

„ЛЮДИНА ЩО СМІЄТЬСЯ“

I

Романи Віктора Гюго читатиме кожен: хлопчик 12-ти років читатиме їх з таким же захопленням, як і людина спокушена в літературі. Їх читатиме прихильник „легкої лектури“ й їх читатиме філософ, що нехтує з „белетристики“.

Віктор Гюго був не тільки автор цікавих романів, а ще й історик, соціолог і вчений. У вступній замітці до „Людини, що сміється“, накреслюючи головну тематичну лінію свого твору, він зазначає:

„Саме в Англії треба вивчати це явище — дворянство, так само, як у Франції треба вивчати королівську владу. Справжній заголовок цієї книжки повинен би бути: Аристократія. Другу книжку, що її буде написано слідом за цією, можна буде назвати: Монархія. І ці дві книжки, якщо авторові пощастить закінчити цю працю, попередять і викличуть іншу, що її названо буде: „Дев'яносто третій рік“.

Отже, треба вивчати... тимто у своїх романах Віктор Гюго сполучає емоційну піднесеність форми з інтелектуальною насиченістю змісту.

З своєї трилогії, де кожен том присвячено окремій темі: феодалізму, монархії й революції, він хоче зробити грандіозну студію величезних епохальних катаклізмів, трьох діалектичних зламів, що приходять один на зміну одному в процесі соціальної боротьби протилежних клас і відмінних політичних систем. На перший план письменник висуває не чисто-літературні завдання, а завдання спеціальних історично-соціологічних студій.

В. Фріче в статті „Л. Н. Толстой и Н. Г. Чернышевский“ ставить Чернишевського як митця поруч з Левом Толстим і навіть вище за нього. Переоцінюючи естетичні цінності й перебудовуючи естетику як систему, Фріче стверджує, що значіння твору залежить виключно від теми й висловлених у творі думок. Інакше кажучи, В. Фріче, поставивши романи à la thèse вище за романи чистої форми, хоче бачити в романах не так зразки художньої белетристики, як своєрідні „науковообразні“ трактати, документи доби, що в них культуру інтелекта сполучено з культурою акції, авангардну лідерну чинність з високою інтелектуальною насиченістю.

Віктор Гюго не Чернишевський, але він розумів мистецьке значіння соціальних тем, що мають вагу в поточній політичній боротьбі клас. Він розумів значіння літератури як громадського чинника, як трибуни для агітаційних виступів. Людина з великим політичним темпераментом, природній памфлетист,

він уважав агітку й плякат за зовсім не кепські зразки для твору, що претендує бути одночасно політичним памфлетом і маніфестом партії. На сторінках творів Віктора Гюґо ви чуєте відгуки вуличних барикадних повстань і парламентських кулуарних гучних ляпасів.

Майже всі романи Віктора Гюґо це романи à la thèse. Дивлячись на себе як на ватажка й лідера, обертаючи свої романи в соціологічні трактати, в філософсько-політичні студії, Віктор Гюґо звертає особливу увагу на документальну обґрунтованість своїх творів. Він документалізує сюжетний розвиток романа. Він цінить документи як мистецький матеріал і документалізацію — як мистецький спосіб. Він переобтяжує свої твори документальними матеріалами, підпорядковуючи їх певним схемам. Документальну точність він сполучає з абстрактністю наперед розроблених схем. Він підносить документ на ступінь формули й схему на височінь документу.

Цілі розділи він присвячує довгим цитатам з документів, як от, напр., в першому розділі на початку роману, де він перераховує багатства англійської аристократії, її конституційні привілеї й суспільні права, що, межуючи із смішними забобонами селянства, могли б здатись звичайними курйозами, коли б ці права й привілеї не були способом, ствердженням традицією і законом, сворого й невблаганого соціального визиску.

Віктор Гюґо володіє масою спеціальних знань: він пише з однаковою обізнаністю про компрачикосів, про біскайську урку, про закони й процесуальний кодекс старої Англії, про театр і парламент кінця XVII віку, про королеву Анну й змагання в бокс.

Поль Берре перераховує джерела, що з них скористувався Віктор Гюґо для „Людини, що сміється“: „Сучасне становище Англії“ Чемберлена; „Les Delices de la Grande Bretagne“ Бівереля; „Історію“ Фокса; „Спомини й мандрівки“ Кюстіна; „Marie la Sanglante“ Гамеля; два томи Ледрю Роллена „Занепад Англії“, етюди Ескероса „Англія й англійське життя“, „Філософська мандрівка в Англію“ Віктора Геннекена, „Історія Карла-Едварда“ А. Пішо, — цього досить, щоб процитувати найголовніше. Старовинний маленький ельзевір „L' Etat de l' Escosse“, студія про „Циган“, а також альманахи „Rider British Almanach“ та „Debretts Peerage“, де він знайшов відомості про аристократію і вишукав потрібні імена, доповнюють наведений список¹.

„З усіх цих томів, — зазначає Поль Берре, — Гюґо позичив багато подробиць, але ці подробиці не створили точної візії всього в цілому, бо для Віктора Гюґо треба, — каже Берре, — щоб його уява брала за вихідний пункт видиму реальність. Коли він бачить, тоді його фантазія коментує, поширює, поетично відроджує цю реальність, але там, де його ерудиція виключно книжна, він змінює характер часу й оточення. Коли справа йде про віддалені епохи — це нас не дратує. Ми не сперечаємось з ним ані за Греччину, ані за Схід, ані за добу римського занепаду, як він їх змальовує; та як би мало ми не знали історію Англії, нам здає.ся, що є щось невірне й прибільшене в його зображеннях англійської аристократії XVIII віку“².

¹ Paul Berret. Victor Hugo. Bibliothèque d'histoire littéraire et de critique. Paris. Librairie Garnier frères. 1927, p. 365—366.

² Ibid.

Ми не можемо згодитись із жодним з наведених тверджень Поля Берре. Поняття часу й оточення, що а них посиляється Поль Берре, взагалі надто умовні й відносні.

„Історичний роман не є історичне джерело і цілеспрямовання авторове впливає на деформацію матеріалу. Ці положення, — каже І. Нусінов, — давно чітко сформулювали марксистські літературознавці. Історичний роман є, поперше, документ для пізнання епохи і класи, що його утворили, а не епохи, що її відображається в романі. Подруге, вибір матеріалу визначає та соціально-класова ідея, яка диктувала написання цього твору, те соціально-класове буття, яке обумовило творчість автора даного історичного роману“¹.

Отже Віктор Гюґо мав цілковиту рацію, коли відкидав історичну правдоподібність, як підвалину мистецької творчості, і памфлетній уїдливості віддавав перевагу над історичною правдою. Віктора Гюґо цікавив не Яків і не Георг, а Наполеон III. Минуле Гюґо малював як сучасне. Його історизм наскрізь памфлетний. І коли Полю Берре не подобається різка й негативна характеристика англійської аристократії XVIII віку, то він забуває, що Гюґо мав на увазі не Англію й не XVIII вік, а сучасну аристократію наполеонівської Франції.

Ми повинні згодитись із тим, що „L'homme qui rit“ належить до числа „книжних“ романів. Використовуючи для свого твору книжні джерела й наближаючи свій роман до історичного трактата, Віктор Гюґо з „Людини, що сміється“ зробив роман „есеїстичного“ типу. Для романа-essays книжність не є хиба, а характеристична прикмета, властивість даного стилю. За найкращі сторінки в „Людині, що сміється“ ми вважаємо саме ці сторінки-essays, вчені, дотепні, вишукані, книжні, де Гюґо конкурує з такими майстрами писати essays, як Мішле, Тен, Карлейль і Поль де-Сен Віктор.

II

В „Людині, що сміється“ слід відзначити два елементи: з одного боку — вплив німецького романтизму, пишної нестриманої фантастики в дусі Е. Т. А. Гоффмана, а з другого — вплив раціоналістичної розсудливості, типово-французької чіткості, ясності, логічності. Поруч із стихійною буйністю похмурої й дикої фантазії надзвичайна логічна структурність, надзвичайна аналітична ясність.

Має, що обертається в країні химер, фантаст і романтик, що володіє всією пишновеличчю найвибагливіших уявлень-символів, Гюґо пішов своєрідним шляхом: він з'єднав романтичні смаки й прагнення, вплив Е. Т. А. Гоффмана, з раціоналістичною логікою Декарта, з тенденцією математизувати химеру.

В „Людині, що сміється“, „Соборі Паризької богоматері“, „93 році“ Гюґо пішов тим самим шляхом, що й Бальзак в „Шагреневій шкурі“: вигадану штучність, ілюзорну неправдоподібність, недобру антикварність, романтичний ірреалізм логізовано, систематизовано й урівноважено.

Віктор Гюґо — сучасник Толстого й Достоевського. „Людину, що сміється“ Гюґо писав саме тоді, коли в західно-європейській літературі вже починав

¹ Література и марксизм. Книга пята. 1929, стор. 29.

позначатись інтерес до психологічного роману з властивою для цього літературного жанра увагою до душі, людини й індивідуума. Психологічний реалізм, що виріс на ґрунті романтичного спіритуалізму (відзначимо між іншим вплив Е. Т. А. Гоффмана на Достоевського), бачив мету мистецтва в людській душі: в розкритті психологічних глибин, в змалюванні складних й ледве помітних душевних рухів.

А. Воронський у книзі „Искусство и жизнь“ (М. 1924), посилаючись на Л. Ортодокса, стверджує: „діалектика в мистецтві веде до Толстого, до реалізму“. Але „діалектика в Толстого, це—діалектика душі“, як зазначив Чернишевський. „Толстого,—писав свого часу Чернишевський,—приваблює найбільше психічний процес, його форма, його закони, діалектика душі, щоб висловитись певним терміном“. Г. Плеханов, навівши ці рядки Чернишевського, як „надзвичайно тонке критичне зауваження“, додає: „Толстой не звертав уваги на аналізу взаємних відношень людей, він був по суті цілком байдужий до цих взаємин; Толстой цікавився виключно собою, аналізував своє власне психічне життя і тим розвивав ту свою здібність, що насправді й є найвидатніша риса його художнього таланту“.

Лева Толстого цікавив внутрішній замкнений світ людської душі, ізольовані процеси її соліпсичної психіки. Заглиблений психологізм, проблему відокремленої особи, фетишизм незалежної психіки, індивідуалістичний примат „душі“—психологічний діалектизм Лева Толстого ми протиставили б раціоналістичному діалектизмові Віктора Гюґо. Гюґо не матеріяліст, він „просвітник“ і картезіанець, але в протилежність Толстому він має справу не з „особами“ і не з „душами“, а з принципами, логікою вчинків, аналізою механізмів, з структурою соціальних тем.

Кожна суспільна доба має своє уявлення про ролю й сенс індивідуального, особи й людини. XVIII і XIX вік, доба панування „просвітництва“ й буржуазного лібералізму, надавали особливого значіння „я“ та індивідуумові. „Суб'єкт“ ставилося вище від „об'єкта“, „я“—від „маси“, окрему людину—від колектива. Соліпсизм панував у філософії.

XIX вік, від Шелінґа й до Ніцше, навчав вірити в фікцію „я“, в фікцію індивідуального й індивідуальності, підтримувати в собі і в інших ілюзію особи й особистого. Тимчасом „я“—тільки функція суспільства й класи, політичних обставин, економічних умов, тільки частина й частка загального соціально-виробничого процесу. Бо „істота людини не є абстракт, властивий окремому індивідууму. В своїй дійсності істота людини є сукупність суспільних взаємин“ (Маркс).

Гюґо—людина XIX буржуазного віку, але він дотримувався „лівих“ поглядів. Коли він ще й не дійшов був до того ступня, щоб стати цілком на ґрунт матеріялістичного світогляду й трактувати особу як прояв громадських взаємин, то все ж він уже й не орієнтується на показ окремої особи. Його увагу притягає не „я“, не „людина“, не „Пер Безухов“ і не „Альоша Карамазов“, а „кляса“ і „кляси“, клясові антагонізми, соціальні зрушення, принципи, ідеї, схеми. Коли Толстого й Достоевського цікавила людина, то Віктора Гюґо цікавила діалектика соціальних антагонізмів, втілених в поняття-образи.

Віктор Гюго не є психолог, що замикається в аналізі „душі“ й людини; він не є й реаліст, що для нього „le monde visible existe“, що для нього існує „зовнішній світ“, „природа“ і „факти“, як, приміром, для Теофіля Готье, парнасців або ж натуралістів. „L'homme qui rit“ не є зразок психологічного або натуралістичного роману. Цей твір не має нічого спільного з творами Золя, Толстого й Достоевського. Видимий світ й видимої реальності Гюго сприймає не як факт і даність, а як завдання, як здійснення логічного принципу, як реалізацію раціональної конструкції.

Віктор Гюго раціоналіст. Він вірить у думку, що керує світом. Замість бачити Віктор Гюго волів вивчати. Він вірить у слово, що творить світи, вірить в книгу. У боротьбі в середньовіччям і фєвдальною монархією він догматам церкви й догматам короля протиставляє книгу, як головну ідею нового часу й як провідне гасло визвольного руху (Тема „книжки, що вбиває церкву“, лежить в основі „Notre-Dame de Paris“).

Віктор Гюго не спіритуаліст і не психолог. Він раціоналіст й логік; він послідовник Декарта, прихильник картезіанської школи з її провідним принципом: „cogito ergo sum“,—мислю, значить існую. Віктора Гюго не цікавлять „душі“ його героїв, його цікавлять їхні думки. Його психологія—логіка. Психологічні аналізи Віктора Гюго формалістичні,—це віра в пріоритет думки, певність, що на думку, як на складову частину, можна розкласти кожне людське почуття, кожну людину в її цілому.

Ідеям він віддає перевагу над психологією, „думкам“ над „душами“. Романи Віктора Гюго слід було б застосувати не до романів психологічних, а до романів ідеографічних.

III

Дієві особи з „Людини, що сміється“ це вуособлення певних абстрактних логічних понять, це певні алегоричні фікції, персоніфіковані принципи.

У своїх психологічних аналізах Гюго йде лінією спрощень. Замість заглиблюватись або ускладняти він оголяє. Психологія дієвих осіб його романів за весь час уявленого їх існування лишається незмінною. Надавши своїм героям якоїсь однієї певної риси, Гюго увесь їх дальший розвиток скеровує в одному напрямку. Дея в „Людині, що сміється“—сама чистота; герцогиня Джосіяна—вся легковажна й змислова; Баркілфедро—зрадник. Йому байдуже „душі“ Гуїнплена, Джосіяни, Баркілфедра. Його цікавить образова логіка „потворного“, „гордошів“, „низькості“, логіка моральних і філософських абстракцій, втілених в людину. Він логізує, схематизує й систематизує. Окремі сюжетні ситуації в його романах це—зв'язки понять, сполучення силогізмів, конфлікти не осіб, а ідей, катастрофи алегоризованих філософсько-моральних абстракцій.

Віктор Гюго був надзвичайний майстер вербальних аналізів.

Узявши якийсь образ-поняття: зради, ненависти, відданости, сміху, потворности, моря і ночі, вовка і людини, „ночі, що не така темна, як людина“, і вовка, що є лагідніший за людей в їх звірячому вовчому хижацтві, він розкриває логічний сенс даного образу. В рямцях словесних протиставлень він дає вичерпливу характеристику поняття-символа, що його він аналізує. Він роздібнює, ділить, розламує; він будує силогізми, може не завжди бездоганні,

але завжди вишукані й іноді уїдливі й парадоксальні, обертає свої фрази в лабораторні схеми, зразки математично-точних, чітких і ясних „декартових“ аналізів, сполучає ланки тез і антитез.

Віктор Гюго малює, приміром, портрет Баркілфедра. Провідну рису в його характеристиці він розкриває у фразі, що має лейтмотивне значіння: „Леді Джосіяна довіряла людині, на ім'я Баркілфедро“. Усе, що далі Гюго писатиме про Баркілфедра, він писатиме, маючи на оці цю основну тему—тему довір'я.

Баркілфедро є той, що йому довіряють. Він довірена особа леді Джосіяни, королеви Анни й лорда Давіда. Леді Джосіяна дала йому ключ від своєї кімнати. Королева Анна ставиться до нього з особливою прихильністю.

Баркілфедро розумний, але базталанный, скривджений долею, старий, бідний і незначний. Коли його ображають, він стримується. Коли з нього знущаються, він посміхається. Його люблять. З нього покірлива людина, він люб'язний, терплячий, послужливий, поміркований, чемний, тверезий, цнотливий.

Людина добродійна й учена, з видатними здібностями, Баркілфедро був би гідний посідати найвищу церковну катедру.

Так малює письменник портрет явного інтригана, негідника, шпигуна, локая, злодія, зрадника.

Віктора Гюго не цікавить Баркілфедро як „люди́на“, його цікавить філософська „раціональна“ аналіза того, як виявлена благоприхильність натурально викликає бажання помститись, а довір'я так само натурально обертається в свю протилежність, в зраду. Гюго пише про Баркілфедро: „Ayant reçu de bienfaits de Jociane, naturellement il n'eut qu'une pensée, s'en venger“ „Він одержав од Джосіяни стільки благодіянь, що натурально мав тільки одну думку — помститись їй“. Баркілфедрові довіряють,—отже він зрадник. Гюго каже про цноту й добродійність, характеризуючи лицемірство й заздрість. Він малює „навпаки“. Словам і образам він надає протилежний сенс.

У кожного письменника в його розпорядженні є певний запас штампованих трафаретних образів і слів. Гюго демаскує слова; він великий майстер буфонадних жартів і містеріальних фарсів. Бутафорський живіт веселої щирости, огрядної вгодованої благоприхильности він прив'яже людині лихий, мстивий, похмурій і шкідливій.

Говорячи про повагу, що викликав до себе Баркілфедро, та про його огрядну вгодованість, Гюго зазначає: „Єдине, що викликало повагу до Баркілфедра, це було те, що він мав великий живіт. Великий живіт іноді вважають за ознаку добрости. Однак цей живіт був додатком до Баркілфедрового лицемірства. Бо ця людина була дуже зла“.

Баркілфедро був одночасно важкий і метушливий, огрядний і меткий. Порівнявши Баркілфедра з гіпопотамом, Гюго уподібнює його до мавпи: „Він був,—каже Гюго про Баркілфедра,—і меткий, і важкий, щось подібне до гіпопотама-мавпи“.

Коли Гюго занотовує, що Баркілфедро був можливо прихильником Стюартів і очевидно прихильником Брауншвейгів, отже, що Баркілфедро був „проти“ тим самим, що він був „за“, тобто обертає „напевне“ й „очевидно“ тодішніх політичних розмежувань в сумнівні й хисткі „за й „проти“, Гюго сентенціозно

додає: „Бути „за“ тільки в тому разі має силу, коли в той самий час стоїш і „проти“. Баркілфедро здійснював це мудре правило“.

Гюго іроніює. Його цікавить „іронія довір'я“, „іронія вдячності“, „іронія щирості“. Він дає іронічне розкриття „теми довір'я“, що цілком натурально переходить у свою протилежність, як вдячність так само „натурально“ переходить у зрадливу мстивість.

Гюго хоче розкрити логіку зради, мотиви того, як людина через те, що їй довіряють та на неї покладаються, стає зрадником.

Кінець-кінцем лишається питанням: що спонукало Баркілфедра помститись Джосіяні за все її добро;—чи справді властиве йому негідництво, чи, може, бувають у житті людини ситуації, коли довір'я й благодіяння можуть викликати не почуття вдячності, а навпаки цілком натуральне, цілком природне бажання помсти. Гюго пише: „В одному передусім квапляться—бути невдячними. Баркілфедро не минув цього. Він одержав від Джосіяни стільки добродіянь, що натурально мав одну тільки думку—помститись їй. Додамо, що Джосіяна була гарна, висока, молода, багата, могутня, значна і що Баркілфедро був негарний, малий, бідний, залежний і незначний. Треба було помститися також і за це. Коли хто створений тільки з ночі, як же дарувати променистість іншому?“

Не забуваймо іронічності цього викладу. За зовнішніми негачіями ховається тенденція виправдувати. Кінець-кінцем, для нас зовсім неясно на чийому боці письменник: на боці „променистої Джосіяни чи „нічного“ Баркілфедра. Чи має будь-яку „моральну“ перевагу молода й вродлива Джосіяна над потворним Баркілфедро тільки тому, що вона молода й вродлива, а той негарний і нікчемний? Зрадлива мстивість Баркілфедрова — неморальна, та чого варт благодіяння й довір'я Джосіяни?

Джосіяна довіряє Баркілфедрові. Це так. Але вона довіряє йому, використовуючи його як шпигуна, щоб він стежив за її нареченим, лордом Давідом. Яка цінність подібного довір'я? Аморальність Баркілфедрова гідна Джосіянової моралі: вони стоять на одному рівні, в них споріднені істоти. Невдячна мстивість Баркілфедра це тільки відбиток, зворотний бік призириливої зневаги, що з нею ставиться Джосіяна до Баркілфедра. Баркілфедро—Мефістофель цієї розбещеної Маргарити.

Гордість зробила Джосіяну щотливою. „Diane par l'orgueil“,—каже про неї Гюго. Діяна з гонору. Джосіяна щотлива, недоторкана тільки тому, що зневажає банальну розпусту звичайних амурних пригод. Вона щотлива, бо в коханні вона шукає надзвичайного. Вона вважала себе гідною бути коханкою потвори або божества. „Вона охоче показала б себе голою перед сатиром або ж перед євнухом. У неї була мітологічна самовпевненість“. „Вона мало шанувала свою репутацію, проте особливо дорожила своєю славою“.

Це гротеск, як у гротескних тонах була витримана й уся характеристика Баркілфедра. Гюго воліє сполучувати протилежності: довір'я—зраду; щоту—розпусту. Сполучення полярностей дозволяє легше з'ясувати механістичну логіку перехода одного поняття в його протилежність.

Ми не сказали б, що Джосіяна належить до найкращих витворів В. Гюго, але коли читати кожну окрему її репліку, що їх вкладає Гюго в уста Джосіяни, то ви починаєте смакувати пишновеличну химерність стилю. Гюго пише з

такою ж гротескною вишуканістю, як і письменники середньовіччя. Певне, не важко було б з'ясувати його джерела й розшукати місця, що їх він запозичив.

Джосіяна звертається до Гуїнплена:

„Бачиш, Гуїнлене, мріяти — це творити. Побажання — це заклик. Сподружувати химеру — це значить викликати реальність. Всемогутня й страшна темрява не дозволяє безкарно викликати її. Вона задовольняє нас“. Джосіяна згоджується бути коханкою Гуїнплена, його наложницею, його рабою, його річчю. Вона каже: „Я — жінка. Жінка — це глина, що бажає бути гряззю. Я відчуваю потребу самозневаги. Це приправа до гордоців“.

Ми навели початок Джосіянової промови, чи не слід її продовжити?

В уста Джосіяни Гюго вкладає ідею підвищення через пониження, пониження, що є способом піднятися, середньовічне вчення про *Renosis*, про умаленого бога, про Христа, що прийняв на себе вигляд раба і тим зробився рівним богам. Теологічна схема, як філософія розпусти; в устах розпусниці — цитати з батьків церкви... Може здатись, що В. Гюго навмисне пародіює церковні догмати. Ця жінка в розбещеності своїй воліла одягнутись в парчу і пити вино блуда з потира. — „Ліратура величчя — пониження. Ніщо не сподується краще“ Перш ніж написати цю випещену фразу, Гюго її вичитав у Августіна або Діонісія Ареопіта. — „Пониження під пониженням — яка втіх! Подвійна квітка неслави! Я зриваю її. Джосіяна говорить Гуїнплени: „Топчи мене ногами. Ти полюбиш мене ще більше“. Ви мимоволі починаєте перекадати ці слова латинською мовою. В словах Джосіяни ще дзвенить мідь містичної латини. „Чи ти знаєш, чому я боготворю тебе? Тому, що я зневажаю тебе“.

Фанфароподібна урочистість „навпаки“ визначає гротескний стиль „Людини, що сміється“. Гюго вмів писати вишукано й парадоксально. Його парадокси іронічні, — вони манірні. Пишучи про Джосіяну, він кокетує витонченістю манірних і несподіваних *bon-mots*.

„Зробити заборонений овоч дозволеним, — у цьому падіння Єви; але зроби и дозволений овоч забороненим — в цьому її тріумф. Вона закінчила цим. У XVIII столітті жінка замикає двері перед чоловіком. Вона замикається в Едемі з Сатаною. Адама вигнано“.

Може це нічого не значить і нічого не визначає. Що з того? Але це елегантно. З сучасних письменників навіть Поль Моран, що вмів писати витончено й цінить гру слів, навряд чи в „L'Europe galante“ або „Boudda vivant“ дасть зразки такої „жеманної“ мереживної плутанини слів.

„Зробити лійкою таким прозаїчним, що воно стає пристойним, — невже ж не розуміють, що нема нічого вульгарніше? Що є безглуздіше від дозволеного кохання?“ Гюго пише про шлюб та його брутальність: „Шлюб душить волю, вбиває вибір, має, як і граматика, свою синтаксу, надхнення замінює ортографією, з любови робить диктант“. „Шлюбні права принижують як того, хто ними користується, так і того, хто їм підлягає“.

Ці іронічні парадокси — коментар до характеристики Джосіяни. Джосіяна згоджується бути коханкою блазня, але вона прожене його, коли довідається, що блазень Гуїнплен — лорд Кленчерлі.

Поза сумнівом, Оскар Вайлд учився жонглювати словами, студіюючи Віктора Гюго.

Геннекен закидає Вікторові Гюго схематичну спрощеність психології дівчих осіб; тимчасом ця оголена схематичність людської душі, логічна ствердження людини, як носія тільки однієї характерної риси—зради, змисловості, чистоти—є наслідок і висновок загальної методи Віктора Гюго. Це не є хиба, це є принцип, переконання, система.

Достоевський і Толстой примусили Геннекена бути несправедливим до Віктора Гюго. Що робити? Метода психологічного реалізму, метода Толстого і Достоевського не є метода „картезіанця“ Гюго, якого цікавить не Баркіл-федро, а логіка людської зради, не Джосіяна, а логіка сполучення зневаги й кохання, цноти й розпусти.

Гюго стояв на лівому фронті буржуазного мистецтва.

Гюго „кубіст“, „лівий“, „геометр“ за тих часів, коли „кубізм“, як напрямок у мистецтві, ще не існував. Подібно до кубістів Гюго перетворює світ у геометричну формулу, в аналітичну ланку чистих форм.

Отже це ще Декарт навчав, що ідея трикутника існує перед тим, як ми якусь почуттєво-сприйнятну річ визнаємо за трикутник.

Кубізм—зразок раціоналістичного мистецтва. В основі кубізму лежать два принципи: принцип раціоналістичного побудування всесвіту як системи трикутників, системи геометричних форм і принцип діалектичного сполучення двох простих ліній, що йдуть у протилежних напрямках і пересікають одна одну під прямим або гострим кутом.

Цей графічно-діалектичний принцип, властивий для мистецтва, визначає також і стиль літературного діалектизму: письменник сполучає протилежні твердження й протиставляє одно твердження, як тезу другому, як його антитезі.

Coincidentia oppositorum—діалектичне сполучення протилежностей, філософський діалектизм, перетворений в графічну схему, є прикмета творчої мінливі Віктора Гюго. Віктор Гюго пише зигзагами. Він ламає просту лінію, щоб сполучити її уламки під гострим кутом. Його художня майстерність—графічна: кожна ситуацію, кожен характер у Віктора Гюго можна викреслити лініями логічних схем і формул. Він майстер прямих кутів і зламаних зірваних ліній. Можна говорити про „графіку сюжету“ й „графіку характерів“ в його творах; чи не звернутись до його власних слів? Варто звернути увагу на автохарактеристику й самооцінку. Що пише Гюго про логіку й як визначає природу логічного? Ми читаємо:

„Нема нічого логічнішого і разом з тим абсурднішого за океан. Саморозпорошеність (cette dispersion de soi-même) становить невід'ємну частину його владництва і один з елементів його повности. Хвиля—це безперестанне за або проти. Вона з'являється тільки для того, щоб зникнути Нема нічого мрійнішого за хвилю. Як змалювати ці глибокі безодні й високі гребінці, що змінюють один одного, що ледве існують у дійсності?“

Це сторінка самовизнаний! Думка про сувору і струнку логічність викликає думку про заперечення і протилежність, про абсурдність. Гюго говорить про логіку заперечень, одність розпорошеності, безперестанне „за“ й „проти“ мінливих хвиль; його логіка—негативна, це—логіка хвиль: з'являється, щоб зникнути, стверджувати тільки для того, щоб заперечувати. В цій антитетичній

логічності його приваблює хвиляста мрійність. „вічна взаємна боротьба“, „світло й тінь“ (*clair-obscur*), „la désagrégation sans lacune et sans rupture“, „розпади без розриву й без перелому“.

Антитеза—основна прикмета стиля Віктора Гюго.

„Він протиставляє два поняття, дві речі, два сюжети, змальовуючи їх у протилежних фарбах і використовуючи яскраві контрасти. Гюго намагається якнайясніше визначити дві протилежні думки, він порівнює два терміни, навмисне сполучає їх і визначає їх так, щоб відкрити в них протилежні властивості“¹.

Усі романи й драми Віктора Гюго, як зазначає Геннекен, являють собою розвиток двоїстої психології, двоїстої ситуації або ж двоїстої тези. В „*Les misérables*“ змальовано боротьбу індивідуума проти суспільства, в „*Les travailleurs du mer*“ боротьбу людини проти стихії, в „93 році“ боротьбу реакції проти революції, жирондистського принципу проти принципів Сен-Жюста, персоніфікованих в Лантенакові, Сімурдені та Говені.

Переглядаючи „Людину, що сміється“, ви натрапите на несподівані епізоди, важкі хитання, мінливі „за“ й „проти“, боротьбу сумніння між двома обов'язками, трагічну іронію, що примушує говорити або робити діву особу протилежне тому, чого вона прагне всією душею. Ввесь сюжет роману побудовано на двоїстому образі кохання, скерованого на протилежне, на альтернативі ідеального кохання Гуйнплена до Деї й плотського зміслового його кохання до Джосіани. Несподівано майданний блазень Гуйнпен обертається в лорда Кленчерлі.

„Ви визнаєте себе за Гуйнплена, а ви Кленчерлі. Ви гадаєте, що належите до народу, а ви—вельможа. Ви думаєте, що ви на останньому місці, а ви на першому. Ви вважаєте себе за блазня, а ви сенатор. Ви думаєте, що ви бідний, а ви багатий. Ви вважаєте себе за незначного, а ви великий“. „Ви маєте мільйон річного прибутку; ви—лорд об'єднаного королівства Великобританії, законодавець і суддя, вищий суддя, вищий законодавець, одягнений у пурпур і горностаї, рівний принцям, подібний до імператорів, у вас на голові корона пєра і ви маєте одружитися з герцогинею, дочкою короля“.

Життя як хвиля, що з'являється тільки для того, щоб зникнути. Гуйнпен підноситься на вищий ступінь людського суспільства, щоб раптом, піднісшись, зівратися, загубити все, загинути й зникнути. Роман насичено контрастами, ваганнями, альтернативами тяжких і темних негачій, уривчастих антитез, що перебільшені і разом з тим витримані, характеризують тематику й стиль усіх творів Віктора Гюго.

„Людину, що сміється“ насичено яскравою різноманітністю несподіваних контрастів. Кожну фразу, кожен розділ, кожную частину в своєму романі Віктор Гюго перерізає двома течіями ідей протилежних й рівнобіжних. Йому подобається будувати сюжет своїх творів так, щоб розв'язка спростовувала початок, в цей спосіб побудовано й „Людину, що сміється“.

Розвиток сюжету „Людини, що сміється“ іде ступенями протиставлень, гранями відокремлених, нагромаджених одна на одну суперечностей.

¹ Émile Hennequin. Quelques écrivains français. Flaubert—Zola—Hugo—Goncourt—Huysmans. Études de critique scientifique. Paris.

Візьміть до уваги весь цей епізод, трагічний і жахливий, коли Гюґо описує загибель урки.

Десятки сторінок присвячує Гюґо описові гурагана. Сторінка за сторінкою він примушує читача з напруженим тремтінням стежити, як гураган трощить судно. Читач увесь час чекає останньої хвилини: ось-ось ще мить і урку буде розтощено вщент об скелю, розбито, розламано, знищено. Ви чуєте стогін темряви, ревіння бурі. Урку засуджено. Годі сподіватись на порятунок.

В описах гурагану Гюґо досягає надзвичайної сили. Гюґо не описує, він творить бурю. Він закликає. Це — титан, що керує стихіями.

Гураган ущух. На зміну бурі приходить штиль. Ви сподіваєтесь, що штиль врятує урку? Ні, штиль погубить її! Урка, що не загинула від гурагана, гине від тиші. Ця картина тиші, загибель урки в спокої снігових пластовин, після фанфарної картини бурі, що приголомшує, справляє надзвичайне враження.

Отже епізод загибелі урки подвоєно: гибель від тиші ефектніша від гибелі в гурагані. Письменник подвоєно двоїсті антиномії.

За тією самою схемою нагромаджених антитез будує Гюґо й картину блукань хлопчика. Цей епізод так само подвоєно: блукання хлопчика в сніговій пустелі і блукання хлопчика в місті. Ви чекаєте, що дитина загине в пустелі? Ні, вона на краю гибелі в місті серед людей.

Хлопчик вийшов з пустелі, з туману, з снігу; він досяг міста, — „autre forme du désert“, інша форма пустелі. „Дитина почувала цей холод людей, страшніший за холод ночі. Це холод, що живе. У дитини сумовито стискалося серце, як цього не було і в пустелі. Тепер вона вступила в людське життя (la vie de tous) і лишилася самотньою (il restait seul). Туга переповнилася. Те, що пустеля невблагана, це було зрозуміло, але холодна жорстокість міста — це вже було занадто“.

Дитина не знайшла порятунку ані в заможних горожан, ані в злиденній халупі. Їй дасть притулок Урсус, мізантроп, блазень, ярмарковий шарлатан, людина, що ненавидить людей.

Сцену зустрічі хлопчика з Урсусом подано за формулою заперечень: „дитину одночасно проганяли і закликали“, „одночасно й ображали і закликали“ (rudoyé et attendri). „Загроза була обіцянкою“.

V

Кожна сторінка, кожен епізод у цьому романі виблискують несхожими сполученнями відмінних заперечень і несподіваних протиставлень. „Кожну фразу у Віктора Гюґо насичено поняттями, що їх важко сполучити“. Так у Віктора Гюґо можна спостерегти виразну тенденцію надавати словам світлим і променистим епітета „темний“ (sombre). Гюґо говоритиме про темне сонце, що заходить, про люстро темне й світле; про ясність темних золотих зірок¹.

У своєму пейзажному мистецтві Віктор Гюґо любить антитетизм. Пейзажі Віктора Гюґо вирізблені, вони скульптурно чіткі. Пейзажна майстерність Гюґо—

¹ Emile Hennequin. Quelques écrivains français 1890, p. 116. „Au grand soleil couchant horizontal et sombre“, „miroir sombre et clair“; „sérénité des sombres astres d'or“.

майстерність сілюєтів, blanc et noire, білогою чорного. Він дає різко визначені ефекти, протиставляючи темряву й світло.

Він учився у Рембрандта малювати ніч і присмерки, коли „всі форми здаються ніби вирізаними різцем“. „Тінь, як маски, закривала їх лиця. В нічній темряві це були тільки якісь сілюєти“. „Вихід з бухти до моря вимальовувався в глибокій, майже нічній темряві, де плюскаються хвилі, біленькою стежкою“. „Барка відрізнялася своєю зовсім темною сілюєтою на білуватій площині моря“. „Море, як і земля, було біле; земля—від снігу, море—від піни. Нічого не могло бути сумнішого за те світло, що його створювала ця подвійна білість. Іноді нічне освітлення дає різко визначені ефекти: море нібито вилито з криці, а кручі з чорного дерева“. Не можна заперечувати вишуканости цього мрійного пейзажу!.. „Урку, що втікала, ще видно було в затоці. Це був чорний трикутник, що плив на цьому синюватому полі. В далечині неясно клекотали водяні простори в зловісній світотині безмежності“ (dans le clair-obscur sinistre de l'immensité).

Весь перший том (Море й ніч) подано в відповідному нічному освітленні, у „відблиску снігу й моря, подібному до величезного похоронного освітлення“. Том, більш як на десять друкованих аркушів, витримано в тонах єдиного пейзажу, але чи можна закинути Вікторові Гюґо одноманітність або ж те, що він повторюється?

Він витримує свої схеми символів. Перша частина книги має заголовок: *La mer et la nuit* і розділ за розділом, абзац за абзадом, фраза за фразою Гюґо з упертою послідовністю розкриває ланку, накреслених на початку символів: ніч, море, вітер.

Як особа для Гюґо — це персоніфікований принцип, вусоблене логічне поняття, так само й пейзаж для нього антиномічна схема, принцип, що оформлює природу, сполучення двоїстого образу, антитеза, конкретизована в ландшафті. Як в характеристиці дієвих осіб свого роману Гюґо цікавиться найбільше логічною структурою діалектичного процесу, так і в описах пейзажу він підкреслює різкі контрасти протилежних фарб.

Він логізує, малюючи природу. Його натуралізм — чиста логіка. Його зображення природи — формалістичні й абстрактні; тому він і каже про силорізм, маючи на оці сказати про вихрові стогнання темряви: *tel gémissément de l'ombre à la ténacité d'un syllogisme*.

Гюґо не боїться абстрактних слів, він не уникає слів без змісту і в такий спосіб досягає вищих ступнів мистецької виразности. Писавши про гурган, з стихійною величністю змальовуючи бурю, він в основу зображення кладе опис гургану, як „того, що виходить з Нічого й є Все“. *C'est l'indéfini parlé par l'indéfini*“: невизначеність, що її визначено через невизначеність.

Віктор Гюґо має нахил до абстрактної мови. Чому не можна писати романів такою самою мовою, як писав свої діалоги Платон, свої енеади Плотін і енциклопедію Гегель? Власне кажучи, письменник має справу з тим самим матеріалом, що й кожен філософ. Віктор Гюґо доводить, що можна писати романи філософською мовою¹. „У цьому великому тьмяному світі, відкритому

¹ Ch. Renouvier. *Victor Hugo le philosophe*. Paris. Deuxième édition. 1912.

з усіх боків, що ждало цю дитину? Ніщо! Вона йшла до цього „Ніщо“. Безмежна відлюдність була навкруги неї“. Хлопчик загублений в пустелі: „derrière lui la mer, devant lui la terre, audessus de sa tête le ciel“. Віктор Гюго змальовує дитину на тлі космічних просторів, він ставить її віч-на-віч з безмежністю просторів: моря, землі й неба. Він передбачає постановки Крега й Мейерхольда: постановки в сукнах з оголеною сценою.

У суворій послідовності Гюго аналізує кожне поняття й кожен образ, надаючи особливого значіння логічному виведенню, основуючи художню тканину твору на послідовному й методичному зв'язку понять. Методичність зображень Віктора Гюго — надзвичайна. Коли він узяв образ-поняття „ночі“, він аналізуватиме його протягом не сторінки, а сотні сторінок.

Він змальовує шибеницю, що на ній висить труп злочинця, замикаючи цей малюнок в умовність „нічних“ образів. „Легкий вітер“ колихав ланцюга, і те, що висіло на ланцюзі, тихенько гоїдалося. Ця пасивна маса корилася коливанням повітряних просторів, це була згущена темрява, що набула певного образу; ніч була над нею і ніч була в ній; це була жертва мертвій величності. Сутінки, неосяжні простори, хмари, вітер, що був з усіх боків, з'єднувалися і входили до складу цього видимого небуття. Ця подібність якогось обрубка, що висів у повітрі, гармонювала (participait — була причетна) з тією безособовістю, що її було розлито в даєчнині на морі й на небі і темрява довершувала знищення цієї речі, що колись була людиною. Це було те, що більше не існувало“¹.

Я хотів би, щоб читач засвоїв особливості цієї абстрактно-діалектичної маніри Віктора Гюго.

Кожен інший письменник змальовуватиме шибеника в його реальності: Віктор Гюго змальовує труп на шибениці в його абстрактній ірреальності. Він абстрагує замість конкретизувати; він описує „те, що більше не існувало“, як частину „de ce néant visible“, він описує не труп, не людину, не мерця, а „те, що більше не існувало“, сенс, рацію, смисл. Він іде за законом зміслових категорій, ототожнюючи „річ, що була колись людиною“, з ніччю, з неосяжністю просторів, з безобразною темрявою, безособовістю моря і неба, з сутінками і вітром — видимим небуттям.

Зовсім не важко було б показати, що Гюго свою філософію ночі, всю „нічну“ концепцію свого роману позичив від греків з одного боку і від романтиків з другого. Гюго сам розкриває свої джерела, коли в Урсусовій промові посилається на Анаксагорову антиномічну концепцію темряви й снігу: „Анаксагор учив, що сніг чорний. Він мав резон: холод—чорнота. Льод це—ніч. Гюго коментує давнь-грецьких натур-філософів, повднуючи Анаксагорову формулу з аналогічною символікою ночі, моря і вітра в німецьких романтиків.

¹ Для історика жанрів цікаво буде звернути увагу на те, що Віктор Гюго користується з баладних мотивів, з поетики „жахливого“, з описів кладовищ, мерців і привидів. Традиція Раткліф ще зберігається у Віктора Гюго. З погляду загальної структури роману епізод зустрічі дитини з шибеницею, власне кажучи, зайвий; він випадає з роману. Залишаючи тяжке вражіння, він не акцентує загальної ходи дії. Цей епізод міг бути, міг і не бути. Вводячи цей епізод, Віктор Гюго віддавав належну данину своїм попередникам, що не уявляли собі історичного роману без жаху і жакливого.

Гюго мав нахил заглиблюватись у підсвідоме, блукати в таємничих сутерених присмерках людської свідомости; він плекав збуджений, гострий, може, навіть трохи хоробливий інтерес до темної „нічної“ сторони людської психіки. Щодо цього, то він ішов за німецькими романтиками з їх наукою про *Nachtseite* людської душі¹.

В своїх грандіозних творах, фантазмагорійних й надзвичайних, він трактував так звані вічні проблеми, віддаючи увагу зображенням потворного й химерного, грі світотіні, мріям про арабескну плутанину темних божевіль.

VI

„Людину, що сміється“ витримано в тонах гротеска. Гротеск може бути або патетичний, або іронічний. Гюго або проповідує, або знущається. Він проповідує там, де він знущається. Іронія насичує сторінки його романа.

Коли Гюго змальовує Урсуса, цього майданного блазня, шарлатана сільських ярмарок, він розповідає про нього, як той „ворожив на руках, розкривав книжки навгадь, пророкував долю, навчав, що небезпечно зустрінути ворону кобилу“. Урсус називав себе „крамарем забобонів“ і казав: „Між кентерберійським архієпископом і мною різниця одна: я щирий“.

Іронія Віктора Гюго — патетична; скерована на соціальні теми або проти клерикалізму, вона обертається в сарказм. Це Тацит, що пише як Ювеналь².

Віктор Гюго описує сучасний Веймут.

„У старому Веймуті не було, як у сучасному Веймуті, бездоганної прямолінійної набережної із статуєю й готелем на пошану Георга III. Ще залежало від того, що Георг III тоді ще не народився. З тієї самої причини на зеленому схилі бугра в східній частині міста не було ще намальовано на землі, за допомогою підрізаного дерну та шліфованої крейди, того білого коня, з десятину завдовжки, *White Horse*, що носив на своїй спині короля й повернувся, все на пошану Георга III, хвостом до міста. А втім усі ці пошани заслужовано; Георг III, що на старість рішився розуму, якого в нього не було і замолоду, не відповідає за все лихо свого царювання. Він був невинний. Чому ж не поставити йому статуї?“

Гюго пише про двірських: „Перша умова могутності при дворі—нікчемність. Якщо ви хочете залишитися дужим, залишайтеся слабким. Будьте нікчемністю“.

Він констатує, він не обурюється. Він протестує й знущається, зберігаючи зовні уданий спокій. Іронія це й єсть обурення, заховане під маскою зовнішньої байдужости.

¹ Відповідний матеріал зібрано в статті: Dm. Tschizewskij. Tjutčev und die deutsche Romantik. Zeit. f. slav. Philologie, 1927, B. IV, H. 3—4. Образ „нічного вітру“ сполучено з образом „ночі, як світового моря“: „Diese ganze heilige Nacht umfängt uns wie ein leise bewegtes Meer“ (Брентано), як „ein wesenloses Meer“. Гюго не раз казатиме про темряву, як душу Джосіяни, Баркіфедра тощо. Він іде за Новалисом, що казав про „die Nacht der Seele“, за Шубертом: „Region der Dunkelheit in der Seele“. Шелінг каже про „uralte Naht—die Mutter aller Dinge“.

² Слова Теофіля Готьє. Théophile Gautier. Histoire du romantisme, suivies de notices romantiques et d'une étude sur la poésie française 1830—1860. Paris. 1901.

Там, де Гюго характеризує англійських королів та англійську аристократію XVIII віку, він дає шедеврні зразки політичного памфлету. Опис лондонських клубів та розваг лорда Давида зроблено з надзвичайною сміливістю і дотепністю.

Йолопи й хулігани, бездарна нікчемність зведена в принцип урядування, що його перетворено в прикмету шляхетности й аристократичного гонору,— Гюго в цей спосіб, іронізуючи, демаскує монархічний принцип.

З незворушною епічною лагідністю урочисто й розлого Віктор Гюго описує протягом декількох розділів шляхетні розваги англійської аристократії: клуби джентлменів, змагання в бокс, хуліганські витівки, спалені халупи злидарів, побитих перехожих, знущання з жінок, гвалтовне нахабство, жорстокість та паскудство дегенератів. Цим вишуканим розвагам джентлменів Гюго протиставляє „грубі втіхи народу“. Після опису змагання в бокс Гельмсгайля проти Фелем-ге-Мадона Гюго описує вистави наївної, але ідеально-піднесеної Урсусової інтерлюдії, в „жанрі відомого Шекспіра, як скромно казав Урсус про свій твір“. Ці вистави „Зеленого ящика“ збирали величезний натовп на Таринцовому полі. „Народ,—означає Гюго, підбиваючи підсумок антитезі народних та дворянських розваг, розгорнений в сотню сторінок,—народ не мав засобів ходити на шляхетні змагання дворянства й не мав змоги, як аристократія й дворяни, битися об заклад на тисячу гіней за Гельмсгайля проти Фелем-ге-Мадона“.

З уїдливою іронією, вартою Анатоля Франса, Гюго описує права й значіння лордів. Він вславляє урядову й законодавчу роль аристократії.

Урсус каже:

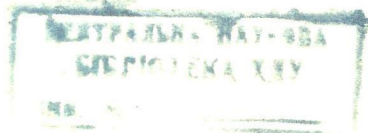
— Так, я поважаю, визнаю й побожно шаную наших вельмож. Це лорди, разом з королівською величністю, працюють над тим, щоб забезпечити й зберегти переваги нації. Їх випробована мудрість виявляється в скрутних обставинах. Першенство над усім,—я бажав би бачити, що б було, коли б вони не мали цього. Вони мають. Ті, що в Германії називаються князями, в Іспанії—грандами, в Англії та Франції мають назву перів. Що були підстави вважати цей світ за нещасний, то бог відчув, де припущено помилку,—він бажав довести, що вміє створити щасливих людей, і створив лордів, щоб задовольнити філософів“.

Гюго знущається. З урочистим піднесенням він описує значіння лордів, що урядують, піклуються про нижчі класи, видають мудрі й справедливі закони, щоб нарешті свої лагідні, ласкаві, шанобливо-львоальні висловлення, апотеозу лордів резюмувати в короткій фразі:

— Пери утворили силу законів і між ними той, що засуджує на смерть людину, що зрубує трьохлітню тополю.

Спосіб „Illusions zerstörung“, „руйнації ілюзії“, що його німецькі романтики використовували задля гри, скерованої на саму себе, Гюго, як і Гайне, обертає в спосіб „зруйнувати соціальну ілюзію“.

Аристократія претендує на привілейоване становище в державі. Забезпечення шляхетських прав, мовляв, зберігає націю. Що таке ці шляхетські права й привілеї?



— Навіть у стосунках між собою у цих високих вельмож багато відтінків. Барон не може митися з віконтом, не одержавши від нього дозволу. Це,—додає письменник,—все чудові речі й зберігають нації.

Іронія набуває в Гюго соціального змісту.

Естетичний принцип антитетизму у Віктора Гюго є принципом антитетизму соціального. Соціяльний момент обумовлює мистецький спосіб. Віктор Гюго—романтик, ватажок романтичної школи у Франції. Історики літератури, звичайно, відокремлюють романтизм від соціялістичного руху, обстоюючи те твердження, що реалізм, а не романтизм репрезентує панування соціялістичних ідей в літературі. На прикладі Віктора Гюго можна бачити помилковість цієї тези. Естетично-формальні принципи, вперше розвинені в „Кромвелі“, згодом проростають в принципи соціологічні й соціялістичні.

Діалектика в мистецтві передбачає з одного боку діалектизм форми, а з другого боку діалектизм змісту. Плеханов цитує фразу Фльобера: „Je crois la forme et le fond deux entités qui n'existe jamais l'une sans l'autre“ („Я вважаю форму й суть за дві властивості, що ніколи не існують одна без другої“).

Діалектика змісту це діалектизм соціяльного змісту. Діалектичне побудування фрази, сюжету, характерів виростає, як висновок, на визнанні діалектичної природи соціяльних процесів.

„Людина, що сміється“ Віктора Гюго не є роман формальної гри в антитези, витвір естета, що дотримується теорії мистецтва для мистецтва й шукає найвибагливіших словосполучень. Це роман тенденції, певної мети, визначних прагнень.

Поль Берре мав повну рацію, коли зазначав про Віктора Гюго: „Sa plus grande tribune publique ce sont encore ses oeuvres, poèmes et romans“¹.

Не можна відокремлювати „логіку стиля“ від „логіки ідей“ та „логіки соціяльно-клясової детермінованості“.

Антитези смішного й трагічного, високого і низького, вродливого й низького, фігляря й лорда, ночі й світла, вовка й людини кінець-кінцем вростають в антитезу соціяльну, в антитезу протилежних кляс, злиднів і багатства, пролетаріяту і аристократії, революції і реакції. Соціяльна тематика, суперечності боротьби кляс є ґрунт для романів Віктора Гюго, „стилістична“ підвална „Людини, що сміється“.

У Віктора Гюго, на нашу думку, треба спочатку вивчати політичного теоретика і тоді вже філософа й письменника, бо з першого погляду ясно, що в ньому політик перемагав літератора і його літературний стиль був тільки формою й розвитком його політичних і соціяльних переконань. Стилістичні способи його художньої маніри були продовженням його соціяльних ідей, його ідей соціяліста.

В попередніх розділах ми підкреслили, що Гюго „просвітник“ і „раціоналіст“. Як типовий просвітник, завдання соціяльні, клясові Гюго часто розв'язував у пляні моральному, етичному, ліберально-культурницькому. На цьому позначилася, як зазначає А. Віноградов, його дрібнобуржуазна природа.

¹ „Його найбільша трибуна громадська це його твори, поеми й романи“. Paul Berret. Victor Hugo. 1927, p. 456.

„Помилки Віктора Гюго всім відомі: вони не призведуть до помилки навіть письменного радянського піонера. Але його заслуга перед пролетаріатом величезна. Кляса, яку історія покликала зформувати безкласове суспільство, може пишатися цим письменником, як найбільшим трофеєм, що його вирвано з рук буржуазії. Нема ні одного куточка у страдальному і жахливому капіталістичному світі, щоб на нього не лилося світло творчого прозирання цього великого француза, який прагнув бачити у всьому не тільки вламки світа, що гине, але і матеріал того світа, що утворюється, „світа справедливих громадських відносин“ (А. Віноградов. Вступна стаття до „93 года“. ГИЗ. 1929).

— Громадяни, — говорив Гюго перед аудиторією засланих, що святкували двадцятитрьохлітні роковини польської революції, — громадяни! З глибини тих нещастя, в якій ми ще перебуваємо, вітаймо радісним вигуком прийдешнє. Вітаймо, по той бік усіх цих конвульсивних вибухів та війн, вітаймо благословенний світло сполучених штатів Європи. Кінчено буде з кордонами, митницями, війнами, арміями, не буде більше пролетаріату, не буде більше неписьменности, злиднів; всю злочинну експлуатацію буде знищено, усяке загарбання відмінено; можливість буде збільшено в десять разів, проблему добробуту розв'яже наука. Пануватимуть праця, право й обов'язок; згода між народами, любов між людьми. Систему карних заходів замінить виховання; меч буде зламано як і саблю; усі права будуть проголошені й будуть недоторкані: право чоловіка на панування, право жінки на рівність, право дитини на світло. Образ правління буде такий, що виходить із гармонійного поєднання законів суспільства й законів природи, тобто не буде ніякого іншого уряду, окрім Права Людини, — ось що буде Європа, може завтра, громадяни.

VII

Гюго (1802—1885) пережив три революції: кожна з революцій була етапом його життя.

Коли після революції р. 1848 Наполеон III узурпував владу в французькій республіці, Віктор Гюго, що досі був його прихильником, зробився його ворогом. Наполеон став диктатором, а Гюго пішов у вигнання. Протягом двадцяти років, перебуваючи в вигнанні, Гюго вів уперту політичну боротьбу проти узурпатора. Вікторіві Гюго належать такі видатні памфлетні книги, скеровані проти Наполеона III, як „Наполеон Маненький“ та „Історія одного злочину“.

Третя республіка й тяжкий рік пруської навали повертають Гюго в Париж. Він палко вітає Паризьку Комуну і в день похорон його сина 18 травня року 1871 багатотисячний натовп комунарів поруч із ним іде за труною його сина.

Коли буржуазія знищила Комуну, Віктор Гюго заявив, солідаризуючись з комунарами:

— „Комунарам закидають, що вони скинули Вандомську колону й зробили шкоду Луврському музею. Робітники можуть збудувати десятки колон, але розстріляних Парізелі, Амуру, Валеса й Домбровського жодна сила не може воскресити“.

Зв'язаний із своїм віком і своєю клясою, Гюго в своїх творах агітував за майбутнє. Нема жодного твору, починаючи від „Contemplations“, „де б він не скористався з нагоди захищати свої погляди. „Коли гадають, — зазначає Берре, — що його політика випливає з його філософії чи, швидше, що він намагався піднести свої сміливі концепції соціального життя на ступінь загальної

філ софії, що їх стверджує, зміцнює й освітлює, то можна вважати, що шоста книга „Contemplations“ з теорією поступу, розвиненою у ній, являє собою частину його політичної справи. Його ненависть до тиранів палає в кожній сторінці його „Легенд віків“, тут і в „Sagesse des chansons des rues et des bois“ він прославляє Революцію. В „Les misérables“ довгі уступи він присвячує теоретичним з'ясуванням про організацію суспільства й держави. Для кожного ясно політичне значіння „Людини, що сміється“, або ж те соціальне співчуття, що визначає загальний тон „Трудівників моря“. В книзі про Шекспіра в розділі „Les esprits et les masses“ він дає апологію соціалізму. У цьому розділі він пише:

„Обернути натовп в організований народ—надзвичайно важка справа. Цій справі віддалились люди, що називають себе соціалістами. Автор цієї книги,— каже про себе Гюго,— є один з найдавніших. „Останній день засудженого“ написано року 1828 і „Claude Jueux“ року 1834. Соціалізм, істина має за мету піднести маси на рівень громадської чинності, зробити з них громадян.—отже головне завдання переробити маси морально й розумово. Перший голод це—неудтво; тому соціалізм хоче перш за все просвітити маси“.

Гюго дав чітку формулу просвітницького соціалізму, що політику зв'язував з просвітою. Плеханов висвітлив соціальні корні цього просвітницького, донаукового утопічного соціалізму, що ґрунтується на раціоналістичній дрібно-буржуазній ідеології. У першій половині нашої вступної статті ми зробили спробу з'ясувати, як раціоналістична ідеологія Віктора Гюго, скерована на політичні й соціальні теми, обумовила діалектичний, суворо-структурний, схематичний стиль його творів. Нам лишається сказати ще декілька слів про біографічне значіння „Людини, що сміється“ і з'ясувати зв'язок окремих уступів цього роману з окремими моментами особистого життя письменника.

В романі багато місць, що вражають, але чи не найбільше вражає те місце, де описано, як Гуїнплен виголошує промову в палаті лордів. Ця промова викликає сміх, але вона глибока, бурхлива й піднесена. Катастрофа Гуїнплена—сюжетно—катастрофа невдалого парламентського промовця.

Гюго писав про себе: „Гуїнплен в палаті лордів це я сам на трибуні парламента“. Сміх лордів—це вибухи образливого реготу, що їх зазнав сам Гюго з боку правої більшості французького парламенту.

Віктор Гюго свої промови писав і перечитував їх перед виступами. З нього був кепський оратор і його промови не справляли жодного вражіння на аудиторію. Як тільки Гюго з'являвся на кафедрі і як тільки починав говорити, з нього починали знущатись. Його переривали, його обривали, з нього сміялись, кидали йому в обличчя жарту, що на них він не вмів відповісти. Він не вмів імпровізувати, парировати, находити експромтом влучні й короткі відповіді, не вмів підхопити закид і, підхопивши, легко й непримушено кинути сарказм назад своєму супротивнику ще уїдливіш і ще гостріш. Він не мав здібности находити несподівано ті короткі й блискучі репліки, що їх „як медалі“ з вирізбленими зображеннями кидають видатні оратори в натовп слухачів.

Не він володів аудиторією, а аудиторія володіла ним. Найкраща промова, що її він заздалегідь приготував і ретельно вивчив на пам'ять, оберталась у жалюгідне мурмотіння.

Засідання від 20 травня р. 1850 з приводу виборної реформи було щодо цього найприкріше й найсумніше.

Віктора Гюґо переривали вигуками, запитаннями, дотепами.

— Панове,—сказав нарешті Віктор Гюґо,—я знаю добре, що це обмірковане й постійне перебивання...

Голос праворуч.—Отже з вас сміються, це й усе!..

Інші голоси.—Це перешкоджає вашій промові, що ви її вивчили напам'ять.

Наполеон, втручаючись, щоб допомогти оратору:

— Не можна перебивати!

Голоси праворуч.—Мають же право сміятись, великий громадянине.

Віктор Гюґо.—Перебиваючи ви хочете збити думку оратора.

Голоси.—Скажіть швидше—пам'ять! Пам'ять!

Віктор Гюґо.—Хочете відібрати в оратора свободу духа.

Голоси.—Пам'ять, тільки пам'ять!

Віктор Гюґо стоїть під цими жартами розгублений і безпомічний, не маючи змоги говорити далі.

— Хай спалахне революція й найздібніші люди обернуться в карликів!—говорив Гюґо у своїй „Промові про вигнанство“.

— А дурні стануть велетнями,—уїдливо кидає йому голос праворуч.

Гюґо не знаходить щось відповісти. Він повертається; благаючи дивиться на своїх однодумців, щоб йому допомогли проти образи, яку він приймає за особисту, але ніхто не рухається і Віктор Гюґо лишається жертвою правої більшості.

Лорд Кленчерл, вигнанець, жертва реставрації, це автопортрет. Віктор Гюґо малював себе, коли описував вигнанство лорда, що стояв за республіку й був на боці Кромвеля. Усі сарказми проти Якова III скеровано проти Наполеона III. Сторінки, присвячені Англії кінця XVII та поч. XVIII віку, мають інтерес сучасного памфлету.

Кожен рядок цього нібито історичного роману тремтить обуренням і жовчю сучасника.

Гюґо нападає на тих, що зрадили революцію й схилились перед нікчемним узурпатором.

Віктора Гюґо обвинувачували в особистому шанобстві. Мовляв, він чекав, що Наполеон дасть йому посаду міністра,—і коли ці сподіванки не оправдалися, він перейшов на бік опозиції.

Ці слова, що їх „розумні люди, наближені до двору, казали про лорда Кленчерла: „Він хотів посади прем'єр-міністра, яку король віддав лорду Гайдові“, ці слова було сказано про самого Гюґо.

Сторінки про себе, про політичну сучасність Віктор Гюґо з'єднав із згадками про XVIII вік.

„Людина, що сміється“—мемуарний роман, роман автовизнать. Цей роман вийшов року 1869 перед роком 1871: дискредитує в особі Якова нікчемність реставраційної політики Наполеона III, Гюґо передчував державну катастрофу і близьку Парижську Комуну.

Чи треба казати, що буржуазна критика поставилася негативно до „Людини, що сміється“? Віктору Гюґо закидали умовність його зображень лордів,

що, мовляв, лорди, як їх описав Гюго в своєму романі, чужі вихованню й ідеям англійців. Франк Марціял, приміром, вважає, що книжка „абсурдна й неможлива“. Він закидає Гюго, що він не знає Англії часів королеви Ганни, що всі його описи й концепції „абсолютно-фантастичні“.

Чи треба казати, що ця оцінка підказана класовим почуттям? І не Франк Марціял, а Свінборн мав рацію, коли оцінював „Людину, що сміється“ як „книгу піднесену й героїчну, ніжну й міцну, повну любови, повну святого й палкого співчуття до всіх тих, що страждають з вини людей“.

Для нас „Людина, що сміється“ є не тільки книга, що в ній, як каже Свінборн, „розсипано зірки й безсмертні сльози“, але й твір, що відзначає певний момент в героїчній боротьбі за соціалістичні ідеї, момент в політично-літературній боротьбі проти наполеонівської монархічної реакції безпосередньо перед славетним роком Паризької Комуни.

Віктор Петров.