б їй величі, якої їй повністю бракує. Відсутність світлотіні — головна вада *фізична*, якщо можна вжити такий вираз, а відсутність *величі* — головна моральна вада цього твору...

Щоб намалювати портрет у натуральну величину, потрібна сила обдаровання і, я б сказав, навіть *пристрасті*, її відсутність становить єдиний, можливо, недолік, який можна закинути численним шедеврам, що зробили у цьому році таким популярним ім'я Ораса Верне... Взагалі ж про Верне можна сказати, що ніколи раніше талант *імпровізації у живопису* не досягав таких результатів. [...]

Один критик, запеклий ворог романтизму, наділяє картину Ораса Верне дивним епітетом — «шекспірівська», тоді як картини Рафаеля і Давіда він називає «гомерівськими». Простіше було б сказати: «Я називатиму романтичним усе, що не має жодних позитивних якостей». Внаслідок такого простого викруту, слово *романтизм* помалу стало б в очах публіки синонімом до слова «поганий».

Але що справді є романтизмом у живопису — це «Битва під Монмірайлем» — шедевр Ораса Верне, де є усе, навіть світлотінь. А *класицизм* — це батальна картина Сальватора Розі, приблиз-

но таких самих розмірів... *Романтизм* в усіх видах мистецтва — це те, що зображує людей нашого часу, а не людей часів героїчних, таких далеких від нас і які в дійсності ніколи, мабуть, не існували. Якщо порівняти обидві щойно згадані мною картини, а особливо міру *задоволення*, яке вони приносять глядачеві, можна буде скласти собі повне уявлення про те, що таке романтизм у живопису. Класицизм — це, навпаки, зовсім голі люди, які заповнюють картину «Сабінянки». При однаковій силі обдаровання батальна картина Ораса Верне була б вище за битву Давіда. Чи можуть збудити якусь симпатію в душі француза, який за своє життя обмінявся кількома ударами шаблі, ці люди, які б'ються гольцем? Простий здоровий глузд скаже вам, що ноги таких солдатів відразу ж були б скривавленими і що у будь-яку епоху дурницею було йти у бій голим. Втіхою для романтизму... який зазнав нападок з боку «*Journal des Débats*», може бути те, що *здоровий глузд стосовно до мистецтва* зробив величезний крок уперед за останні чотири роки, особливо у вищих шарах суспільства.

Закінчую ці дебати про романтизм, які я не починав і до яких «*Journal des Débats*» повертався кілька разів; тільки яким би не був результат битви, боронь нас боже від зловживання багатозначним словом «шекспірівський»! ²⁰⁰

Хочу звернути увагу публіки на два чудових твори Енгра. «Портрет пана...» здається мені шедевром, особливо щодо розподілу світла. Як талановито передано вираз очей! У цьому, на мою думку, єдина заслуга сера Томаса Лоуренса. Але наскільки Енгр вище за нього! Скільки сміливості треба мати у наш час, коли боязкість вибила *колорит*, щоб намалювати обличчя на червоному тлі! [...]

Я спинив свій погляд на «Святому сімействі» Секейри. Можна подумати, що ця картина — копія Корреджо: так чарують око її барви, відчувається, що художник, створюючи цю картину, думав про природу, а не про античні барельєфи. [...]

[...] Скульптура — мистецтво, яке потребує у Франції заохочення. Сьогодні воно не існувало б без великодушної підтримки з боку

уряду. Але все ж таки це вслике нещастя, постійна причина невпевненості у своїх силах у художників — одержувати гроші за свою працю виключно від уряду, яким би освіченим він не був. Вони втрачають таким чином прямий вплив з боку публіки. Чим пояснити, що літографія зробила такі величезні успіхи за останні два роки? Тим, що вона додумалася задовольнити *нагальні потреби публіки*. Звідси прекрасні портрети Гревдона і Мозеса, чарівні малюнки, зроблені під керівництвом Денона.

Уряд може звертатися за оцінкою купованих ними картин і статуй тільки до найбільш визнаних художників, але ці художники, розуміється, прибічники застарілих методів. Їм і на думку не спаде вказати благодійному урядові на *обдаровання*, яке тільки тому і заслуговує цієї назви, що воно спроможне творити. «Горе тим, хто творить і дерзає!» — завжди буде девізом усякої художньої комісії. Присуджуючи нагороду людині, яка вміє *творити*, вони засудили б свої власні праці. Що сказали б усі ці Буше²⁰¹, Ванлоо, П'єрі, Грєзи та інші, якби у 1783 році спитали їхньої думки про першу визначну картину Давіда, цього сміливця у мистецтві, якому судилося відсунути їх усіх у минуле?

Через те що у даний момент скульптура заохочується тільки з боку уряду, а уряд цей нездатний зважитись на будь-що без відзиву художньої комісії, необхідно насамперед, щоб до складу комісії увійшли не самі лише старі скульптори, які є одночасно і судьями і відповідачами. До них можна було б приєднати кількох відомих у Парижі багатих аматорів; це було б найпростішим засобом дізнатися про громадську думку і забезпечити купівлю статуй. Для того щоб яке-небудь мистецтво могло увійти в моду, необхідно, щоб ним зацікавилася громадська думка і щоб мистецтво їй служило.

Бозіо, на думку усіх, — краший французький скульптор нашого часу. Я завжди милувався ногами статуї Людовіка XIV, яка прикрашає площу Перемоги. Признаюся, мені хотілося б побільше спокою у позі. У скульптурі я вважаю найвищу красу неможливою без того виразу спокою, що властивий грецьким статуям, і — не бажаючи образити Фальконе²⁰² і всіх письменників французької школи — статуя Марка Аврелія у Капітолії викликає у мене

захоплення. «Геркулес, який б'ється з Ахелом, що прийняв образ гадюки» — прекрасна статуя і користується великим успіхом. У ній почувається велика майстерність, а це завжди цінно в епохи, коли мистецтво занепадає. Ця бронза заслужила визнання публіки, з чим я і поздоровляю Бозіо. [...] Нашим площам бракує ще статуй Людовіка XVI, Франціска I, Людовіка XII, але сучасні звичаї відкидають *наготу*, що є, проте, єдино доступною мовою, без якої, власне кажучи, скульптура неможлива. Дуже похвально заохочувати час від часу створення прекрасної голої фігури, але це ще не все. Мені б хотілося тепер, щоб для пробудження у парижан любові до скульптури на одному з найбільш людних місць бульвару поставили статую Геркулеса. Флоренція стала батьківщиною нової скульптури завдяки бронзовим дверям свого баптистерія, що знаходиться на найлюднішому місці, а також завдяки тому, що головна площа міста прикрашена однією кінною статуєю і шістьма колосальними статуями з бронзи та мармуру, одна з яких, «Давід», належить Мікеланджело. Розставивши статуї вздовж усього бульвару і в найбільш відвідуваних місцях для прогулянок, можна прищепити публіці смак до скульптури. [...]

Не *копіюючи* античність, а вибираючи, подібно до *грецьких скульпторів*, з того, що нам дає природа, вибираючи в ній те, що може зворушувати нас, людей XIX століття, Даннекер створив бюст Шіллера, а Чантрі — бюст сера Вальтера Скотта. Дуже прикро, що Бартоліні, який живе у Флоренції, не надіслав до Парижа зліпок зі свого бюста Байрона. [...]

Театральні пози, запозичені у Тальма, є великим недоліком французьких художників, які вміють відтворювати *форми* тіла. Я часто жалкую, що чарівні твори Гужона²⁰³ вміщені так високо у Луврському дворі. Коли б вони знаходилися на ближчій відстані від глядача, вони справили б більший вплив на смак публіки, яка швидко відвернулася б від усього театрального. Цей страшний недолік у скульптурі ще більш нестерпний, ніж у живопису. [...]

Мистецтво скульптури напередодні революції — чи треба порабському копіювати античність подібно до більшості французь-

ких скульпторів? Відомо, яка сумна доля усіх наслідувачів. «Якщо ви весь час будете гнатися за стародавніми, ви ніколи не зрівняєтеся з ними»,— сказав Монтеस्क'є. «Але, якщо не наслідувати античність, що ж нам тоді робити?»— вигукує хором юрба скульпторів.

Що робити? Канова, який зазнав таких нападів з боку пана Б. з «*Journal des Débats*», уже відповів вам. Він створив сто статуй, з яких двадцять— шедеври. Ці статуї аж ніяк не копії антиків, а проте *вся Європа* говорить про них. [...]

...Роман — це дзеркало, з яким ідеш великим шляхом. Воно віддзеркалює то небесну блакість, то брудні калюжі й вибоїни. І людину, яка несе на плечах це дзеркало, ви звинувачуєте в аморальності! Її дзеркало відбиває бруд, а ви звинувачуєте дзеркало! Обвинувачуйте скоріше велику дорогу з її калюжами, а ще краще — дорожнього доглядача, який допускає, щоб на шляху стояли калюжі і збирався бруд.

«Червоне і чорне»

ПРИМІТКИ*

¹ Гвіччардіні (1482—1540)— італійський історик, автор «Історії Італії» (від 1492 до 1530 р.).

² Міланський герцог — Лодовіко Сфорца, на прізвисько Моро (1451—1508).

³ Графиня Матільда (1046—1115)— маркграфиня Тосканська, яка відіграла велику роль у боротьбі пап з імператорами.

⁴ Цитата з комедії Бурсо «Езоп при дворі».

⁵ «...Найцікавіший з французьких прозаїків...» — мається на увазі Жан-Жак Руссо.

⁶ Сторінки з «Логіки» Дестюта де Трасі, на які посилається Стендаль, являють собою резюме цього твору.

⁷ Леонардо да Вінчі змагався з Мікеланджело, обравши сюжетом не битву при Анг'ярі, а епізод з історії війни з Пізою. Стендаль згадує про це у «Житті Мікеланджело».

⁸ Лагарп Жан-Франсуа (1739—1803)— французький критик. У своєму «Курсі літератури» він розглядав літературу з точки зору правил, прийнятих французькою класичною школою. Ці правила, вважав Стендаль, гальмували її розвиток.

⁹ Пан Мюзар — герой комедії Пікара «Пан Мюзар». На думку Стендаля, така вульгарна людина, як він, неспроможна зрозуміти причини самогубства Вертера.

¹⁰ «...Шлегелю більше личила б роль проповідника...» — Стендаль говорить про книгу німецького історика літератури і письменника Августа-Вільгельма Шлегеля (1767—1845) «Курс драматичної літератури».

¹¹ П'єр де Ронсар (1524—1585)— визначний французький поет-гуманіст, голова Плеяди, в епоху класицизму вважався другорядним поетом.

* Коментуються тільки окремі, маловідомі широкому читачеві імена і події. При складанні приміток використаний матеріал приміток до російського видання Стендаля у 15 томах (М.: изд. Правда, 1959) за редакцією Б. Г. Реізова.

¹² Джонсон Семюель (1709—1784)— поет критик класицистичного напрямку.

¹³ Оссіан — легендарний кельтський бард.

¹⁴ Шотландський поет Джеймс Макферсон (1736—1796), написав поеми у прозі і видав їх за переклад кельтського рукопису, де нібито були записані поеми Оссіана.

¹⁵ Берк (1729—1790)— англійський філософ і політичний діяч.

¹⁶ Талія — у давньогрецькій міфології муза комедії.

¹⁷ Бентам Ієремія (1748—1832)— англійський соціолог, родоначальник одного з напрямів в англійській філософії — утилітаризму.

¹⁸ Стендаль вважає роком народження Мікеланджело не 1475, а 1474.

¹⁹ Танкред, Клорінда, Ермінія — герої поеми Торквато Тассо «Визволений Єрусалим».

²⁰ Імогена, Постум — герої драми Шекспіра «Цимбелін».

²¹ Макдуф — герой трагедії Шекспіра «Макбет».

²² Уго, Парізіна, Ніколо — герої поеми Байрона «Парізіна».

²³ Народними називалися поети, які писали не латиною, що вважалася літературною мовою, а італійською мовою, якою розмовляв народ.

²⁴ Стендаль натякає на школу французького художника Давіда. Докладніше про це див. вміщену в збірнику працю «Салон 1824 року».

²⁵ Філіпп де Комін (1447—1511)— французький історик.

²⁶ Давід Жак-Луї (1748—1825)— французький художник.

²⁷ Лагрене (1724—1805), Фрагонар (1732—1806), Ванлоо (1705—1765) — французькі художники XVIII ст.

²⁸ Лебрен (1619—1690)— французький живописець XVII ст., засновник і теоретик французької школи живопису, який був авторитетом протягом усього XVIII ст.

²⁹ Мін'яяр (1612—1695)— французький живописець, суперник Лебрена.

³⁰ «Quotidienneppe» — під час Реставрації орган ультракоролів; «Constitutionnel» — орган ліберальної буржуазії.

³¹ «Сіцилійська вечерня» і «Парія» — трагедії К. Делавіня, «Маккавей» — трагедія А. Гіро, «Регул» — трагедія Антуана Арно.

³² Другий французький театр — так називався Одеон, відкритий у 1819 році.

³³ Чарльз Фокс, лорд Голленд (1749—1806)— англійський державний діяч, який вів боротьбу у парламенті з консервативною партією.

³⁴ Театр на вул. Рішельє — Комеді Франсез.

³⁵ Дюпати і Бозіо — найвідоміші французькі скульптори класичної школи, яким Стендаль не симпатизував.

³⁶ «Манлій Капітолійський» — трагедія Лафосса д'Обіньї.

³⁷ «Та хто тобі велів?» — слова Герміони з п'єси Расіна «Андромаха».

³⁸ Катіна (1637—1712) і Люксамбур (1628—1695)— французькі полководці часів Людовіка XIV.

³⁹ Шеньє Марі-Жозеф (1764—1811)— французький драматург, автор трагедій «Тіверій», «Кір».

⁴⁰ Лемерсьє Непомюсен (1771—1840) — французький драматург, автор трагедій «Агамемнон», «Хлодвіг», «Ізул та Оровез», комедії «Пінто».

⁴¹ «...у партері на вулиці Шантерен...» — тут містився театр, у якому грали аматори і молоді актори, що ніде ще не виступали.

⁴² «...один німецький князь...» — вигадана особа, якій Стендаль приписує власний проект конкурсу на кращу філософську дисертацію.

⁴³ Пікар (1769—1828)— французький драматург і прозаїк.

⁴⁴ Кассандр — один із героїв-типів італійської народної комедії XVIII ст.

⁴⁵ «Естампський комедіант» — комедія Моро і Севрена.

⁴⁶ Кармонтель (1717—1806)— автор драматичних «прислів»

⁴⁷ Седен (1719 — 1797)— французький драматург.

⁴⁸ Денніс Джон (1657—1734)— англійський критик і драматург.

⁴⁹ Детуш (справжнє ім'я Філіп Неріко, 1680—1754)— французький драматург.

⁵⁰ «Листи пані де Севін'є» — хроніка французького придворного життя часів Людовіка XIV.

⁵¹ «Валерія» — комедія Ежена Скріба і Мельвіля.

⁵² Дамас — французький актор, який виступав в трагедійних, і в комедійних ролях.

⁵³ «Товариство благонаміреної літератури» — товариство, яке об'єднало поетів-романтиків ультрароялістського і католицького напрямів.

⁵⁴ Маркіз де Монкад — головний персонаж «Школи буржуа» Даленваля, поставленої у 1728 р., хоче одружитися з буржуазною дівчиною м-ль Бенжамін.

⁵⁵ Сент-Пелажі — боргова тюрма, яка була також місцем ув'язнення журналістів і письменників, зокрема Беранже і Поля-Луї Кур'є.

⁵⁶ «...людина угадала духовні потреби своєї епохи...» — мається на увазі Вальтер Скотт.

⁵⁷ Піго Лебрен (1753—1835)— французький письменник, представник так званого «бульварного роману».

⁵⁸ «Трільбі» — фантастична повість Шарля Нодьє.

⁵⁹ «Тартюф звичай» — комедія Шерона.

⁶⁰ «Двоє зятів» — п'єса Етьєна.

⁶¹ «Прохач» — комедія Ембера, Ежена Скріба і Варнера.

⁶² «Колишній молодий чоловік» — комедія Мерля і Бразьє.

⁶³ «Мішель і Крістіна» — комедія Скріба і А. Дюпена.

⁶⁴ «Шевальє де Каноль, або Епізод з історії Фронді» — комедія Сука.

⁶⁵ «Кабінет прокурора» — комедія Скріба і Дюпена.

⁶⁶ «Прикажчики» — водевіль Скріба і Дюпена.

⁶⁷ «Осетр» — комедія Делаліня, який є колективним псевдонімом Дежоз'є і В. Арно.

⁶⁸ «Пан Бофіс» — Стендаль має на увазі дві комедії Е. Жуї, де героєм є пан Бофіс, — «Пан Бофіс, або Складена заздалегідь угода» й «Одруження пана Бофіса, або Позичена репутація».

⁶⁹ Абат Деліль (1738—1813) — французький поет.

⁷⁰ ...під Фонтенуа... — битва між французькими й англійськими військами у 1745 р., яка закінчилася перемогою французів.

⁷¹ «Паніпокризада» — поема Н. Лемерсьє (1771—1840), присвячена Данте. Автор пояснює її назву як «поему про всіляке лицемірство» (від французького слова «hypocrisie» — лицемірство).

⁷² Бурдалу Луї (1632—1704) — французький письменник.

⁷³ ...німецька нісенітниця... — Стендаль має на увазі «Курс драматичної літератури» А.-В. Шлегеля.

⁷⁴ «Цінна» — трагедія Корнеля.

⁷⁵ «Сулла» — трагедія Е. Жуї.

⁷⁶ «Вбивство у Монтеро» — вбивство бургундського герцога Іоанна Безстрашного людьми регента-дофіна Карла на мосту Монтеро у 1419 році. «Штати у Блуа» і «Смерть Генріха III» — Штати 1588 р., які склалися з представників католицької «Ліги», що жадала передати престол герцогу Гізу. Король Генріх III наказав убити герцога. Домініканський монах Жак Клеман у 1589 р. убив короля Генріха III, який на чолі протестантів підійшов до повсталого Парижа.

⁷⁷ «...такий вплив гастрономії...» — мається на увазі група письменників у Парижі, яка збиралася час від часу за сніданком і дістала назву «Товариства виделки». До 1824 р. майже всі з них потрапили у Французьку академію. Лишався Дроз — автор незначних творів, який був обраний пізніше і якому віддали перевагу перед Ламартіном.

⁷⁸ Фаміліари — від італійського «familiare», що означає «поліцейський».

⁷⁹ «Навіжені» — комедія Андріє.

⁸⁰ Вісконті Ермес — італійський критик-романтик.

⁸¹ «Винороб» — Поль-Луї Кур'є підписував свої памфлети «Поль-Луї Кур'є, винороб».

⁸² «...ваші вишукані томки...» — йдеться про книгу Стендаля «Життя Россіні».

⁸³ «Відлюдник» — роман віконта д'Арленкура.

⁸⁴ «Фальєро, або Венеціанський дож» — п'єса Гоша.

⁸⁵ Стендаль називає Ламартіна «отцем Ламартіном» за релігійний зміст його поеми.

⁸⁶ «...відомого віконта...» — мається на увазі д'Арленкур.

⁸⁷ Шаплен (1595—1674) — другорядний французький письменник, Прудон (1632—1698) — другорядний французький поет.

⁸⁸ «Гектор» — трагедія Люс де Лансіваля, «Клітеменестра» — трагедія А. Суме, «Школа стариків» — комедія К. Делавіна.

⁸⁹ Дюваль (1767—1842) — автор комедій.

⁹⁰ Пані Коттен Марія (1770—1807) — французька письменниця.

⁹¹ «Корінна, або Італія»— роман пані де Сталь, де автор виступає прибічником романтизму.

⁹² Комедія Лемерсьє «Пінто» була заборонена до постановки Наполеоном, бо в ній був зображений узурпатор.

⁹³ «Життя Россіні»— твір Стендаля.

⁹⁴ «Метроманія»— комедія Пірона.

⁹⁵ ...великого монарха...— Стендаль має на увазі короля обох Сицилій Фердинанда.

⁹⁶ Кауніц (1711—1794), австрійський дипломат.

⁹⁷ Пан де Сегюр (1753—1830), французький дипломат і політичний діяч.

⁹⁸ «Альзіра»— трагедія Вольтера.

⁹⁹ Турн — цар, один з героїв «Енеїди» Вергілія.

¹⁰⁰ «Пурсоньяк»— «Пан де Пурсоньяк»— комедія-балет Мольєра.

¹⁰¹ Монроз (1783—1843)— французький актор, який грав ролі слуг.

¹⁰² Перле — комедійний актор, який грав у театрі «Жімназ» і протягом багатьох років привертая до себе увагу своєю боротьбою з міністерством двору і внутрішніх справ. Кожний актор «Жімназ» повинен був на вимогу міністерства залишити цей театр і виступати у Французькому театрі. Перле відмовився виконати цю вимогу. Міністр наказав увільнити Перле з трупі.

¹⁰³ Абат д'Обіньяк (1604—1676)— автор книги «Практика театру», де викладено теорію класичної драми.

¹⁰⁴ Вільмен Абель Франсуа (1790—1870)— французький критик і історик.

¹⁰⁵ ...тріумфальної арки, цілком гідної паскудного імені Порт-Сен-Мартен...—арка була споруджена Людовіком XIV 1674 року в пам'ять про підкорення Франш-Конте.

¹⁰⁶ Мазюр'є — танцюрист, еквілібрист і комік.

¹⁰⁷ «Меропа», «Заїра»— трагедії Вольтера, «Іфігенія в Авліді»— трагедія Расіна, «Семіраміда»— трагедія Кребільйона-батька.

¹⁰⁸ Фелець — один із співробітників «Journal des Débats», затятий прибічник класицизму.

¹⁰⁹ «Людовік IX»— трагедія Ансело, «Жанна д'Арк»— трагедія Аврінї, «Омазіс, або Йосиф у Єгипті»— трагедія Баур-Лорміана, «Германік»— трагедія Арно-батька.

¹¹⁰ «Британнік»— трагедія Расіна, «Горацій»— трагедія Корнелія.

¹¹¹ Дюгеклен (1320—1380)— французький полководець. Монморансі (1493—1567)— полководець, ворог кальвіністів. Баярд (1476—1524)— один з найславніших французьких рицарів і воєначальників XVI ст.

¹¹² «Едіп»— трагедія Вольтера.

¹¹³ «Сід Андалузський»— трагедія П'єра Лебрена.

¹¹⁴ Маршанжі (1782—1826)— затятий монархіст.

¹¹⁵ «Поетична Галлія» (1813)— збірка оповідань з історії Франції.

¹¹⁶ «Пан префект» — роман, який вийшов анонімно у 1824 році. Автором його був барон де Ламонт-Лангон, колишній префект.

¹¹⁷ Ейль-де-Беф — кімната у Версальському палаці перед спальнею короля, освітлена одним круглим вікном. Тут придворні чекали пробудження короля, зав'язувались інтриги.

¹¹⁸ Лемонте (1762—1826)— французький історик.

¹¹⁹ «...Ката Р...— кат дона Рафаеля дель Рієго, іспанського революціонера, страченого у 1823 році іспанським королем Фердинандом VII.

¹²⁰ «Життя канцелярії» — комедія-водевіль Скріба, Ембера і Варнера. Бельмен — бюрократ, педант і дурень.

¹²¹ «Жюльєн, або Двадцять п'ять років антракту» — водевіль Дортуа і Ксав'є, поставлений у 1823 р. За часів Реставрації його розглядали як сатиру на вельможне панство часів Наполеонової імперії.

¹²² Етьєн — ліберальний журналіст і комедіограф, який став у 1810 році театральним цензором.

¹²³ Герцог Р.— герцог Ровіго, генерал Саварі (1774—1883)— міністр поліції за Наполеона.

¹²⁴ «Шотландські пуритани» — роман Вальтера Скотта.

¹²⁵ ...у нас є і Кольмар і Греція... — У Кольмарі був заарештований полковник Карон (1774—1822), який спробував за часів Реставрації організувати воєнну змову. Йдеться також про грецьке повстання 1821 р. проти турецького панування.

¹²⁶ «Історія Кромвеля» Вільмена, яка не користувалася успіхом.

¹²⁷ Паєр — італійський композитор (1771—1839).

¹²⁸ Кузен Віктор (1792—1867), французький філософ-ідеаліст, який пропагував філософію Платона. Читав лекції з філософії у Сорбонні й користувався популярністю серед ліберальної молоді. У 1821 р. уряд заборонив курс, вважаючи його політично небезпечним.

¹²⁹ «Globe» — ліберальний журнал, заснований у 1824 р., який відіграв велику роль у підготовці Липневої революції.

¹³⁰ Жофруа (1743—1814) — абат, французький критик, прибічник класицизму і ворог Вольтера. Обер (1731—1814) — абат, журналіст.

¹³¹ «Сід» Корнеля критикувала Французька академія, діючи за наказом кардинала Рішельє.

¹³² Салон пані де Рамбує (1588—1665) — тут збиралися представники вищого світу і літератури.

¹³³ де Барант (1782—1866) — французький історик-романтик.

¹³⁴ «Скарб» — комедія Андріє.

¹³⁵ Спадкоємець Вольтера — Жуї, автор «Історії Кромвеля» — Вільмен.

¹³⁶ Ф'єве (1767—1839) — публіцист і історик, новеліст.

¹³⁷ Дону (1761—1840) — політичний діяч і вчений.

¹³⁸ Жюлі д'Етанж — героїня роману Руссо «Нова Елоїза».

¹³⁹ Григорій Турський (бл. 540—594) — франкський історик, справжнє ім'я Георгій Лоренцій.

¹⁴⁰ Фруассар Жан (1337—1404) — французький хроніст і поет.

¹⁴¹ «Друзями станемо, Цінна» — слова Августа у трагедії Корнеля «Цінна».

¹⁴² Законодавець Парнасу — Буало. Цитата — з його «Поетики».

¹⁴³ Хотспер — діюча особа з хроніки Шекспіра «Король Генріх IV».

¹⁴⁴ «...Думки з праці професора Віланда...» — Стендаль приписує якомусь професору Віланду власні думки про романтичну літературу.

¹⁴⁵ «Маскероніана» і «Басвіліана» — поеми італійського поета Вінченцо Монті (1754—1828).

¹⁴⁶ Піндемонті Іпполіто (1753—1828) — італійський поет і драматург.

¹⁴⁷ «Отелло» — балет італійського балетмейстера Сальваторе Вігано (1387—1455) на музику Россіні.

¹⁴⁸ Маркйоні — відома італійська трагічна актриса.

¹⁴⁹ Бланес — італійський трагічний актор.

¹⁵⁰ Йдеться про трагедію Расіна «Мітрідат».

¹⁵¹ Вестрі — відомий комедійний актор.

¹⁵² «Тімолеон» — трагедія Вітторіо Альф'єрі (1749—1803).

¹⁵³ «Вихователь у скрутному становищі» — комедія Джованні Жіро.

¹⁵⁴ Террагона і Хірона — іспанські фортеці, які французькі війська, серед яких був і італійський легіон, облягали у 1809 і 1811 роках.

¹⁵⁵ Граф Фірміан (1716—1782) — з 1759 року був австрійським правителем Ломбардії.

¹⁵⁶ «Філіпп II» — так Стендаль називає трагедію Шіллера «Дон Карлос».

¹⁵⁷ Аппіані й Боссі — італійські художники періоду Імперії.

¹⁵⁸ Гільдебранд — папа Григорій VII, який надав папській владі у Європі надзвичайного значення.

¹⁵⁹ 22 жовтня 1530 року — падіння Флорентинської республіки. Аเลสандрो Медічі стає спадковим правителем Флоренції. Відповідний декрет датований не 22, а 28 жовтня 1530 року.

¹⁶⁰ Лоу — Стендаль має на увазі відоме фінансове підприємство Джона Лоу (1671—1729), який організував у Франції у 1716 р. державний банк і випустив величезну кількість акцій.

¹⁶¹ «Еміль», «Суспільний договір» — твори Жан-Жака Руссо.

¹⁶² Сюар — цензор.

¹⁶³ «Несподіване повернення» — комедія Жана Франсуа Реньяра.

¹⁶⁴ Депрео — Нікола Буало-Депрео (1636—1711).

¹⁶⁵ Вул. Сен-Домінік знаходиться в аристократичному кварталі Парижа — у Сен-Жерменському передмісті; передмістя Сент-Оноре заселено дрібною буржуазією; на вул. Монблан у кварталі Шоссе д'Антен проживала вища фінансова і нова наполеонівська, переважно воєнна, аристократія.

¹⁶⁶ Цитати з п'єс Мольєра.

¹⁶⁷ «Витівки» — «Витівки Скапена» — комедія Мольєра.

¹⁶⁸ Пані Кампан (1752—1822) — покоївка Марії-Антуанетти, яка під час Директорії відкрила пансіон для дівочь.

¹⁶⁹ Пані Дю Деффан (1697—1780)— одна з відомих представниць салонно-літературного життя XVIII ст.

¹⁷⁰ Гемпден Джон (1594—1643)— діяч англійської революції XVII ст.

¹⁷¹ Із статті «Про мораль Реньяра».

¹⁷² «Дух християнства» — твір Франсуа Рене де Шатобріана (1768—1848).

¹⁷³ Буасі д'Англа (1756—1826)— діяч Французької революції, який виконував обов'язки голови Національних зборів 20 травня 1795 р., коли зал засідань був зайнятий озброєним натовпом, що вимагав звільнення заарештованих патріотів і відновлення конституції 1793 року. У цей час було вбито молодого депутата Феро, і його голову на піці піднесли до трибуни, вимагаючи від Буасі д'Англа актів, які він вважав незаконними. Він уклонився голові Феро і лишився мовчки сидіти на трибуні.

¹⁷⁴ Кін (1787—1833)— англійський актор, який особливо прославився у шекспірівських ролях.

¹⁷⁵ Вернер Фрідріх-Людвіг-Захарія (1768—1823)— німецький поет.

¹⁷⁶ ...велика революція, яка змінила лице Європи...— Стендаль має на увазі німецьку Реформацію.

¹⁷⁷ Лагідний Меланхтон, Фенелон Реформації— Меланхтон (1497—1560)— німецький гуманіст і теолог, діяч лютерівської Реформації; Фенелон Франсуа де Саліньяк де ла Мот (1651—1715)— французький письменник і релігійний діяч.

¹⁷⁸ «...атлас Лесажа...» був географічним атласом і хронологічним довідником.

¹⁷⁹ Доле (1509—1546)— друкар і письменник-гуманіст, який був спалений у Парижі як єретик.

¹⁸⁰ «...молодий професор...»— Віктор Кузен.

¹⁸¹ Лесюер Жан-Франсуа (1760—1844)— французький композитор і хоровий диригент.

¹⁸² Гретрі (1741—1813)— французький оперний композитор.

¹⁸³ Бертон Анрі Монтан (1767—1844)— професор консерваторії і оперний композитор.

¹⁸⁴ Гільбер де Піксерекур (1773—1844) і Канье (1762—1842)— автори популярних на той час мелодрам.

¹⁸⁵ Ліж'є (1797—1872)— французький трагічний актор.

¹⁸⁶ Англійська вимова слова «Queen» нагадує звичне для французької мови звуконаслідування свинячого рохання.

¹⁸⁷ Бінг Джон (1704—1757)— англійський адмірал, який зазнав поразки у битві з французьким флотом у 1756 році і був засуджений війсьним судом до розстрілу.

¹⁸⁸ «Айвенго» і «Квенгін Дорвард»— романи Вальтера Скотта.

¹⁸⁹ Лозен (1633—1723)— герцог, придворний Людовіка XIV. Маркіз де Вард (1620—1688) славився при дворі Людовіка XIV своїми галантними пригодами.

¹⁹⁰ Дюсіс Жан-Франсуа (1733—1816)— французький драматург, який переробив кілька драм Шекспіра для французької сцени.

¹⁹¹ Гране (1775—1849)— французький художник. Його картина, яку Стендаль називає «Кардинал Альдобрандіні», більше відома під назвою «Вілла Альдобрандіні». Орас Верне (1789—1863) був у 1824 р. найпопулярнішим із молодих художників завдяки обраній ним тематиці з історії республіканських і наполеонівських воєн.

¹⁹² «Сабінянки»— картина Жака-Луї Давіда.

¹⁹³ Форбен (1777—1841)— живописець і археолог.

¹⁹⁴ Гош (1768—1797)— генерал революційної армії.

¹⁹⁵ Дебель (1770—1826) і Кольбер (1774—1854)— генерали епохи імперії.

¹⁹⁶ ...замість того щоб копіювати вчителя...— вчителем Сігалона був Герен (1774—1833), представник французького класицизму.

¹⁹⁷ «...різних Лагрене і Ванлоо...»— французькі художники XVIII ст. Після реформи Давіда і до середини XIX ст. їх імена стали синонімом усього пошлого і манірного у мистецтві.

¹⁹⁸ «Каяття Магдаліни»— картина Дасі (1796—1865).

¹⁹⁹ Генерал Одисей у 1822 р. був призначений головнокомандуючим військовими силами у Греції і брав участь у визвольній війні з турками до 1825 р. Капітан Канаріс — діяч грецької війни за визволення.

²⁰⁰ У «Journal des Débats» класицизм був визначений умовно як «гомерівська» поетика, а романтизм — як «шекспірівська».

²⁰¹ Буше Франсуа (1703—1770)— французький живописець, представник художньої культури рококо.

²⁰² Скульптор Фальконе (1716—1791) розкритикував кінну статую Марка Аврелія.

²⁰³ Гужон — французький скульптор XVI ст., якого вважали головою національної французької школи.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

Аббон — 162
Август — 29, 34, 91, 202, 203, 205
Адріан — 81
Алківіад — 137
Альдрованді — 92
Альф'єрі — 113, 172, 174, 192, 195, 198, 201, 203, 204
Анджеліко — 47, 48
Андріє — 179
Ансело — 242
Аппіані — 205
д'Арлевіль — 139
д'Арленкур — 176
Арно — 143, 169
Арістотель — 66, 163
Аріосто — 88, 192
Арістофан — 137
Байрон — 139, 142, 154, 187, 192, 200, 202, 204, 232, 257
Бальдуччі — 36
Бандіnellі — 99
де Барант — 178
Барем — 240
Бароччо — 42
Бассано — 29
Баур — *Лорміан* — 168
Баярд — 29, 168
Беатріче — 35
Безанваль — 143
Бекон — 66
Бен-Джонсон — 80
Бенедікт IX — 35
Бентам — 86
Беранже — 155, 174, 180, 182, 232
Берніні — 118
Берк — 80
Бертон — 226
Беругетта — 99
Бланес — 195
Бозіо — 129, 256, 257
Боккаччо — 37, 41, 54
Боккеріні — 45
Бомарше — 145, 208, 233
Боніфацій VIII — 35
Боссі — 205

Браманте — 31, 100, 103, 110, 117
 Бронзіно — 55
 Брунеллескі — 43, 44, 52
 Брут — 124
 Буало — 28, 143, 148, 184, 192, 200, 209, 212, 213
 Буасі д'Ангела — 220
 Буонапарте Жозеф — 236
 Бурдалу — 144
 Бурсо — 39
 Буше — 146, 256
 дель Вага П'єріно — 99
 Вазарі — 56, 88, 97—99, 109, 244
 Ванлоо — 123, 146, 244, 246, 256
 Вард — 230
 Ватле — 245
 де Вега Лопе — 245
 Веллінгтон — 183, 224
 Венеціано — 99
 Веншон — 252
 Вергілій — 116, 144, 161, 198, 203, 205
 Верне Орас — 238, 239, 243, 245, 246, 248, 253—255
 Вернер — 221, 222
 Веронезе Паоло — 29, 31, 33, 47, 113, 247, 248
 Вестрі — 197
 Вероккьо — 43, 56, 58, 59
 Віланд — 191
 Вільмен — 155, 165, 179
 де Вінї — 154, 155
 Віньйола — 118
 Вінкельман — 82
 да Вінчі Леонардо — 28, 30—32, 40, 45, 48, 52, 55—67, 97, 98
 Вісconti Ермес — 150
 Вісconti Філіпп — 63
 Вольтер — 67, 85, 96, 126, 136, 157, 165, 167, 169, 178, 180, 184, 185, 219,
 229, 249
 де Вольтерра Даніеле — 30
 Гадді — 42
 Гайдн — 45
 Галілей — 67
 Гаррік — 143
 Гарофало — 29
 Гвіччардіні — 29, 30
 Гемпден — 218
 Генріх III — 145
 Генріх IV — 48, 207, 229

Герен — 88, 146
 Гершель — 78
 Гіберті — 36, 43, 44
 Гізо — 129
 Гільдебранд — 205
 Гірландайо — 48—51, 63, 89, 99, 121
 Гіро — 155
 Гоббс — 134
 Гомер — 142, 143, 160, 161, 184, 186, 192, 199, 200, 206, 230, 244, 251
 Горацій — 28, 148, 172
 Госс — 169
 Гоццолі — 47
 Гош — 243
 Граначчі — 89, 90, 99
 Гране — 238, 247
 Гревдон — 256
 Грез — 256
 Гретрі — 226
 Григорій Великий — 34
 Григорій Турський — 186
 Гро — 146
 Гужон — 257
 Гюден — 238
 Давід — 123, 124, 146, 238—241, 244, 252—255
 Дамас — 139
 Данте — 37, 40, 54, 79, 116, 117, 144, 192, 198, 202, 204, 206, 248
 Даннекер — 257
 Дебель — 243
 Декарт — 121
 Делавінь — 132, 171, 234, 236
 Делакруа — 243, 244, 250, 253
 Деларош — 253
 Делль — 143, 156, 210
 Дема — 174
 Демулен — 192
 Денніс — 136
 Денон — 256
 Детуш Філіпп Неріко — 137, 139, 237, 245
 Джонсон Семюель — 80, 150
 Джорджоне — 29, 31, 54
 Джотто — 37—44, 47, 50, 52, 205
 Дідро — 230
 Діоклетіан — 119
 Доле — 223
 Доменікіно — 32

Донателло — 36, 41, 43, 44
 Дону — 184, 213
 Дроз — 180
 Дроллен — 246
 Дюваль — 155, 169, 234, 236
 Дювіке — 177
 Дюгеклен — 168
 Дю Деффан — 214
 Дюсіс — 231
 Дюссо — 62, 192, 204
 Евріпід — 141
 д'Еглантін Фабр — 143
 Ельфінстон — 205
 Енгр — 255
 Епіне — 143
 Ерсан — 245
 Есхіл — 198
 Етьєн — 138, 169, 173, 236
 Єпиктет — 86
 Жіроде — 146, 240, 243, 249, 250
 Жофруа — 136, 178, 182
 де Жуї — 155, 169, 179, 180, 227
 Іффланд — 79
 Йосиф II — 201
 Кавалліні — 42
 Кальвін — 148
 Кальдерон — 79
 Камінад — 247
 Кампан — 214, 217
 Кампенон — 180
 Канаріс — 252
 Каньє — 226
 Канова — 88, 144, 232, 252, 253, 258
 Караваджо — 42, 53
 Карраччі — 40
 Карл V — 221
 Карл VI — 123
 Карл VII — 123
 Карл VIII — 29, 197
 Кармонтель — 136
 Кассій — 216
 Катіна — 132
 Кауніц — 166
 Квінт Курцій — 156
 Кін — 220

Клімент VIII — 118
Кольбер — 243
де Комін Філіпп — 123
Конде — 165
Констан Бенжамен — 181, 190, 192
Коньє — 242
Констебль — 247, 248
Корреджо — 28, 45, 47, 50, 52—54, 64, 84, 87, 88, 113, 115, 255
Костянтин — 34, 165
Коттен — 155
Крільйон — 178
де Крісе — 248
Куде — 246
Кузен — 176, 177, 213
Кур'є Поль-Луї — 180, 182
Кюв'є — 184
Лабрюйєр — 185
Лагарп — 68, 69, 79, 116, 131, 136, 137, 162, 165, 169, 176—178, 184, 185, 191, 225, 232, 251
Лагрєне — 123, 244
Ламартін — 154, 155, 180
де Лансіваль Люс — 168
де Ласказ — 191
Ла-Трімуйль — 178
Лафонтен — 209, 251
Лебрен — 33, 124, 146
Лебрен П'єр — 133, 188
Лев X — 34, 186, 205, 245
Легуве — 142, 168
Лекен — 133
Леклер — 237
Лемерсьє — 132, 143, 145, 154, 162, 192
Лемонте — 171
Лемуан — 226
Лесаж — 222
Лєсюєр — 226
Лєссінг — 82
Лефєвр Жюль — 154
Лігоріо — 119
Ліж'є — 226
Ліппі Філіппо (Фра Філіппо) — 48
Лодовіко Моро (Сфорца) — 29, 30, 59, 61, 63
Лозєн — 230
Лондоніо — 191
Лорєнцо Пишиний — 30, 90—92

Лоррен — 108, 197
 Лотрек — 178
 Лоу Хедсон — 190
 Лоу Джон — 208
 Лоуренс — 245, 246, 250, 255
 Луїні Бернардіно — 32
 Людовік XII — 29, 257
 Людовік XIV — 34, 80, 86, 124, 137, 146, 157, 163, 165, 166, 168, 171, 173,
 186, 200, 202, 203, 205—207, 209, 210, 212, 213, 216—218
 Людовік XV — 141, 143, 200, 215
 Людовік XVI — 160, 257
 Людовік XVIII — 206
 Люксамбур — 132
 Лютер — 148
 Мадерна Карло — 118
 Мазаччо — 37, 41, 44, 45, 47, 48, 51, 52
 Мазюр'є — 166
 Маккіавеллі — 55
 Макферсон — 80
 Манетті — 44
 Маріво — 164, 219, 220, 236
 Маркйоні — 195
 Марія-Тереза — 100
 Марк Аврелій — 257
 Марк-Антоніо — 99
 Мармонтель — 136, 143
 М-ль Марс — 138, 139, 164, 220, 226, 227, 231
 Мартен — 62
 Мартін — 89
 Маршанжі — 170
 Матільда — 35, 88
 Медічі — 29, 30, 55, 59
 Меланхтон — 221
 Мельці Франческо — 64
 Менгс — 33, 115
 Метастазіо — 150
 Мікеланджело — 29, 31, 33, 35, 38, 42, 45, 46, 52, 53, 55, 63, 67, 88—121,
 244, 245, 257
 Мільтон — 80
 Міньяр — 124, 146
 Мірабо — 208
 Мольєр — 79, 80, 87, 123, 136, 137, 139, 140, 143, 161, 167, 173, 176, 184,
 189, 208, 209, 211—216, 218, 219, 220, 232, 237
 Моне — 228
 Монморансі — 168, 178

Монроз — 162, 294
Монтеск'є — 86, 232, 258
Монті — 232
Мопертьюї — 136
Моцарт — 116, 226
Наполеон — 173, 174, 184, 185, 189, 190, 212, 234
Нодье — 62, 154, 155
Ньютон — 179
Обер — 178
д'Обіньяк — 163—165
Овре — 242
Одіссей — 252
Ожс — 146—149, 152, 153, 162, 167, 177, 180, 207
Оссіан — 80, 241
Павло III — 113, 117, 118
Павло V — 118
Паер — 175
ді Панікале Мазоліно — 44
Паскаль — 185, 232
Пезарезе — 47
Пенлі Розіна — 227
П'єр — 256
Перголезе — 33
Перікл — 34, 205
Перле — 162
Перуджіно — 45, 105
Петрарка — 37, 41, 54, 55, 206, 232
Піго-Лебрен — 142
Пізано Ніколо — 34, 35, 39, 52, 92
Пізано Джованні — 35, 92
Пізано Андреа — 35, 36
Пізано Джунта — 36
Пікар — 135, 145, 155
де Піксерекур — 226
Піндемонті — 192
Піччіно — 97
Платон — 92, 225
Плутарх — 197
Полайоло — 43
дель Пйомбо Себастьяно — 113
Помпадур — 148
Понтормо — 99
Поп — 80
делла Порта Джакомо — 119
Прадон — 154

де Преамене — 181
Пуккері — 114
Пуссен — 62
де Пюжоль — 238
Рамбуїе — 178
Расін — 42, 69, 79, 80, 123, 125, 126, 131—134, 141, 144, 145, 147, 157, 159, 163, 165, 167, 168, 175, 176, 184, 188, 189, 192, 193, 198—201, 203, 204, 209, 219, 222, 230
Рафаель — 28, 31, 38, 40, 41, 45, 47, 50, 54, 60, 64, 65, 67—69, 75, 80, 82, 88, 99, 103, 104, 110, 117, 159, 219, 245, 247, 254
Рембрандт — 42, 47, 254
Рені Гвідо — 47, 50, 53, 87
Реньяр — 79, 139, 212, 218, 220
дель Рієго Рафаель — 171
Річардсон — 230
Рішельє — 160, 200, 229, 245
Роберт — 40
Ровіго (генерал Саварі) — 173
Роза Сальватор — 108
Романо Джуліо — 29, 30, 76
Ронсар — 80
Росселіно — 43
Россіні — 175, 183, 226, 232, 251
Россо — 99
Рубенс — 60, 69, 76
Руйяр — 245
Руссо — 219, 232, 244
Савонарола — 96
Салаї — 64
Сальвіаті — 109
Сангалло — 99, 104, 117, 118
Сандро — 105
Сансовіно — 99
дель Сарто Андреа — 29, 31, 45, 49, 52, 53, 99
Свіфт — 170
де Сегюр — 160
Седен — 136
Секейра — 255
Сен-Сімон — 207
Сент-Евр — 248, 249
Септімій Север — 165
Сервантес — 236
Сігалон — 243, 253
Сікст IV — 103
Сіньйореллі Лука — 45, 114

Скріб — 181, 182, 237
Скотт Вальтер — 125, 170, 176, 219, 228—232, 257
Содеріні — 97, 102
Сократ — 86
Софокл — 141, 186, 192, 198
Спаньйолетто — 99
де Сталь — 150
Старніна — 44
Стерн — 216
Строцці Умберто — 99
Стюарт Марія — 197
Сюар — 208
Тальма — 129, 130, 133, 139, 165, 169, 189, 220, 221, 226, 227, 241, 242, 257
Тассо Торквато — 161, 192, 206
Таціт — 156, 234, 235
Теренцій — 161
Тіберій — 234, 239
Тінторетто — 29, 236, 243
Тіт — 165
Тіт Лівій — 186
ді Тіто Санті — 88, 109, 244
Тиціан — 28, 31, 33, 42, 50, 67, 245
Торквемада — 147
де Трасі Дестют — 52
де Труа Жан — 123
да Туріта Міно — 36
Тюрени — 165, 166
да Урбіно Франческо — 88
Уцелло Паоло — 44, 45
Фанфойя — 64
Фелец — 167
Фенелон — 146, 221
Ф'єве — 182
Філарете — 43
Філдінг — 251
Філіпп II — 171, 195
Фірман — 201
Фйорентіно Арнольфо — 35
Фйорентіно Стефано — 43, 50
Фокс Чарльз — 128
Форбен — 241
Форнаріна — 82
Фра Бартоломео — 30, 219
Фрагонар — 123
Франчабіджо — 99

делла Франческа П'єтро — 44
Франці — 60
Франціск І — 29, 30, 123, 132, 222, 257
Фрате — 29, 45, 52, 55
Фрідріх — 189
Фруассар — 186
Фуа — 232
Чантрі — 257
Челліні Бенвенуто — 33, 98
Чімабуе — 37, 38, 48, 52
Чімароза — 33, 226
Цезар — 132, 189, 216
Ціцерон — 34
Шаплен — 154, 293
Шатобріан — 170, 178, 181
Шеньє Марі-Жозеф — 132, 145
Шекспір — 41, 62, 69, 79, 80, 116, 119, 123, 125, 126, 131, 133—135, 141, 142, 144, 145, 149, 150, 157, 161, 163, 175, 182, 183, 185, 192—194, 198—201, 203, 204, 211, 214, 219, 221, 223, 224, 226, 227, 230, 251
Шерідан — 128, 145, 224
Шефер — 253
Шіллер — 80, 145, 159, 160, 182, 198, 200, 203, 204, 221, 222, 257
Шлегель — 79, 136, 150
Шнец — 238, 243, 253
Шовен — 248
Штейб — 241
Ювенал — 148,
Юлій V — 98, 100, 101, 103, 106, 110, 112

ЗМІСТ

Мистецтво — голос сучасності. Вступна стаття <i>Овруцької І. М.</i>	5
Розділ I.	
Великі митці — сини свого часу. Приро- да — джерело мистецтва. Ідеал прекра- сного	28
Розділ II.	
Що таке романтизм? Новаторство — пра- пор мистецтва. Суд над школою Давіда	123
Примітки	259
Іменний покажчик	268

Памятники эстетической мысли

СТЕНДАЛЬ
ЭСТЕТИКА РЕАЛИЗМА

Сборник

Вступительная статья и примечания
Ирины Николаевны Овруцкой

Перевод с французского
Марии Яковлевны Овруцкой

Киев, «Мистецтво», 1983

(На украинском языке)

Зав. редакцією С. М. Пільчевська
Редактор С. Г. Давиденко
Художник В. В. Красіла
Художній редактор С. В. Ковальов
Технічний редактор Л. Л. Ніколенко
Коректор В. Г. Волох

Информ. бланк № 1583

Здано на виробництво 23.08.82. Підписано до друку 09.02.83. Формат 70×108^{1/32}. Папір друк. № 1. Гарнітура літературна. Спосіб друку високий. Умовн. друк. арк. 12,25. Умовн. ф.-відб. 12,6. Обл.-вид. арк. 14,84. Тираж 6000 прим. Зам. 2—269. Ціна 1 крб. 60 к.

Видавництво «Мистецтво»,
252034, Київ-34, Золотоворітська, 11.

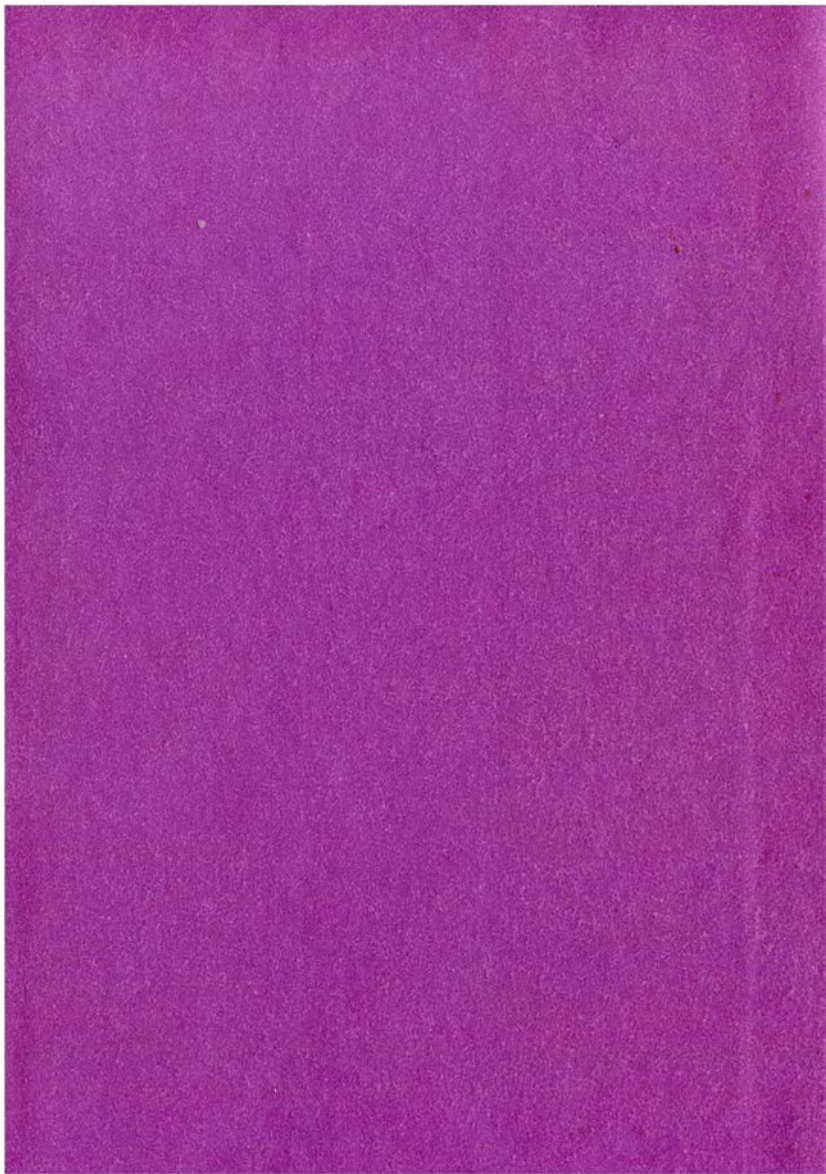
Книжкова фабрика «Жовтень»,
252053, Київ-53, Артема, 25.

Стендаль.

- С79** Естетика реалізму : Збірник. Пер. з фр. /Упорядкування, вступ. стаття і приміт. І. М. Овруцької.— К. : Мистецтво, 1983.— 278 с.— (Пам'ятки естет. думки).

В опр. : 1 крб. 60 к. 6000 пр.

Твори, які увійшли до збірника,— «Історія живопису в Італії», «Расін і Шекспір», «Салон 1824 року» та інші,— висвітлюють естетичну теорію великого французького письменника, одного з основоположників критичного реалізму XIX ст.. Її новаторський революційний характер. У вступній статті «Мистецтво — голос сучасності» розглядаються основні положення естетики Стендаля, побудованої на матеріалістичних засадах і освітленої передовими політичними ідеалами. Призначений для широкого кола читачів.



1 крб. 60 к.

Багатотомна серія «Пам'ятки естетичної думки» знайомить читача з найвидатнішими творами з питань естетики, які написали діячі вітчизняної та зарубіжної науки, культури, мистецтва. Серія охоплює твори мислителів античного світу, доби Відродження та Просвітництва, російських та українських революціонерів-демократів. Щороку видавництво «Мистецтво» випускає книги цієї серії.

Н а с т у п н і в и д а н н я :

Александр Пушкин

О ЛИТЕРАТУРЕ
И ИСКУССТВЕ

Райнер-Марія Рільке

ПРО МИСТЕЦТВО



